

Ljubljana 2005 • številka 2

SEPARAT

Ljubljana 2005 • številka 2

RAZPRAVE

Miloš Zelenka

Ivo Pospíšil

Tone Smolej

Florence Gacoin-Marks

Vid Snoj

Miha Javornik

Alojzija Zupan Sosič

Andrej Zavrl

POGOVOR

KRITIKE

POROČILO

PKn, letnik 28, št. 2, Ljubljana, december 2005
UDK 82.091(05)

VSEBINA

■ RAZPRAVE

Miloš Zelenka:

Češka in slovaška literarna komparativistika – Stanje in dosežki
(od Welleka in Wollmana k Đurišinu)..... 1

Ivo Pospíšil:

Problem slavizmov in njegov kontekst..... 17

Tone Smolej:

Pariška leta Antona Ocvirka..... 33

Florence Gacoin-Marks:

Višnjeva repatica Vladimirja Levstika med Gogoljem,
Cankarjem in francoskimi feljtonisti 43

Vid Snoj:

Biblija, slovenski jezik in slovenska literatura 59

Miha Javornik:

»Pornografska literatura« V. Sorokina v primežu ruskega
kulturnega spomina (O tem, kako ni mogoče ubežati
lastni zgodovini)..... 77

Alojzija Zupan Sosič:

Spolna identiteta in sodobni slovenski roman 93

Andrej Zavrl:

»Histerijo lahko narobe kdo razume«.
T. S. Eliot in moška histerija 115

■ POGOVOR

Platon v slovenščini. Pogovor ob prvem slovenskem celotnem prevodu Platona 135

■ KRITIKA

Odpiranje novih možnosti raziskovanja tragedije
(*Gašper Troha*) 167

Nov pogled na slovensko gledališče zadnjih 50 let
(*Mateja Pezdirc Bartol*) 171

Na začetku je bil prevod (*Martina Ožbot*) 176

■ POROČILO

Kolokvij »Teoretsko-literarni hibridi: o dialogu literature in teorije« (*Matjaž Zaplotnik*) 181

ČEŠKA IN SLOVAŠKA LITERARNA KOMPATIVISTIKA – STANJE IN DOSEŽKI (OD WELLEKA IN WOLLMANA K ĎURIŠINU)

Miloš Zelenka

Pedagoška fakulteta Južnočeške univerze, Češke Budjeovice

Češka in slovaška šola primerjalne književnosti sta nastali med obema svetovnjima vojnama. Primerjalno metodo sta poleg starejše pozitivistične generacije (M. Murko, J. Polívka idr.) gojila zlasti F. Wollman (s primerjalno literarno morfologijo) in R. Wellek (s povezovanjem praškega strukturalizma z nemškim neoidealizmom in Ingardnovo fenomenologijo). Slovaška komparativistika (M. Bakoš, D. Ďurišin, P. Koprda) je z genetično-kontaktnih raziskav prešla k tipološkim. Sodobna primerjalna književnost na Češkem in Slovaškem se posveča socio-političnim in kulturnim kontekstom, vendar ohranja filološko razmerje do konkretnih tekstov. Izdelala je tudi svojo teorijo svetovne (obče) književnosti in interliterarnosti.

Czech and Slovak Comparative Literary Studies (from Wellek and Wollman to Ďurišin). *The Czech and Slovak schools of comparative literary studies were formed in interwar Czechoslovakia. The comparative method was cultivated – apart from the older positivist generation (Murko, Polívka, and others) – especially by Wollman (with his comparative literary morphology) and Wellek who linked Prague structuralism, German neo-idealism and Ingarden's phenomenology. Slovak comparative studies (M. Bakoš, D. Ďurišin, P. Koprda) moved from genetic-contactological comparative studies towards typology. Contemporary Czech and Slovak comparative studies focus on socio-political and cultural research, while preserving a philological approach to concrete texts. They also elaborate a theory of world (universal) literature and interliterariness.*

Na Češko-slovaškem se je med obema vojnama izoblikovala generacija, ki jo je literarna zgodovina poimenovala »češka šola literarne komparativistike«¹ oziroma »praška komparativistična šola«² in ki si je prizadevala za sodobno razumevanje primerjalne literarne vede. Prvi vrhunec te generacijske skupine, ki so ji pripadali Jiří Polívka (1853–1933), Jan Máchal (1855–1939), Matija Murko (1861–1952) in Václav Tille (1867–1937), sodi sicer v leta 1890–1920, a so ti raziskovalci tudi po letu 1918 pomemb-

no prispevali k razvoju primerjalnega pojmovanja slovanskih književnosti kot integralnega dela svetovne književnosti, katerega temelj so obojesmerni literarni odnosi med Zahodom in Vzhodom. Poudarek na študiju folklore je pripeljal do ustanovitve nove panoge komparativnega raziskovanja – tematologije (zgodovine snovi), kar se je v praksi pokazalo pri sestavljanju mednarodnih katalogov sižejev in motivov (J. Polívka). Nalepka pozitivistične šole ni povsem ustrezna, šlo je pravzaprav za raziskovalce s filološko in kulturnozgodovinsko orientacijo, ki so poleg smisla za sistematizacijo in kritično razvrščanje dejstev opravili tudi številne sinteze, ki se opirajo tako na obsežne raziskave gradiva kot na podrobne analitične interpretacije. Premišljeni poudarek na pretežno genetičnem razumevanju literarnega procesa in statični konstrukciji njegovih razvojnih shem pa je vodil k nezadostnemu upoštevanju metodoloških vprašanj panoge, k določeni redukciji estetske specifičnosti književnega besedila, ki pa je bila, nasprotno, v ospredju zanimanja literarnovednega strukturalizma.³

Druga generacija raziskovalcev, ki je dozorela v tridesetih letih (J. Horák, O. Fischer, M. Szykowski ad.), je prek svojih vodilnih osebnosti Renéja Welleka (1903–1995) in Franka Wollmana (1888–1969) združila spoznanja starejše kulturnozgodovinske šole s strukturalno-funkcionalističnim vidikom Praškega lingvističnega krožka. Ameriški slavist češkega rodu R. Wellek je v svoji metodološki integriteti, ki odseva v njegovi slavni *Theory of Literature* (Teorija literature, 1949, z A. Warrenom) in monumentalnem projektu *A History of Modern Criticism 1750–1950 I–VIII* (Zgodovina moderne kritike, 1955–1992), idealno utelesil literarnovedno povezavo praškega strukturalizma, nemškega novoidealizma (W. Dilthey) in husserlovsko-ingardnovske fenomenologije. Analiza Wellekovih filozofskih prepričanj relativizira trditev o nasilni cezuri med psihologizirajočo linijo češke literarne vede in strukturalno-tehnološkimi pristopi, kanoniziranimi v tridesetih letih v strukturalni estetiki.⁴ Podobno je tudi F. Wollman kot član Praškega lingvističnega krožka izhajal iz funkcionalizma in fenomenološkega razumevanja oblike. Njegovo razumevanje eidologije je pomenilo oblikoslovno usmerjeno raziskovanje žanra in literarnih zvrsti z upoštevanjem razvojnih vplivov in tipoloških analogij.⁵ Wollman je že v medvojnem obdobju izoblikoval specifični model slovanskih književnosti, utemeljen na eidološkem (morfološkem) principu. Enotnost slovanskih književnosti izhaja iz civilizacijskih korenin sredozemskega območja, s tem pa je povezana tudi raziskovalčeva kritika delitve na Zahod in Vzhod. Morfološko raziskovanje lahko po Wollmanovem mnenju preseže bariero ideologizacije: s tega stališča je tudi na tradicionalni antagonizem med največjima slovanskima literaturama – rusko in poljsko – gledal ne le kot na navzkrižje, ampak tudi kot na dokaz bližine in vzajemnega bogatenja. Prav tako se je dotaknil tudi skupnega temelja slovanskih književnosti, ki ga vidi v komplementarnem prepletanju ustnega slovstva in pisno fiksirane književnosti.

Učenci teh raziskovalcev, ki so začeli objavljati že sredi tridesetih let (J. Heidenreich-Dolanský, K. Krejčí, K. Horálek, J. Hrabák idr.), so tvorili tretjo generacijo češke moderne komparativistike, v katere oblikovanje pa

je negativno posegla kriza primerjalnega študija na Zahodu, skupaj z domačim, v petdesetih letih ideološko pogojenim zavračanjem komparativistike kot kozmopolitske vede, obremenjene z »vplivologijo« utemeljitelja historične poetike A. N. Veselovskega. Po letu 1945 se je nadaljevala dejavnost druge in tretje generacije češke moderne komparativistike, hkrati z njimi pa so se uveljavljale tudi druge izrazite raziskovalne osebnosti kot A. Měšťan, Z. Mathauser ali S. Wollman, ki je utemeljil primerjalni študij žanrskega sistema slovanskih književnosti.⁶

Slovaška komparativistika 20. stoletja je rasla iz čeških korenin (češki literarni zgodovinarji, vključno s F. Wollmanom in J. Mukařovskim, so po letu 1918 predavali na Univerzi Komenskega v Bratislavi) in skupnega češko-slovaškega konteksta, a se je od tega vpliva oddaljevala s programskim iskanjem novih izhodišč, iskanjem povezav s sodobnimi teoretičnimi trendi, s tem pa je hkrati presegala dotedanji koncept komparativistike, povezan s tradicionalno »vplivologijo« in pozitivistično faktografijo. Zlasti znanstveno delo Mikuláša Bakoša (1914–1972), občudovalca Praškega lingvističnega krožka, je že v medvojnem obdobju črpalo iz literarnovedne fenomenologije (R. Ingarden), tehnoloških šol (ruski formalizem) in pozneje tudi iz dunajskega novopozitivizma.⁷ V drugi polovici 20. stoletja si je slovaška komparativistika, ki je znala ohraniti smisel za strukturno morfološka stališča, izoblikovala posebno razmerje do komunikativnih in hermenevtičnih modelov: rezultat te linije je bila metodologija t. i. nitranske šole, kjer se je komparativistika gibala na osi genologije, teorije komunikacije in translatoologije (predvsem F. Miko in A. Popovič, ki je bil znanstveni aspirant F. Wollmana idr.).⁸ Drugo vejo pa je predstavljalo inovacijsko prizadevanje svetovno znanega znanstvenika Dionýza Ďurišina (1929–1997), ki je uspešno končal razhod s klasično komparativistiko in od sedemdesetih let prejšnjega stoletja iskal navdih v sodobni semiotiki, hermenevtiki in matematičnih metodah. Izoblikovanje nove terminologije in sistematike je nadomestilo dotedanjo primerjalno literarno vedo s t. i. novo komparativistiko, tj. teorijo medliterarnosti, in z interdisciplinarnim študijem svetovne književnosti, ki je presegal meje literarne vede v smeri k politologiji, etnologiji, kulturni geografiji in arealni slavistiki.⁹

Očitno je, da je razvoj strukturalnega mišljenja v medvojnem obdobju vplival na razvoj primerjalne metode in celotnega razumevanja literarne komparativistike, do katere je imel Praški lingvistični krožek zadržke: Jan Mukařovský je domneval, da nerazjasnjeno razmerje med literarno teorijo in komparativistiko kot »vplivološko« literarnozgodovinsko disciplino odseva dihotomijo sinhronije in diahronije, ki izhaja iz absolutizacije imanentnega razvoja nacionalne književnosti kot relativno zaprtega sistema, v katerega presežki iz ostalih sistemov (četudi iz slovanskih književnosti) posegajo le naključno in nebistveno. Tudi Roman Jakobson je v priljubljenem članku *Romantické všeslovanství – nová slavistika* (Romantično vseslovanstvo – nova slavistika)¹⁰ ugotavljal konec razvoja materialno ekstenzivne slavistike in primerjalne vede, ki sta se intenzivno razvijali v obdobju državotvornega in emancipacijskega prizadevanja večine slovanskih narodov. Komparativistika se je pri Jakobsonu zlivala s folkloristiko in po-

zitivistično tematologijo, z nefunkcionalnim gojenjem slovanske vzajemnosti, za nameček pa naj bi bila aplikacija primerjalne metode mogoča le v jezikoslovju, kjer se da predpostaviti koherentne strukture, utemeljene na objektivni genetični povezanosti. Trditev, da »strukturalizmu v njegovem razvoju ni uspelo razviti rudimentarnih prvin primerjalnega raziskovanja, ki jih je notranje zajemal«,¹¹ je mogoče povezati s teoretičnimi dejavnostmi J. Mukašovskega, ki je svojo strukturalno estetiko gradil izključno na interpretaciji bohemik. Kljub temu pa izdelava koncepta nacionalne književnosti kot celovitega strukturalnega sistema z natančno definicijo razvojne in obče estetske vrednote ni dopuščala samo obstoja primerjalne metode, ampak je omogočala tudi novo definicijo njenih izhodišč in ciljev: primerjava se je v strukturalni estetiki pojavljala kot sistematična konfrontacija literarnih struktur, v okviru katere prihaja do permanentne semantične polarizacije elementov, pri čemer ni bistvenih diferenc med medliterarnim in nacionalno literarnim primerjanjem.¹² Pravi predmet komparacije postaja tipološko določanje kompaktnih razvojnih sistemov v njihovi vzajemni polarnosti, vključno z interdisciplinarnimi preskoki k drugim vrstam umetnosti.

Odsotnosti komparativistične usmeritve pri Mukašovskem ne moremo izpeljevati iz pojavnega premoči mikrokontekstne analize nad makrobese-dilnim opazovanjem oziroma negiranjem kategorije »vpliva«, ki je bila upravičeno obremenjena s semantiko pozitivistične terminologije. Kot smo opozorili, je Mukašovský sredi tridesetih let v povezavi z razvojem strukturalne metode dosegel »kontekstno ravnovesje«, pri čemer je – s poudarkom na funkcijski transformaciji pojava in ne na njegovi genezi – pojem vpliva nadomeščal z opisom odnosa individualnega avtorja do usmeritev dobe.¹³ Premise Mukašovskega, ki so posploševale primerjalno prakso strukturalne šole, med drugim tudi Jakobsonove verzološke študije s področja slovanske metrike, so določale primerjalno raziskovanje kot najbolj splošen metodični postopek, ki je lasten ne le jezikoslovju, ampak tudi celotni literarni vedi. Teoretično utemeljitev je Mukašovský našel v skupnem cilju – v realizaciji estetske funkcije, ki posamezne razvojne sisteme kljub različnosti njihovega gradiva v procesu primerjave poenoti in jih tipološko povezuje v strukturalne zakonitosti višjega reda. Ostaja pa dejstvo, da je Mukašovský komparativistiko kot samostojno disciplino z lastnim predmetom raziskovanja in avtohtonimi metodami priznal šele konec šestdesetih let prejšnjega stoletja v študiji *K dnešnimu stavu a výkladům srovnávací vědy literární* (K današnjemu stanju in razlagam primerjalne literarne vede),¹⁴ kjer je tej panogi priznal določeno upravičenost.

Češka šola literarne komparativistike, iz njenih postavk je rasel tudi mladi René Wellek, ki si je temelje raziskovalne metode pridobil v seminarjih O. Fischerja, V. Tilleja, V. Mathesiusa idr., je bila na prelomu dvajsetih in tridesetih let pod vplivom van Tieghemovega terminološkega razlikovanja med »littérature générale« in »littérature comparée«, ki je bilo pomemben poskus reinterpretacije izbirnega koncepta »literarnih klasikov« kot dediščine pozitivistične vplivologije, kjer deluje aksiološki sistem binarnih opozicij (male in velike literature, razvite in nerazvite literature, literature, ki »oddajajo«, in literature, ki »sprejemajo«, ipd.). Toda Wellek je zavračal

vzročno-genetično razumevanje vpliva, tj. povezovanje vpliva s klasifikacijskim študijem virov in tudi z njegovo absolutizacijo kot aksiološkega kriterija umetnostne izvirnosti. V duhu strukturalne metodologije ga je zanimala funkcijska transformacija tujega vpliva v domači književni kontekst, njegov delež pri razvojnih tendencah literarnih struktur. Včlenjevanje motivnega vpliva v višji pomenski kompleks je bilo treba po Wellekovem mnenju opazovati v povezavi z načinom konkretne organizacije književnega gradiva, usmerjenega k najrazličnejšim realizacijam estetske funkcije. V nekrologu svojemu učitelju V. Tilleju je Wellek razvoj komparativistike interpretiral kot »boj dveh tekmujočih in večno soočajočih se prizadevanj«,¹⁵ tj. kot spopad subjektivistične in objektivistične smeri primerjalne literarne vede, hkrati pa se ni strinjal s Tillejevim idealom »znanstvenega raziskovanja literarnih produktov ne glede na njihovo estetsko vrednost«¹⁶ – že sam izbor in mehanični opis implicirata prvine vrednotenja in intence subjekta. Zaradi teh razlogov je Wellek v zaključku nekrologa pozitivno ovrednotil Tillejevo pozno reakcijo, usmerjeno proti objektivistični smeri primerjalne književnosti po letu 1918, ki je pri zrelem raziskovalcu pod vplivom branja o Einsteinovi teoriji relativnosti pripeljala do radikalnega skepticizma in zavesti o relativizmu vrednot, konkretno k nerealizaciji velikih konceptov zgodovine svetovne književnosti v najpomembnejših nazorskih in literarnoumetnostnih tokovih. Leta 1958 je Wellek v Chapel Hillu svoje stališče dopolnil in razširil: nasprotje med primerjalno in občo literaturo (v Wellekovem povojnem konceptu prosti sinonim za pojem svetovna literatura) je bilo ustvarjeno umetno,¹⁷ saj primerjalna metoda ni raziskovalni privilegij najbolj splošno razumljene komparativistike, ampak je kot takšna latentno prisotna v vseh družbenih in naravoslovnih disciplinah.¹⁸

Zanimivo je, da Wellek tu izhaja iz študije antikomparativistično orientiranega B. Croceja *La letteratura comparata (Primerjalna književnost)*,¹⁹ v kateri je italijanski estetik zavrnil definiranje komparativistike z uporabo primerjalne metode, če to metodo uspešno uporabljajo raziskave najrazličnejših vrst. Obstaja zgolj zgodovina književnosti kot avtonomni predmet študija, ne pa primerjalna veda o književnosti, kjer atribut »primerjalni« postaja pleonazem, za nameček pa proces »primerjanja« omejuje zmožnost jedrnato definirati bistvo literarnega dela, zato so »komparativne dejavnosti« bolj rezultat individualne raziskovalne dejavnosti. Croce je poudarek na noetičnem vidiku raziskovanja in njegov prenos na filozofsko raven povezoval izključno z literarno zgodovino, katere »izrazne estetike« se ne da prenašati na druge vrste umetnosti. Do enakega sklepa je prišel tudi René Wellek v *Theory of Literature*, ko je sodil, da mora dominantna naloga vsakega zgodovinarja umetnosti postati zgolj izoblikovanje sistema »ekspresij«, tj. sistema kodov in izraznih sredstev, prek katerih se posamezne vrste umetnosti vzajemno približujejo oziroma oddaljujejo.²⁰ Novoidealistični temelj Crocejevega estetskega koncepta je napovedoval formalistični poudarek na »literarnosti« kot diferencialni lastnosti umetnostnega besedila in delno fenomenološko redukcijo na »videnje bistva«.²¹ Crocejeva estetika kot veda izraza zavrača vse naključno, kar obstaja zunaj tega izraza, intuicija, ki se razvija v tem okviru, je spoznanje tega izraza in temelj nedeljive

celote književnega izdelka (Wellekovo pojmovanje ontološkega statusa literarnega dela je bilo blizu temu konceptu).²² Hkrati zanika – podobno kot v formalistični terminologiji – pojmovno dihotomijo vsebine in oblike, saj obstoj intuicije ni odvisen od racionalnega pojma, izhajajočega iz intelektualnega spoznanja.

Čeprav Wellek tako kot Croce polemizira z estetskim relativizmom kritičnih sodb na področju teorije umetnostnih vrednot, ostaja temeljna razlika pri vprašanju motivacije literarne zgodovine, ki v Crocejevem konceptu nima ideološkega naboja in se je ne da gnoseološko raziskovati, čeprav zgodovinske sodbe subjektivno predstavijo kombinirajo z logičnim pojmom. Literarna zgodovina tako postaja umetnost, ne pa znanstveno in racionalno definiranje, tematiziranje in analiziranje zgodovinsko določenega estetskega objekta – že zato, ker individualnost izraza onemogoča oblikovanje aдекватne teorije posameznih vrst umetnosti. Če je bila strukturalna estetika J. Mukašovskega, zgrajena izključno na gradivu češke literature, do komparativistike zadržana, pa Wellek primerjalne metode ni razumel samo filološko, kar je bilo sicer običajno v začetku dvajsetih let v sinhronih analizah jezikovnega fenomena na morfološkem, fonetičnem in fonološkem področju v študijah R. Jakobsona. Dosledna raba komparativne metode v literarnem segmentu neslovanske filologije, za povrh aplicirane tudi na diahroni moment literarnega procesa, je pomenila praktično razširitev temelja z multilateralnimi (ne samo bilateralnimi) komparacijami, usmerjenimi ne samo na opis ujemanj in paralel, ampak tudi na interpretacijo književnih relacij, ki je strogo razlikovala neposredne in posredne kontakte, njihove interne in eksterne podobe. Zahteva po izdelani metodologiji umetnostnega pogleda je izhajala iz prepričanja o razvojnem temelju tipoloških abstrakcij, že leta 1924 je Wellek napisal: »Ne zaupam nikakršnim generalizacijam, nikakršnim pavšalnim trditvam ... mogoča je le debata o konkretnih kulturnih pojavih, slogih, smereh, svetovnih nazorih ...«²³

Wellekovo ugotavljanje vzajemnih odnosov in povezav književnega izdelka je pogosto preraščalo v sfero kulturnoprimerjalne zgodovine, npr. njegovo habilitacijsko delo *Kant in England 1793–1838* (1931),²⁴ ki je dokumentiralo mnogostranski »antikvarni, filozofski in literarnozgodovinski«²⁵ razmah, se je s komparativističnega stališča ukvarjalo z recepcijo kulturne in filozofske prvine v drugonarodnem okolju, konkretno s pronicanjem Kantove idealistične filozofije v spekulativno angleško tradicijo na prelomu 18. in 19. stoletja. Poudariti je treba, da je Wellek v primerjalni literarni zgodovini videl izhod iz osebno doživetega protislovja med znanostjo in umetnostjo: to prepričanje je izrazil v besedah, zapisanih v zasebni korespondenci s svojim profesorjem O. Fischerjem: »Upam, še vedno, da imam vsaj majhen umetnostni fond in da se bom prav z literarno zgodovino ... izognil konfliktu in dosegel določeno pomiritev med znanostjo in umetnostjo. To je veda, toda njen predmet je umetnost in v pasivnem dožemanju in aktivnem opisovanju je gotovo del umetniškosti.«²⁶ Del Wellekove metode je postalo stalno dajanje prednosti vrednotenjskemu komentiranju in kontemplaciji pred neudeleženim analitičnim akademizmom, poudarjanje izrazitih individualnosti in osebne pisave pred tehnično

virtuozno razčlenitvijo, po drugi strani pa tak pristop ni izločal spremljajoča nadnarodnih literarnih celot, uvrščanja avtorjevega dela v »idejno« in »smerno« atmosfero dobe.

Wellek in Wollman sta – v nasprotju z Mukašovskim – rehabilitirala princip strukturalne estetike za primerjalno literarno vedo. Oba sta v Praškem lingvističnem krožku predstavljala strukturaliste s smislom za literarno zgodovino, kar pomeni, da sta pojem strukture povezovala tudi z diahronijo. Wollman je v svoji primerjalni metodi uveljavljal zmožnost za literarno-zgodovinsko sistematiziranje obsežnega gradiva virov, za opazovanje tega v kontekstualno širših, pogosto netradicionalnih in izvernih povezavah. Nagnjenje k teoretičnemu posploševanju ga je vodilo k prizadevanju po kritičnem soočanju s sodobnimi metodami, ki so našle svoj izraz v »vplivologiji«, v učenju o enosmernem delovanju motivov in tem velikih literatur na male in nerazvite literature. Doktorska disertacija *Pověst o bílé paní v literatuře v tradicích českého lidu*²⁷ (Povest o beli gospe v literaturi v tradicijah češkega ljudstva, 1913) in kasnejša habilitacijska študija *Vampyrické pověsti v oblasti středoevropské*²⁸ (Vampirske povesti na srednjeevropskem območju, 1920–1925) sta zato poskušali »primerjanje« iztrgati iz neorganškega konglomerata metod, ga postaviti na čvrste temelje tako, da ne analizirata samo migracije motivov, ampak celotnih oblikovnih postulatov in sredstev, vključno z analognimi sižejskimi ogradjami. Določeno prepletanje antropološke in migracijske teorije, ki je spoštovalo samonastanek motivov na temelju življenjskih razmer, je hkrati priznavalo tudi njihovo migracijo in kroženje celotnih snovi, idej in književnih oblik. Tako je Wollman, skupaj s P. Bogatyrevom, prispeval k modernemu pojmovanju sodobne folkloristike, ki iz svojega zanimanja ni izključevala niti etnopsiholoških prvin, tj. npr. vpliva spiritističnih predstav ali metafizičnih verovanj na oblikovanje posameznih razvojnih faz človeške duševnosti.²⁹ Iskanje »shematičnih struktur« kot sinhrono primerljivih žanrskih (genoloških) enot, ki se najbolj jasno pojavljajo ravno v dramatikah, je Wollmana pripeljalo k pisanju monografskih del *Srbocharvatské drama* (Srbohrvaška dramatika, 1924), *Slovinské drama* (Slovenska dramatika, 1925) in zlasti sintetično komponiranega dela *Dramatika slovanského jihu* (Dramatika slovanskega juga, 1930), v katerih je dosledno uveljavil oblikopisno stališče.

Eidografija, ki jo je raziskovalec razumel kot »genetično povezanost snovi, idej in oblik v tesni povezanosti z zgodovinskimi dejavniki«³⁰ (zlasti sociološkimi in etnopsihološkimi), se v komparativnem pogledu dopolnjuje s strukturno tipološkim razumevanjem, zaradi katerega se je razlikoval od strogega razumevanja strukturalistično-formalistične smeri (R. Jakobson). S tem je Wollman razumevanje strukture že konec dvajsetih let – še pred dokončanjem metodološke transformacije ruskega formalizma in češkega strukturalizma – dinamiziral in posegel v zgodovinske povezave, prav tako pa se mu pri izdelavi tipološkega pristopa pripisuje prioriteta pred sovjetsko komparativistično šolo (V. M. Žirmunskij), ki je splošne zakonitosti svetovnega literarnega procesa začela raziskovati šele v petdesetih in šestdesetih letih.³¹ S spoštovanjem obojestranskih literarnih povezav med latinskim Zahodom in bizantinskim Vzhodom, skandinavskim

Severom in sredozemskim Jugom je raziskovalec v primerjalno metodo vnesel geografski moment, ki je bil dosledno razdelan šele v komparativističnih konceptih s konca stoletja (D. Đurišin). Frank Wollman je na prelomu dvajsetih in tridesetih let prišel do spoznanja, da se literarna veda kot celota členi na klasično literarno zgodovino (področje »littérature comparée« in »littérature générale«) in eidologijo v smislu primerjalne književne morfologije (komparativno oblikoslovje), eidologija pa se naprej deli na eidografijo (oblikopis) in poetiko, razumljeno kot literarna teorija v ožjem pomenu besede. Medtem ko eidografija uteleša statični moment, diahrona aplikacija primerjalnega aspekta počasi prehaja v eidologijo kot dialektično povezavo horizontalnih in vertikalnih razmerij.³²

Wollman je v nasprotju z estetskim strukturalizmom J. Mukašovskega predstavljal eidografski, oblikoslovno orientirani strukturalizem, ki ga je s sklicevanjem na husserlovsko fenomenologijo – eidos (= oblika) – pojmoval kot splošno, zakonito in znanstveno ovrednoteno bistvo, abstrahirano iz proučevanega pojava. Bistvena Wollmanova inspiracija pri tem je bila kompleksna analiza književne oblike in večplastna zgradba umetnostnega dela, ki jo je formuliral poljski filozof in estetik R. Ingarden v delu *Das literarische Kunstwerk* (Literarna umetnina, 1931). Češki raziskovalec prav tako razločuje predmetnostno in jezikovno plast ter plast shematičnih aspektov, in čeprav ima delo v svoji celoti hierarhizirano strukturo (pri čemer pa ne morejo imeti vse plasti specifično estetske kvalitete), ima predvsem tudi intencionalni značaj, ki ga ne moremo izenačevati z duševnostjo tvorca ali bralca. Wollman je v skladu z Ingardnom domneval, da se »življenje« literarnega dela uresničuje zgolj v kompleksu konkretizacij. Svojo metodo je imenoval »primerjalni strukturalizem«, utemeljen na »zgodovinsko-primerjalnem študiju slovanskih književnosti«.

Wollman je v svojem temeljnem delu *Slovesnost Slovanů* (Književnost Slovanov, Praga 1928) izdelal poskus »sinoptično-eidografskega nabora književne proizvodnje«,³³ tj. moderne zgodovine slovanskih književnosti v vzajemnih razmerjih in povezavah, v oblikovnih, vsebinskih in estetsko-filozofskih analogijah, ki znanstveno dokumentirajo rojstvo in rast slovanske vzajemnosti. Wollman je sistematično črpal iz novih tendenc literarne vede po letu 1918, ki si s svojim antipozitivizmom prizadevajo za objektivizacijo metod in zoženje predmeta svojega raziskovanja; tako je polemiziral tudi z nekaterimi tezami nemških slavistov (Bittner, Pfitzner idr.), ki so podcenjevali samostojnost slovanskih literatur kot nerazvitih v primerjavi z latinsko-germanskim Zahodom.³⁴ Wollman je dokazoval, da v kulturnozgodovinskem in literarnem razvoju Slovanov dialektično delujejo slovanske povezovalne in razdruževalne dominante, ki se s strukturnega in oblikovnega stališča v besedilu kažejo kot različni tipi »slavizmov« (cerkvenoslovanski slavizem, socialno in moralno reformni slavizem, baročni slavizem, poljski mesianizem, češki avstroslavizem, ilirizem, rusko slavjanofilstvo, novoslavizem, revolucionarni socialistični slavizem), ki jih med drugim zaznamuje analogni način recepcije tujih umetnostnih vplivov in nazorskih filozofskih pobud. Ti slavizmi ne nastopajo le binarno kot aktualizirana povezava med dvema slovanskima literaturama, ampak so tudi

splošno slovanskega (medslovanskega) značaja, zato sodelujejo tudi pri konstituiranju sistema medslovanskega slovstva kot organskega dela občje (svetovne) književnosti.

V polemično orientiranem delu *K metodologii srovnávací slovesnosti slovanské* (K metodologiji primerjalnega slovanskega slovstva, Brno 1936) je izrazil svoje mnenje v sporu, ali slovanske književnosti tvorijo avtonomno enoto v okviru svetovne književnosti ali pa obstajajo izolirano brez skupnih značilnosti umetnostnega ustvarjanja. »Biološko-genetičnemu« razumevanju svetovne književnosti v smislu živega organizma, v katerem živijo različne pomembne enote, tj. po pomenu in funkcijah diferencirane nacionalne književnosti, se je Wollman zoperstavil z zavrnitvijo nacionalne književnosti kot naravnega temelja svetovne književnosti. Njeno izhodišče »niso organizmi nacionalnih literatur, ampak posamezne oblike v svojih strukturnih razmerjih«,³⁵ tj. samogibnost struktur v diahronem okviru. »Dinamično« in »dialektično« razumevanje strukture je pomenilo raziskovanje analogij v literarnih oblikah ne glede na njihovo posredovanost prek stika, vpliva ali učinka in tako ustvarjalo temelje »primerjalnega strukturalizma«, utemeljenega na komparaciji oblik in sintakse literarnih del.

Wollmanovo morfološko razumevanje svetovne književnosti kot skupka oblik in struktur nadkrajevnega in nadčasovnega pomena je izhajalo iz aplikacije van Tieghemovega pojma »littérature générale«, ki je označeval empirično dokazljivo strukturno celovitost, ugotovljeno v konkretnem kulturno-zgodovinskem arealu. Obča literatura je tako v delih F. Wollmana, A. Ocvirka, I. Hergešića in zahodnih raziskovalcev, ki so bili pod vplivom Tieghemove triadične členitve literature, sinonimno zastopala svetovno književnost; ta se je s tem oddaljevala od predstave izbirnega panteona klasikov ali mehničnega seštevka del.

Strukturni temelj svetovne književnosti se kasneje pojavlja tudi v Đurišinovem konceptu, ki eliminira nacionalno književnost kot izhodiščno kategorijo medliterarnosti. Po mnenju slovaškega raziskovalca lahko svetovna književnost obstaja le v podobi razvojne (historične) strukture, ki jo lahko predvidevamo v vsakem pojavu literarnega procesa in je konstituirana prek recepcijskega subjekta. Đurišinova semiotična premena historične strukture v kod na ravni komunikacije pomeni originalni razvoj češko-slovaškega strukturalizma v šestdesetih letih prejšnjega stoletja (*Problémy literárnej komparatistiky – Problemi literarne komparativistiky*, 1967), v obdobju splošne kritike strukture, tj. Jakobsonovega koncepta binarizma in njegove teze o dvojni artikulaciji jezika. Đurišinovo pobudo tako lahko genetično povežemo s pionirskim delom F. Vodičke (*Struktura vývoje – Struktura rozvoja*, Praga 1969) in poznimi študijami F. Wollmana, v mednarodnem merilu pa z deli J. M. Lotmana, U. Eca, A. J. Greimasa, C. Bremonda, J. Derridaja idr.³⁶

Ravno Wollmanove multilateralne komparacije, usmerjene k spoznavanju in natančnejši identifikaciji medslovanske književnosti, so postale eden od navdihov Đurišinove teorije medliterarne skupnosti in medliterarnih centrizmov, vključno z definiranjem svetovne književnosti. Pri obeh raziskovalcih sta ti kategoriji izpeljani iz zunajliterarnih pojavov, Wollman slo-

vansko medliterarno skupnost in centrizem definira z etnično podobnostjo, ki jo omogočajo antropogeografske determinante: »tesno sosledstvo, vzajemni stiki, podobne življenjske razmere, enak odnos do sosedov«, ³⁷ podobno tudi pri Đurišinu medliterarni proces pogojujejo nekateri zunajliterarni etnični, jezikovni, geografski, administrativni kriteriji, vključno z različno mero diferenciranosti posameznih kultur. Wollmanove integracijske in diferencialne dominante, ki se razvijajo v zgodovinskem sosledju kot slavizmi v smislu strukturne paradigme v sintagmi in ki odsevajo proces diferenciacij v okviru integracije – Wollman govori o čutu slovanske pripadnosti kot zgodovinskem dejstvu³⁸ – analogno ustrezajo Đurišinovi povezovalni in razdruževalni funkciji družb. Ravno medliterarnost, utemeljena na strukturno tipoloških povezavah, si zastavlja za cilj integracijo raznorodnih literarnih pojavov v svetovno književnost. Toda Wollmanov koncept medliterarnosti bolj dopušča genetično-kontaktne odnose, ki jih ima za enakopravne s strukturno tipologijo. Zlasti s svojim oblikovnim izhodiščem je delo za Wollmana predvsem »materialna eksistenca«. Centrizem v Đurišinovem konceptu predstavlja tip skupnosti, nastale na temelju dolgega sosledstva kot specifična oblika sožitja, medtem ko sama skupnost izhaja iz enotnosti, podobnosti in oblikovnih analogij. Centrizmi kot geografske nadnarodne enote večinoma nastajajo na način konkretnih »vozlišč« na temelju nesorodniškega sosledstva, ne gre torej za celote, definirane s podobnostjo mentalitete, gospodarskih ali socialno-psiholoških determinant, ampak z geografskim sosledstvom.³⁹ Povedano s terminologijo teorije besedila, strnjenost teh celot izhaja iz močno poudarjene sintaktične funkcije in oslABLJENE semantične »dogodkovnosti«, zato lahko v centrizmu sinhrono in sinkretično soobstaja pluralizem »ne-podobnih« tradicij in poetik.

Centrizmi kot naravne oblike obstoja in delovanja svetovne književnosti imajo korenine v Jaussovi recepcijski estetiki, utemeljeni na sprejemajoči strategiji prejelnika, na horizontih pričakovanja.⁴⁰ Medtem ko v centrizmih posamezne književnosti medsebojno »mejijo« geografsko in metonimično na osnovi lastnega interesa, ki je lahko tudi diskontinuiran, je v skupnostih medliterarna komunikacija motivirana metaforično. Đurišinova členitev velikih medliterarnih procesov na medliterarne skupnosti in medliterarne centrizme hkrati predstavlja diferenco med metaforično in metonimično interkulturalnostjo. Ta diferenca pravzaprav ustvarja dva protislovna, komplementarno dopolnjujoča se modela svetovne književnosti: prvi, ki izhaja iz medliterarnih skupnosti, reducira svetovno književnost na monokulturno celoto, drugi, ki se opira na teorijo centrizmov, po zaslugi recepcijskega vidika postulira svetovno književnost kot namišljeno policentrično množico, ki ohranja individualnost posameznih delov, med katerimi izmenjava literarnih vrednot poteka kot dialog, v katerem se sprejemajoča kultura prostovoljno odpira drugačnosti, da bi bolje razumela samo sebe.

Tudi pri svojem konceptu svetovne književnosti je Đurišin po našem mnenju delno izhajal iz pojma F. Wollmana, ki je ta projekt razlagal na treh ravninah: 1. kot skupek nacionalnih književnosti vsega kontinenta, 2. kot ovrednoteni izbor najboljšega, kar je v nacionalnih književnostih nastalo, 3. kot produkcijo, ki zajema vzajemno determinirane odnose in

povezave, tj. genetično in tipološko pogojene literarne pojave, ki delujejo v medliterarnem procesu.⁴¹ V zadnji končani monografiji *Teória medzilitérarneho procesu I* (Teorija medliterarnega procesa I, Bratislava 1995) je Ďurišin povzel tri možne definicije svetovne književnosti: 1. aditivna, mehanična, pridruževalna, iz katere so v tradicionalni komparativistiki izhajale historiografske sinteze večjih literarnih celot, 2. aksiološki, izbirni, literarnokritični koncept, utemeljen na platformi obče literature (*littérature générale*), ki utilitarno upošteva šolske (didaktične) in bralske potrebe, 3. literarnozgodovinsko razumevanje kot preseganje prejšnjih dveh kategorij, determinirano z medsebojno odvisnostjo in komplementarnostjo literarnih pojavov, ki so rezultat konkretnega proučevanja medliterarnega procesa.

Ďurišin ima tako kot F. Wollman tretjo definicijo za glavni objekt primerjalnih raziskav. Vendar pa na novo osmisli strukturo in funkcionalnost tega razumevanja in pride do spoznanja, da je svetovna književnost končni medliterarni fenomen, ki se giblje na sinhroni in diahroni osi književnega razvoja. Svetovni književnosti kot stvarno delujočemu sistemu ustreza določen afinitetni model – pojmovna nadstavba kot mišljenjski sistem. Razmerje med svetovno književnostjo kot takšno in teoretično refleksijo tega literarnega pojava je zato zakonito diferencirano in spremenljivo. Svetovna književnost ima v Ďurišinovem dojemanju svojo dosledno idealno dimenzijo, postaja simbol integritete človeške biti, saj zajema izkušnje in dosežke, ki si jih je književnost pridobila v svojem zgodovinskem razvoju. Mera njene »svetovnosti« je hkrati odvisna od »zadostnosti včlenitve« dejanskih del v literarni sistem. Iz tega izhaja, kot smo že opozorili, raziskovalčevo prepričanje, da svetovna književnost nastaja v procesu interpretacije, hkrati pa obstaja le v podobi razvojne zgodovinske strukture, ki jo lahko pričakujemo v vsakem pojavu literarnega procesa.

Na Ďurišinovo teorijo medliterarnosti se je ustvarjalno navezal slovaški komparativist Pavol Koprda v svoji znameniti seriji *Medzilitérarny proces I-IV* (Medliterarni proces I–IV, 1999–2003),⁴² ki v celoti osvetljuje postavitev Ďurišinih postulatov in ocenjuje njihov metodološki prispevek v konfrontaciji z diahronimi spodbudami literarne vede. Logika stvari temelji na dveh razlogih: 1. teorija medliterarnosti je nastajala večinoma na gradivu slovanskih literatur, 2. globalizacija zajema tudi novo nastale slovanske države in jih paradokсно odtuja, npr. z brisanjem njihove kulturne, jezikovne in druge identitete. Koprda izvirno demonstrira korenine Ďurišinove teorije medliterarnosti – češko-slovaški strukturalizem medvojnega obdobja in recepcijsko teorijo (H. R. Jauss) – in se usmerja h kritiki vplivološke tematologije in genologije, ki temo in žanr razume kot sredstvo dohitevanja. Občutljivo opazi nevarnost imagologije v smislu nekakšne prenovljene zahodnoevropske »*littérature générale*«, ki na skupni imenovalec postavlja obtok analognih tem in konstituiranje strokovnih literarnih vzorcev na škodo funkcijskega študija ne samo slovanske vzajemnosti, ampak tudi interkulturnega medliterarnega slovanskega in neslovanskega sveta (npr. medkontinentalne interkulturne literarne skupnosti). Koprdoва knjižna serija, ki je v sodobnem češko-slovaškem kontekstu edinstvena, kritično reinterpretira Ďurišina, Mukařovskega in tudi Wollmana s tem, da

strukturalna izhodišča povezuje s semiotično-komunikacijsko dimenzijo. Koprda tako kot Đurišin ugotavlja, da študij individualnega besedila ne zadošča in da je delo treba opazovati kot presek in produkt medliterarnih sil in koncentričnih kulturnih povezav. Po drugi strani reflektira določeno nevarnost, da poudarek na književni makrostrukturi, na zunanjem prostoru »med književnostmi«, in ne na dogajanju in prizadevanju »znotraj književnosti«, tj. na interpoetičnosti, vodi k vsebinski sistematizaciji, k nekakšni »zamašitvi« realnih proticentrističnih in antigeneralizacijskih tokov v samem besedilu, ki naj bi preprečili, da bi kategorije medliterarnosti proizvajale privlačne strukture (kot je npr. na primeru strukturalizma kritiziral dekonstruktivizem), ki bi nastale z aditivnimi zbirkami del.

Češka in slovaška komparativistika, katere najpomembnejši predstavniki so bili neposredni učenci F. Wollmana ter tudi sodelavci in kolegi D. Đurišina, se je od genetično-kontaktološke komparativistike usmerila k tipologiji in uporabi filozofskih pobud (fenomenologija, hermenevtika ipd.), toda primerjalno metodo je vedno povezovala s smernim in predvsem genološkim pristopom. Čeprav reagira na sodobna metodološka gibanja, tj. na umik od formalistično-strukturalnih teorij v korist družbenopolitičnih in kulturoloških raziskav, ohranja filološki kontakt s konkretnim besedilom. Primerjalna literarna veda je tu razumljena kot integralna panoga zgodovine književnosti, realizirana v razmerjih v nadnacionalnem kontekstu, katerega jedro postaja zgodovinska poetika v diahronem in sinhronem razumevanju. S tem zavzema uravnovešeno stališče v sporu, ali komparativistiko definirati ontološko ali epistemološko, tj. institucionalno, v smislu etablirane univerzitetne panoge, z definiranim predmetom in metodami raziskovanja, ali primerjalne študije preprosto razumeti kot »primerjanje«, kot določen tip intelektualne refleksije, ki komunikacijsko prepleta posamezna področja vede kot njihov zavestni posrednik.⁴³ Češka in slovaška komparativistika je prispevala zlasti k izoblikovanju teorije medliterarnosti, ki jo je Đurišin v navezavi na delo F. Wollmana oddaljil od strukturalnih izhodišč in jo povezal s semiotiko kot univerzalno metodologijo kulture, a tudi s teorijo recepcije in medbesedilnosti. Teorija medliterarnosti, ki razlaga individualne vrednote pojavov iz njihove razvojne zakonitosti, tako postaja ne le sredstvo medbesedilnega generiranja zaprtih raziskav, ampak metodološka instrukcija, ki interpretira medliterarnost kot proces neskončnega označevanja in nadomeščanja enih kulturnih enot in kodov z drugimi.

Iz češčine prevedla Bojana Maltarić

OPOMBE

¹ Prim. monografijo Slavomíra Wollmana: *Česká škola literární komparistiky (Tradice, problémy, přínos)*, Praha: Univerzita Karlova, 1989.

² Frank Wollman: »Naše pojetí slovanské filologie a její dnešní úkoly«, *Slavia* 18, št. 3 (1947–1948), 249–264.

³ Podrobneje prim. študijo Miloša Zelenke: »Literární věda ve Slovanském ústavu – sedmdesát let činnosti (1928–1998)«, V: V. Vavřínek (ur.), *Slovanský ústav v Praze – 70 let činnosti*, Praha: Euroslavica, 2000, 70–80.

⁴ Prim. monografijo Iva Pospíšila in Miloša Zelenke: *René Wellek a meziválečné Československo. Ke kořenům strukturální estetiky*. Brno: Masarykova univerzita, 1996.

⁵ Frank Wollman: »Srovnávací věda slovesná v poměru k slovanské filologii (Stav a úkoly slovanské filologie v Československu). Část literárněvědná«, *Slavia* 50, št. 4 (1981), 308.

⁶ Prim. monografijo Slavomíra Wollmana: *Porovnávací metoda v literárnej vede*. Bratislava: Tatran, 1988.

⁷ Peter Michalovič (ur.): *Československý štrukturalizmus a viedeňský scientizmus*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1992.

⁸ Prim. monografijo Antona Popoviča: *Štrukturalizmus v slovenskej vede, 1931–1949. Dejiny, texty, bibliografija*, Martin: Matica slovenská, 1970. Prim. tudi študijo Iva Pospíšila: »Slovenský literárněvědný trojúhelník: komparatistika-genologie-translatologie«. V: I. Pospíšil (ur.): *Brněnská slovákistika a česko-slovenské vztahy*. Brno: Masarykova univerzita, 1998, 45–58.

⁹ Prim. študijo Iva Pospíšila in Miloša Zelenke: »Komparatystyka, poetyka i literatura światowa (O metodologicznych korzeniach i zależnościach koncepcji zespolu Ďurišina«, Kasperski in D. Ulicka (ur.), *Dialog - Komparatystyka - Literatura. Profesorowi Eugeniuszowi Czaplejewiczowi w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, 2002, 231–250.

¹⁰ Roman Jakobson: »Romantické všeslovanství – nová slavistika«, *Čin* 1, št. 1 (1929), 12.

¹¹ Dionýz Ďurišin: *Teória literárnej komparatistiky*, Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1985, 50.

¹² Prim. študijo Jana Mukařovskega: »Mezi výtvarnictvím a poesíí«, V: J. Mukařovský: *Kapitoly z české poetiky I*, Praha: Melantrich, 1948.

¹³ Podoben nazor je predstavil René Wellek v monografski študiji *The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1969, 26–27.

¹⁴ Jan Mukařovský: »K dnešnimu stavu a výkladům srovnávací vědy literární«, *Impuls* 2, št. 10 (1967), 724–726.

¹⁵ René Wellek: »Václav Tille jako literární teoretik«, *Listy pro umění a kritiku* 5, št. 5 (1937), 326.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ René Wellek: »The Crisis of Comparative Literature«, V: W. P. Friedrich (ur.), *Proceedings of the Second International Congress of Comparative Literature* 1, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1959, 149–159.

¹⁸ René Wellek: »Názov, podstata a dejiny porovnávej literatúry«, *Slavica Slovaca* 3, št. (1968), 121–141.

¹⁹ Benedetto Croce: »La letteratura comparata«, V: *Problemi di estetica*, Bari: Laterza, 1954, 71–76 (prva objava *La Critica*, 1903, št. 1).

²⁰ René Wellek - Austin Warren: *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia, 1996, 361–386.

²¹ René Wellek: »Benedetto Croce: Literary Critic and Historian«, *Comparative Literature* 5, št. 1 (1953), 75–82. Tudi: *Benedetto Croce*. V: R. Wellek: *A History of Modern Criticism 1750–1950, Volume 8: French, Italian and Spanish Criticism 1900–1950*. New Haven and London: Yale University Press, 1992, 187–223.

²² Ibidem.

²³ René Wellek: F. V. Krejčího »České vzdělání«. *Kritika* 2, št. 4 (1925), 159–160.

²⁴ René Wellek: *Kant in England 1793–1838*, Princeton: Princeton University Press, 1931.

²⁵ Prim. *Zpráva komise o habitaci Dra René Wellka z dějin anglické literatury*, avtorji B. Trnka, O. Fischer in V. Mathesius dne 25. 1. 1932, str. 3 (shranjeno v Arhivu Karlove univerze, fond R. W., brez sign.).

²⁶ R. Wellek v pismu O. Fischerju z 22. 4. 1926 (shranjeno v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze, fond O. F., št. sign. 19 D 30).

²⁷ Frank Wollman: »Pověst o bílé paní v literatuře a v tradicích českého lidu«, *Národopisný věstník československý* 7, 1912, 145–180; 8, 1913, 182–185.

²⁸ Frank Wollman: »Vampyrické pověsti v oblasti středoevropské«, *Národopisný věstník československý* 14, št. 1 (1920), 1–16; št. 2, 1–57; št. 1 (1921), 1–58; 17, št. 2 (1923), 80–96; št. 2, 133–149; 18, št. 2 (1925), 133–169.

²⁹ Bohuslav Beneš: »Folklorista Frank Wollman«, V: M. Leščák (ur.), *K dejinám slovesnej folkloristiky*, Bratislava: Ústav etnológie SAV, 1996, 3–11.

³⁰ Prim. opomba 5.

³¹ Jiří Krystýnek: »Osobnost a dílo Franka Wollmana (K nedožitým devadesátinám)«, *Slavia* 47, št. 2 (1978), 115.

³² Prim. opomba 5.

³³ Frank Wollman: *Slovesnost Slovanů*, Praha: Vesmír, 1928, 237.

³⁴ Diskusijo je povzela revija *Slovo a slovesnost* 2, št. 4 (1936), 127–128. Prim. tudi Roman Jakobson: »Usměrněné názory na staročeskou kulturu«, *Slovo a slovesnost* 2, št. 4 (1936), 207–221. Frank Wollman: *Literárněvědné metody v Bittnerově knize »Deutsche und Tschechen«*, *Slovo a slovesnost* 2, št. 4, 1936, 201–207. Oba prispevka sta bila predstavljena na debatnem večeru Praškega lingvističnega krožka 7. 12. 1936.

³⁵ Frank Wollman: *K metodologii srovnávací slovesnosti slovanské*, Brno: Masarykova univerzita, 1936, 10.

³⁶ Pavol Koprda: »Ústup od štrukturalizmu ako metodológie literatúry v 60. rokochoch«, V: P. Koprda: *Medziliterárny proces I. Slavica*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2003, 81–106.

³⁷ Prim. opombi 35, 38.

³⁸ *Ibidem*, 39.

³⁹ Ivan Dorovský: *Balkán a Mediterán*. Brno: Masarykova univerzita, 1997, 16.

⁴⁰ Pavol Koprda: »Jaussova recepčná estetika a interkultúrne centrizmy (Medziliterárna komunikácia je otváranie sa prijímajúceho seba)«, *Slovak Review* 8, št. 2 (1999), 153–168.

⁴¹ Frank Wollman: »Srovnávací metoda v literární vědě«, v: *Slovanské štúdie II*, Bratislava: Slovenský spisovateľ (1959), 9–27. Prim. tudi študijo Miloša Zelenke: »Idee e conenzioni della »letteratura del mondo« nela scuola ceca di comparatistica letteraria«, *I Quaderni di Gaia. Almanacco di letteratura comparata* 7, št. 10 (1996), 89–100.

⁴² Pavol Koprda: *Medziliterárny proces I. Medziliterárne aspekty staršej literatúry*, Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 1999. *Medziliterárny proces II. Literárnohistorické jednotky v 20. storočí*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2000. *Medziliterárny proces III. Staršia slovensko-talianska medziliterárnosť*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2000. *Medziliterárny proces IV. Slavica*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2003.

⁴³ Prim. študijo Miloša Zelenke: »Hermeneutische und dekonstruktivische Auffassung der Weltliteratur – ein Ausweg aus der Krise? V: J. Koška in P. Koprda (ur.), *Koncepcie svetovej literatúry v epoche globalizácie. Concepts of World Literature in the Age of Globalisation*, Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 2003, 155–167.

■ THE CZECH AND SLOVAK COMPARATIVE LITERARY STUDIES (FROM WELLEK TO ĎURIŠIN)

Key words: comparative literary studies / literary theory / Bohemia / Slovakia / Wollman, Frank / Wellek, René / Ďurišín, Dionýz

The present study deals with the rise of the Czech and Slovak school of comparative literary studies which were being formed in interwar Czechoslovakia. The comparative method was cultivated, apart from the older positivist generation connected with Slavonic literary studies (represented by Murko, Polívka, Máchal, Horák and others), especially by Frank Wollman (1888–1969) and René Wellek (1903–1995) who as members of the Prague Linguistic Circle were influenced by structuralism. While Wollman became known for his conception of eidology as a comparative literary morphology (*Slovesnost Slovanů* [*The Literature of the Slavs*], 1928), Wellek embodied an ideal link between Prague structuralism, German neo-idealism and Ingarden's phenomenology (*Theory of Literature*, 1949). Slovak comparative studies, the most significant representatives of which were F. Wollman's direct disciples and later also collaborators of Bakoš and Ďurišín, moved from genetic-contactological comparative studies towards typology and the application of philosophical stimuli (phenomenology, Viennese neo-positivism, hermeneutics etc.), but always connected the comparative approach with that of literary currents and genres. Contemporary Czech and Slovak comparative studies encompass formalist-structuralist theories to socio-political and cultural research; at the same time they preserve philological links with concrete texts (Wollman). In this context comparative literary criticism is understood as an integral part of the history of literature realised in supra-national relations, the kernel of which is historical poetics in both diachronic and synchronic contexts. In this way they adopt a balanced position in the dispute over whether comparative studies could be defined from the ontological or epistemological points of view, i.e. rather from the institutional standpoint in the sense of a firmly established academic discipline determined by certain research methods, than as comparative studies understood more freely as „comparative“, or as a specific kind of intellectual reflexion linking separate spheres of knowledge in a communicative way. Czech and Slovak comparative studies contributed, above all, to the elaboration of the theory of world (universal) literature and the theory of inter-literariness that Ďurišín, continuing Wollman's ideas, shifted from structural starting points towards semiotics as a universal methodology of culture, but also towards geography, political economy, reception theory and intertextuality (P. Koprda).

September 2005

PROBLEM SLAVIZMOV IN NJEGOV KONTEKST

Ivo Pospíšil

Filozofska fakulteta, Masarykova univerza, Brno

Avtor analizira ključne izraze, povezane s problematiko Slovanov, slavistike, slovanske vzajemnosti, slavofilstva in panslavizma. Njegova koncepcija, oblikovana prek komentarja in kritike politoloških študij, temelji na nujnosti načelne preusmeritve znanstvene discipline, ki v najširšem smislu preučuje problematiko Slovanov, slovanskih narodov, njihovih jezikov, literatur in kultur. Poudari pomen arealnih študijev, kakršne goji tudi Sekcija za arealne študije in integrirano žanrsko tipologijo na Inštitutu za slavistiko Masarykove univerze v Brnu. Na koncu se avtor ukvarja s problemi slavističnih raziskav in znanstvenih ustanov.

***The Problem of Slavisms and Its Context.** The author analyses the key terms relating to questions of the Slavs, Slavonic studies, Slavonic reciprocity and solidarity, Slavophile movements or pan-Slavism. His conception, originally intended as a commentary on and polemic with political science, is based on the necessity for a basic change and re-orientation of the scientific disciplines which study in its widest sense issues relating to Slavonic cultures, those of all the Slavonic nations and their languages and literatures. He emphasises the importance of the area studies developed by the Department for Regional Studies and Integration Genre Typology at the Institute of Slavonic Studies of Masaryk University in Brno. Finally, he deals with problems of Slavonic research and scholarly organisations.*

Temo zadnje knjige Franka Wollmana (1888–1969) *Slavismy a antislavismy za jara národu* (Slavizmi in antislavizmi v pomladi narodov) bi lahko atraktivno označili kot »ko je po svetu hodila pošast panslavizma«; delo je v uvodu datirano z majem 1965 in posvečeno osvoboditvi izpod »fašističnega jarma«. Veliko pove dejstvo, da je bil samostojni posvetilni list iz edinega primerka knjige v Osrednji knjižnici Filozofske fakultete in Fakultete za družbene vede v Brnu iztrgan: tudi to morda priča o tem, kako žgoča je bila ta problematika v njenih političnih dimenzijah in v odnosu do osebnosti avtorja. Čeprav danes slovanstvo, slavjanofilstvo, panslavizem

ali slovanska vzajemnost niso več gonilne sile sveta v taki meri kot v 19. stoletju, pa je njihovo skrito brizantno silo še vedno čutiti (Mareš 1999; Pospíšil 2001). Enako velja tudi za ostala pomembna dela avtorja te knjige, Bratislavčana, Brnčana in Pražana, ustanovitelja praško-brnske komparativistično-genološke šole: o tem pričajo tudi njegove nove izdaje v tujini (nemška in slovenska – Wollman 2003; Wollman 2004), h katerim organsko sodi tudi objava slovaških ljudskih pravljic, ki je rezultat bratislavskih raziskav F. Wollmana in njegovih učencev (Wollman 1993, 2001, 2004); morda se jim bo po dolgih letih pridružila tudi češka izdaja, tako da bo vsaj v tem primeru ovrženo reklo, da doma ni nihče prerok.

Ravno v opisnem in posvetilnem uvodu Wollman svojo metodo definira kot analitično in konfrontacijsko:

»Sama problematika v tem obdobju bi se dala na kratko povzeti s tremi gesli: pangermanizem – panslavizem – avstroslavizem. Toda poznamo še različne druge formulacije slovanske ideologije, torej slavizme, in njihova nasprotja, ki jih kratko imenujem antislavizmi, saj gre tu že za različne formulacije določenih ideologij. Dokumentarna analitična oblika in konfrontacija izhajata iz samega predmeta tega dela.« (Wollman 1968, 5)

Wollman se v tej knjigi vrača k dominantni svojega dela, ki je že od začetka oscilacija med ideologijo in tematologijo (*Stoffgeschichte*) na eni strani ter morfologijo, eidologijo ali eidografijo (kot jo je sam imenoval), torej strukturnim pristopom, na drugi strani. Vrnitev k *Ideengeschichte* v duhu moskovskega (1958) in sofijskega (1963) slavističnega kongresa, ki jo proklamira takoj v uvodu, je med drugim zanimiva tudi zato, ker se neposredno navezuje na njegov mednarodno razmeroma močno reflektiran spis *Slovanství v jazykově literárním obrození u Slovanů* (Slovanstvo v jezikovno-literarnem preporodu pri Slovanih; Praga 1958). Zato sem – potem ko sem se v Wollmanovi nemški izdaji s kolegom Reinhardom Iberjem in Milošem Zelenko, kasneje pa tudi sam, ukvarjal s prvo Wollmanovo sintezo (Wollman 2003) – segel ravno po tej monografiji, ki se je, kot se zdi, marsikdo boji, tako da se okoli nje hodi kot okoli vroče kaše – ravno to pa je tema slovanstva vedno bila, je in bo.

Wollman zanimivo začenja s tem, s čimer so po navadi njegove polemike z nekaterimi poljskimi slavisti kulminirale: s poljskim mesianizmom, povezanim z idejo, da slovanski mit in slovanski mesianizem svojih korenin nimata na Češkem, ampak ravno na Poljskem. Wollmanovo poglavje o Adamu Mickiewiczu je pravzaprav konfrontacija njegovih kasneje objavljenih predavanj na Collège de France in interpretacij Stanisława Grabowskega (1954); toda takšna je tudi celotna knjiga: v tem smislu so *Slavismy a antislavismy za jara národů* (Slavizmi in antislavizmi v pomladi narodov) tipično wollmanovska publikacija, tj. izhajajo iz polemike, h kateri šele kot nadstavbo oblikuje pozitivni nazor oziroma model: ravno v tem se kaže Wollmanova metoda, ki je sicer morda najmanj vidna v njegovih strogo literarnozgodovinskih delih o literaturi na splošno, zlasti pa

o dramatiki, sintetiziranih med drugim tudi v slavni *Slovesnosti Slovanů* (Književnost Slovanov, 1928), čeprav je tudi tu podobna metodam T. G. Masaryka, pa tudi drugih osebnosti t. i. realistične generacije (med njimi bi našli tudi slavne, čeprav kontroverzne Ruse, a to bi bila že tema drugega, samostojnega prispevka). Mickiewicz sicer že iz lastne izkušnje priznava mesijansko poslanstvo Rusije, vendar misli – s sklicevanjem na svojega prijatelja Puškina – da se je že izčrpalo in čaka na nove spodbude. Ravno tu na prizorišče stopa Poljska, ki se je oprla na enako avtentično, notranje krščansko, natančneje katoliško Francijo (Španija je katoliška formalno, tj. obredno, tako kot je Rusija samo formalno pravoslavna). V odstavkih o Grabowskem Frank Wollman zanimivo komentira Mickiewiczev odnos do Češke, Čehov in češke literature (od literatur zahodnih Slovanov je poznal Mickiewicz – razen poljskega – samo češko slovstvo, med drugim tudi s posredovanjem samega Puškina in Jana Czechota, belorusko Čačota, 1796–1847, poljskega, a tudi beloruskega biliterarnega pesnika); njegova sodba o staročeški in starejši češki literaturi kot epigonski, prav tako pa tudi ignoriranje Komenskega in nekatoliške produkcije sta tipična pojava; v »sistem« po Mickiewiczevem mnenju ni sodilo niti husitstvo.

Wollmanova metoda tu dobiva dosledno dialoško in konfrontacijsko ter hkrati dosledno in permanentno primerjalno podobo: skoraj na vsakem koraku primerja Mickiewiczeve koncepte enkrat s Šafaříkom (Šafaříkom), drugič spet s Kollárjem in drugimi. Tako postopoma prihaja do temeljnega terminološkega problema, do mreže pojmov, ki jih postopno razpleta, pri čemer pa se zaveda njihove zapletenosti in izmuzljivosti: do panslavizma, slovanstva, slovanske vzajemnosti, slavjanofilstva in rusofilstva. Wollman je točno opazil, da so Mickiewiczeva predavanja – v nasprotju z izvirnim, toda zaradi uporabljene nemščine že nekoliko pozabljenim komparativističnim spisom Šafaříka-Šafaříka *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten* (Šafařík 1983)¹ – padla na rodovitna tla starejšega francoskega zanimanja za Slovane, predvsem za Ruse in Balkan (Ernest Charrière 1836, 1841–42; 1848–1853 idr.).

Pri tem pa še bolj prihaja do izraza sintetična poteza češkega avstroslavizma, ki ga Wollman raziskuje v drugem poglavju ob znanem gradivu brošure Lva (Lea) Thuna (*Über den gegenwärtigen Stand der böhmischen Litteratur und ihre Bedeutung*, 1842). Odtod pa že vodi ravna črta k razlagi slovanskega vprašanja kot primarno jezikovnega, literarnega in kulturnega; šele od tu naprej poteka – po izčrpanju drugih možnosti – narodno in državotvorno prizadevanje, o čemer med drugim priča tudi Thunovo pismo Mickiewiczzu, omenjeno v Wollmanovi knjigi (1968).

Posebno pozornost avtor namenja razvoju nazorov Marxa in Engelsa, kar je bilo v tistem obdobju zelo brizantna, delikatna in nevarna tema; zato previdno začenja z njunim razumevanjem poljskega vprašanja – »klasika« sta namreč Poljake obravnavala kot izjemo, saj sta jih imela (kar ni veljalo za ostale Slovane) za progresiven narod.

Ključna mesta v Wollmanovi knjigi *Slavismy a antislavismy* – drugače tudi ni moglo biti – so pasaje o Rusiji. Avtor začenja z nastankom slavjanofilstva in rusofilstva ter kaže na zgodovinsko mesto slavjanofilov in zahod-

njakov. Natančno predstavi, kako je ruski carizem med vlado Nikolaja I. nastopal proti prizadevanjem po združitvi Slovanov, pa četudi pod ruskim vodstvom: dokaz za to je usoda Cirilmetodijskega bratstva, za katerega dejavnost je najbolj plačal Taras H. Ševčenko. Carizmu se »mali Slovani« niso zdeli primerni za ponapoleonsko politiko velesil, ki jo je načrtoval z Avstrijo in Prusijo. Wollman tu delno namenoma, delno nenamerno kaže na staro dialektično idejo kvalitativne vrednosti kvantitativnih kazalcev: to je vedno delovalo in politika malih narodov je to tudi vedno upoštevala in se po tem ravnala ne glede na ideologije.

Wollmanova konceptualna, analitična, z gradivom nasičena, mestoma celo prenasičena knjiga, labodji spev njegovega raziskovanja, ima svoje časovne omejitve, predvsem pa svoje nadčasovne presežke. In prav ti nas zanimajo, saj zadevajo ravno problem slavizmov in njegov kontekst:

1. Povsem razločno kaže nujnost sintetičnega, inter- in multidisciplinarnega razumevanja slavistike kot funkcionalne, toda preišljene sinteze filologije in drugih ved, vključno z družbenimi. F. Wollman tu praktično in suvereno posega v politologijo, zgodovino in sociologijo, pri čemer njegov temelj še vedno ostajata filologija in kultura v širšem pomenu besede, seveda brez drugih omejitev in definicij (kulturologija, *cultural studies* ipd.). To ni diletantsko poseganje, o kakršnem pišem drugje (Pospšil 2003c), ampak je kompetentno ravno zato, ker presega jezikovno-literarno sfero (tako se glasi naslov že omenjene Wollmanove knjige iz leta 1958).

2. Knjiga kaže na pomembnost raziskovanja jezikov in literatur kot temelja narodne identitete. S slednjo nista znala ravnati nobena ideologija in nobeno politično združenje, zato je njeno zatiranje vedno vodilo v skrajnosti. Gre za vprašanje, ki je znanstveno in politično še toliko bolj aktualno, ker se od časov novopozitivizma jezik in njegovi produkti vse bolj vrednotijo kot oblika človeške eksistence, in ne samo kot sredstvo komunikacije, torej kot to, kar je dominantno in določujoče, kot hegemon razvoja človeške družbe. Živimo v dobi besedil, ki pokrivajo svet okrog nas; Jacques Derrida se na poti iz Oxforda v London ne spominja narave, ampak Oscarja Wilda in njegove *Ballad of the Reading Gaol*.²

3. Slovanska tema, tema slovanstva, slovanstvo, slovansko vprašanje – če hočete – ostajajo, čeprav bolj ali manj skrito, še vedno močni, aktualni. Posredni dokaz za to je po mojem mnenju tudi zanimanje politologov, na katerega sem pred časom reagiral. Zanimanje za ta vprašanja je sicer že doseglo vrhunec in Wollman je v svoji knjigi pokazal, kdaj in zakaj. Tako je bilo 20. stoletje zgolj izzvenevanje, čeprav tipično in geopolitično pomembno. Kljub temu – podobno kot problem jezika in literature, združen s problemom naroda – je tudi slovansko vprašanje pod površjem dogajanja v svoji latenci in brizanci prisotno tudi danes. V ozadje so ga sicer postavili drugi udari, t. i. vojna civilizacij, in novi pojavi, vključno z množičnim terorizmom; brez dvoma pa ima evropski doseg in v svojih konsekvencah tudi svetovnega. Za razumevanje in dobro delovanje nove Evrope v podobi, ki se kaže in se bo še naprej oblikovala v današnjih in prihodnjih strukturah, ostaja to vprašanje pomembno, v določenem pomenu ključno, zlasti z vidika prastarega razumevanja Slovanov kot vmesnega člana, posrednika.

4. In navsezadnje: Wollmanova knjiga naravnost spodbuja k »novemu branju« slavizmov in antislavizmov, torej celotne slovanske problematike – nova generacija slavistov že z drugačnimi očmi bere na primer Karla Havlička Borovskega in Josefa Holečka. Kot da bi današnja eksplozivna doba sestavljala kemijske spojine in reagirala s tistim, kar se je v preteklosti že izoblikovalo in začasno postopoma pozabilo.

Tudi če bi šlo samo za te štiri zgoščene presežke, se spleča Wollmanovo knjigo znova prebrati in razmišljati o njej. Gre sicer za njegovo zadnje, vendar nikakor ne najmanjše delo.

S pojmom slovanstvo stopamo na nemirna, negotova tla, kjer se je priporočljivo gibati z lupo in lekarniško tehtnico, sicer lahko zagrešimo nepravilnosti, ne bomo pa se mogli izogniti niti mišljenjskim in konceptualnim kratkim stikom. Predvsem je nujno treba razlikovati med slovanstvom, tj. amorfnu plazmo vsega, kar kaže zanimanje, afiniteto, naklonjenost do problematike Slovanov z eventualnim presežkom v smeri obrisov nekakšne ideologije, in slavofilstvom, tj. izključno, emotivno obarvano ljubeznijo do vsega slovanskega. Potem so tu še slavjanofilstvo, torej ruska varianta slovanske ideje, za katero se že izrisujejo črte ruske dominacije, slovanska vzajemnost, tj. koncept vzajemne podpore slovanskih narodov, ki še ni nujno usmerjena proti nekomu drugemu, in panslavizem kot pojem dejanske ali potencialne slovanske enotnosti – jezikovne, literarne, kulturne in kulturno-politične –, ki se pogosto postavlja kot nasprotje ideologiji pangermanstva. Ob tem je treba spomniti, da je ideja slovanstva nastajala pod močnim nemškimi vplivom (Herder), pogosto ravno kot zrcalna slika pangermanstva, kot ideja, še posebno živa v podonavskem prostoru, kjer so se soočali interesi cele vrste narodnih skupnosti.

Poglejmo, kako Frank Wollman na začetku svoje nikoli presežene študije *Slovesnost Slovanů* (Književnost Slovanov, 1928) etnično in narodnopsihološko označuje Slovane:

»Če s karakteristiko Slovanov iz Prokopijevega poročila primerjamo Tacitovo karakteristiko Germanov, zlasti vdanost enemu kralju, vrlino družbenega sožitja, ugotovimo pri starih Slovanih individualistični značajski temelj, pri starih Germanih pa kolektivističnega. Njihov kolektiv se je Slovanom zdel tuj, kot morda dokazuje jezikovna povezava gotskega thiuda v pomenu ljudstvo, nem. Deutsch, praslov. *tjudь (štuždь), češko cizí, pol. cudzy, slov. tuj, srbohrv. tudj, rusk. čužoj, bolg. čužd itd. Ta usodni značaj je torej dan s stvarnostjo; le stežka bi ga razložili zgolj z upočasnitvijo razvoja, zaostalostjo, prav tako ga ne moremo razložiti ekonomsko, zgodovinsko, biološko, geografsko itd.; iz značaja, ki je tako nespremenljiv, kot so v kraljestvu ostalega stvarstva samotarske in čredne živali, izvira daljše trajanje velike družine, rodu, izvira nezmožnost ustanavljanja držav, torej višjih civilizacijskih enot, v katerih se posameznik in rod izgubita v kolektivu, ki ga predstavlja npr. knez (iz nem. kuning) ali kralj (iz imena Karla Velikega).« (Wollman 1928, 5–6)

Za tiste, ki si Slovane predstavljajo skozi znano podobo ruskega kolektivizma in protiindividualizma, je ta pogled gotovo presenetljiv, paradoksen, četudi samo navidezno; očitno pa je logičen in zgodovinsko upravičen.

Začetno zanimanje za Slovane je vzbudila razsvetljenska znanost, nato pa so ga katalizirali romantika in nacionalizmi 19. stoletja. Ravno Frank Wollman je v polemiki z nekaterimi poljskimi slavisti opozoril, da ob zibelki ideje slovanske vzajemnosti in panslavizma niso stali preporodovski Čehi ali Slovaki (Jan Kollár), ampak Poljaki. Očitno je ideja medсловanske podpore v prvi polovici 19. stoletja visela v zraku in zagovarjali so jo predstavniki različnih slovanskih narodov. Tako kot vsa narodnoprerodna gibanja (nemško-germansko oziroma kasneje na primer keltsko – *Celtic Revival*) je nastajalo kot reakcija na enosmerni politični in kulturni pritisk, ki izzove odpor.³ Očitno je, da so na primer Čehi v 19. stoletju pogosto igrali na slovansko ali vseslovansko obarvano rusko karto in da je bil ta postopek zelo pragmatičen (Čehi so namreč imeli kritičen odnos do Rusije vse od časov Havličkovega dela *Obrazy z Rus* [Slike iz Rusije], dosledno pa ga je nadaljeval tudi Tomáš G. Masaryk; po drugi strani pa so te ideje uporabljali kot sredstvo v boju proti Dunaju, ne glede na znane deziluzije: glej češko romanje v Moskvo ravno v letu, ko je bil razglašen dualizem – 1867).

V 20. stoletju so imeli slovanstvo in njegove raznolike, že omenjene oblike zapleteno usodo. Na eni strani je bil dokaz uspešne slovanske politike nastanek držav naslednic po letu 1918 (Češkoslovaška, Poljska, Jugoslavija). Hkrati se je ustvarjala predstava Češkoslovaške kot naravnega centra demokratičnega slovanstva, zlasti v povezavi z Masarykovo t. i. rusko akcijo, tj. finančno in institucionalno podporo vzhodnoslovanski emigraciji. V taki atmosferi nastane tudi Slovanski inštitut kot institucija ministrstva narodne prosvete, a tudi ministrstva za zunanje zadeve. Češkoslovaška je podprla demokratične ruske emigrante, ki naj bi po padcu boljševizma prevzeli oblast v Rusiji – to bi hkrati tudi bistveno okrepilo vlogo Češkoslovaške v svetu. Slovanstvo je bilo takrat razumljeno kot splošno prizadevanje za zvečanje opaznosti in etabliranje nove državne tvorbe na Zahodu in Vzhodu (Masarykova dejavnost v ZDA, Veliki Britaniji, Beneševa in Štefánikova v Franciji in Italiji, že omenjena ruska akcija, Masarykovi stiki z demokratičnimi Avstrijci, Nemci, z rusko emigracijo ipd.) – iz ostankov tega velikanskega prizadevanja Češka republika v določenem smislu črpa še danes. To se je spremenilo s stabilizacijo sovjetske oblasti, z nastankom Sovjetske zveze, njenim svetovnim priznanjem in s svetovno gospodarsko krizo – vrhunec pa je doseglo z vzpostavitev diplomatskih stikov med Češkoslovaško in ZSSR, pogodbo o zavezništvu in praškimi slovesnostmi ob stoti obletnici smrti A. S. Puškina, ki so do določene mere že potekale v režiji Moskve. Ta linija se je nadaljevala med vojno in po njej, saj je tudi Stalin igral na slovansko karto (delovanje Zdeňka Nejedlega v Moskvi), ter postala moda oziroma drugače povedano splošno zavezujoči diskurz (E. Beneš).

Po letu 1948 se situacija naglo spremeni: slovanstvo pokaže svoj drugi obraz, znova je razumljeno kot konservativno, reakcionarno, desničarsko. To je vplivalo tudi na usodo Slovanskega inštituta, ki so ga sicer že leta 1942 ukini Nemci, znova pa je bil razpuščen v 60. letih pod pritiskom aktualne, t. i. novodobne zgodovine socialističnih dežel. Potemtakem je fenomen slovanstva kot politični koncept, pa tudi splošno raziskovanje

Slovanov, torej slavistika v širšem pomenu besede, nekakšen kostanj v žerjavici; tu in tam se pojavi na politični šahovnici, je izrabljen, odvržen in nato spet obnovljen.

Slovanstvo je bilo pri nas na Češkem vedno močno in kazalo se je na različne načine, v prvi vrsti kot rusofilstvo, denimo z ustanavljanjem Ruskih krožkov (prav tako odlično gradivo za disertacijo: v Brnu je bil na primer predstavnik takega krožka skladatelj Leoš Janáček – kar je bilo povezano z ruskimi snovmi v njegovem delu; ruski krožki so v začetku 20. stoletja delovali v skoraj vsakem večjem češkem mestu, po vojni se je zanimanje za Rusijo okrepilo pod vplivom legionarjev, zlasti po njihovi vrnitvi v letih 1920–1921.) Neposredno po letih 1945 oziroma 1948, ko se je motiv slovanstva iz takratne politike totalitarne in avtoritarne države izgubljal, je bila slovanska ideja splošno razumljena še dokaj pozitivno, čeprav z izrazito pojemajočim navdušenjem; ta tendenca je vrhunec dosegla v 60. letih. Pravzaprav je netočno, ko se včasih poudarja, da se je antisovjetizem – negacija vsega ruskega in t. i. sovjetskega kot primitivnega –, s tem pa nediferencirano tudi zavračanje vsega t. i. slovanskega (in to je v določenem smislu razumljivo kot reakcija na uradno politiko), pojavilo šele po 21. avgustu 1968: vse to je namreč v češki družbi živelo že davno in se navezovalo na številne kritične pridržke glede Rusije ter na slabe izkušnje z velikoruskim nacionalizmom, šovinizmom in mesianizmom. Te poteze so bile upravičeno in neupravičeno istovetene s komunističnim režimom v Sovjetski zvezi. Zavedati se moramo, da tudi češka družba nikoli ni bila povsem slavofilska: protislovanski tokovi so znova priplavali na površino v nekaterih drugih povezavah. Povedano drugače: ničesar se ne da povsem potlačiti, zgolj odrinuti v nižje plasti, ki jih je manj videti: odtod se lahko znova, v ustreznih konstelacijah, pojavijo kot podtalni tok, ki pa na koncu lahko postane celo dominanten. To velja na splošno in sodobna politika mora s tem računati.

Razvojni paradoks pa je dejstvo, da sta bila marksizem v Marxovi in Engelsovi interpretaciji in ruski boljševizem povsem očitno usmerjena proti slovanskim tendencam (proti slavjanofilstvu, velikoruskemu šovinizmu); niso zaman nacionalisti govorili o židoboljševizmu. Ruski socialni demokrati obeh frakcij (boljševiki in menjševiki) so bili nadaljevalci ruskega zahodnjaštva, torej evropske linije ruskega mišljenja, ki je predstavljala nasprotje slavjanofilstvu (večina članov boljševiškega centralnega komiteja so bili, kot je znano, ruski Židje, ki so večji del svojega življenja preživeli v srednji in zahodni Evropi).

Če govorimo o fenomenu slovanstva na splošno, bi priporočil strogo zgodovinski pogled, ki nam bo omogočil dojeti funkcije tega pojava v aktualni sodobnosti, bolje in jasneje razumeti potencialnost pojava in njegove različne lege. To pa nikakor ne bo preprečilo kritičnega pristopa k njegovim ekstremnim razlagam.

V današnjem času so t. i. slovanstvo, panslavizem in drugi pojavi pritegnjeni v določene geopolitične igre in strategije, katerih cilj je usmeritev na fenomen Rusije in Balkana. Pustimo Balkan ob strani, saj gre za zapleteno zadevo, katere korenine segajo globoko v preteklost in so povezane z rusko, prusko-nemško in britansko politiko ter njenimi posledicami. En koncept

želi Rusijo odstraniti iz Evrope, postaviti proti njej nov sanitarni kordon in postopoma »odžirati« njeno ozemlje (kar se utemeljuje zgodovinsko). Druga tendenca – po našem mnenju bolj zdrava in perspektivna – je pritegniti Rusijo še bolj v Evropo ter tako pacificirati njene agresivne sile. Ta tok – vsaj v široko slavističnih (torej tudi politološko-zgodovinskih) mednarodnih krogih – danes prevladuje (o tem priča na primer svetovni kongres ICCEES v Tampereju leta 2000 in Berlinu 2005). Tudi pri nas o tem ni bilo doseženo soglasje: pogosto se srečujemo z izjavami o Slovanih kot drhali Evrope, o nujnosti izriniti Rusijo na rob evropskega dogajanja, saj naj bi šlo za azijsko državo (na to je Rusija nekoč reagirala z zблиževanjem s Kitajsko in Japonsko). V tem smislu je tudi čudenje svetovno znanega češko-francoskega romanopisca Milana Kundere nad dejstvom, da je v francoski enciklopediji našel Husa ob Ivanu Groznm, povsem odvečno: za svet so Čehi in Rusi Slovani in sama primerjava obeh mož (saj Ivan Grozni za svoj čas in svoje okolje ni bil ignorant in je – prav tako kot Jan Hus – del nacionalne književnosti) sploh ni nerazumljiva. Po moji sodbi je boljše Rusijo pritegniti v evropsko dogajanje, saj v civilizacijskem smislu nikoli ni nehala biti del Evrope, eden od odločilnih dejavnikov evropske politike pa je postala z bitko pri Poltavi (1709) in zlasti z napoleonskimi vojnami (njena vloga v letih 1812–1814 ter 1941–1945 bi si zaslužila samostojno primerjalno obravnavo z današnjega stališča). Ne glede na to digresijo, pa pojmov »slovanstvo« ali »slovanska vzajemnost« ali celo »panslavizem« ne smemo identificirati z Rusijo, njeno agresivno politiko in njenim poznim slavjanofilstvom ali ruskim mesianizmom, čeprav so z vsem tem povezani: ravno v tej prepletenosti in paradoksnosti leži vsa kompleksnost in privlačnost t. i. slovanstva.

Pri proučevanju fenomena slovanstva moramo nujno upoštevati tudi horizontalno linijo, torej to, kako ta pojav razumejo drugje. V tem smislu bi zagovarjal poljsko varianto. Poljakov gotovo nihče ne bo odtoževal panslavizma ali panrusizma, čeprav so tudi oni kultivirali »slovanske« ideje – končno imajo tudi oni z Rusijo svoje izkušnje. Toda ravno oni slovanstvo, Slovane, slovanske dežele in slovanske kulture razumejo kot naravno integracijsko stopnjo k Evropi, slovanstvo kot naravni del evropejstva, ki ga ne bi smeli enačiti z zahodnoevropejstvom. Pogosto se govori o t. i. evropskih vrednotah in gotovo se pri tem misli na primer na krščanstvo, evro-ameriško civilizacijo, parlamentarno demokracijo, človekove pravice, humanizem ipd. Toda to je treba eksplicitno povedati, saj so sicer kot t. i. evropske vrednote lahko razumljene plinske celice, koncentracijska taborišča, gulagi, neposredni ali posredni genocidi drugih ras in kultur ali sežiganje krivovercev in čarovnic. Poljsko razumevanje slovanstva kot evropejstva je po našem mnenju utemeljeno in perspektivno. Poljski državniki nasprotujočih si usmeritev so v preteklosti govorili in tudi danes pogosto govorijo (Kwaśniewski – Buzek) o Slovanih in slovanstvu (Kwaśniewski na primer na mednarodnem kongresu slavistov v Krakovu leta 1998, kamor je Buzek poslal pozdravno pismo: oba razumeta slovanstvo kot evropejstvo, a vsak nekoliko drugače; Buzek vidi vrednost slovanstva le v povezavi z evropejstvom, Kwaśniewski razume slovanstvo tudi kot avtohtono vredno-

to; glej govor Kwaśniewskega na Masarykovi univerzi ob podelitvi velike zlate medalje 2000). Poljaki se slovanstva ne bojijo, na različna evropska srečanja z različno politično orientacijo pošiljajo svoje zastopnike, pokojni papež Wojtyła je za njih organiziral simpozije (končno se o njem pogosto govori kot o prvem slovanskem papežu) v Castel Gandolfo (*Współczesni Slowianie wobec własnych tradycji i mitów*, 1996).

Slavizmi so torej pogosto izmuzljivi in polni nasprotij: odvisno od tega, kako se z njimi ravna in kako se jih uporablja. Včasih je slovanska ideja razumljena kot legitimni del evropske samorefleksije, ki je naravna protitež dominantnemu racionalizmu in tehnicizmu, hkrati pa jo imajo tudi za preveč zapleteno, da bi lahko postala živi del praktične politike.

Samostojno poglavje slavizmov je znanstveno delovanje, povezano s slavistiko kot znanstveno disciplino (Pospíšil 2003b; 2004). Široka definicija bi se morda lahko glasila, da je slavistika znanstvena disciplina oziroma natančneje konglomerat disciplin, ki se ukvarjajo s slovanskimi narodi in slovanskimi deželami. Toda že v času, ko so se v delu Josefa Dobrovškega pokazali njeni temeljni obrisi, je imela izrazito filološki značaj: šlo je predvsem za slovanske jezike in književnosti. Zlasti v jeziku se o slovanskosti nikoli ni dvomilo, o književnosti in t. i. slovanskih književnostih se je lahko razpravljalo, da o ostalih materialnih in duhovnih proizvodih slovanskih narodov niti ne govorimo. V 20. stoletju je model slovanskega raziskovanja oblikoval Tomáš G. Masaryk (ravno on je v dvajsetih letih 20. stoletja v Prago povabil Matijo Murka, izkušenega profesorja, slovensko korifejo slavistike in kasnejšega predsednika Slovanskega inštituta), ko je leta 1915 dal pobudo za ustanovitev School of Slavonic Studies kot dela Londonske univerze. Ko smo leta 1998 praznovali sedemdeseto obletnico začetka dela praškega Slovanskega inštituta, je nastopil profesor češke literature iz Londona Robert Pynsent in dopolnil informacije o financiranju te šole – morda tudi iz zasebnih virov Setona-Watsona – ter njenem političnem ozadju v nekoliko deziluzijskem in demitizacijskem duhu. Za nedvomni pomen tega dogodka in takratno dominantno vlogo češtva v slovanskem svetu pa so bolj zanimivi nazeri Renéja Welleka, ki ga nikakor ne moremo obtoževati mitizacije čeških zadev, saj je bil sam zelo pogosto tarča preveč narodnjaško usmerjenih čeških znanstvenikov in sam eden od njihovih najostrejših kritikov (René Wellek proti Otakarju Vočadlu – glej Pospíšil in Zelenka 1996). Omenjena institucija je izoblikovala model za podobno organizacijo drugje; praški Slovanski inštitut, ustanovljen v dvajsetih letih, je izhajal iz tega modela, prav tako na primer nemška slavistika, danes na splošno najmočnejša v neslovanskih deželah. Na začetku je stala filologija, kasneje okrepljena z narodnoosvobodilnimi prizadevanji slovanskih narodov: ravno tu pa je nastal tisti kratek stik med slavistiko in panslavizmom (slavofilstvom, slavjanofilstvom), ki so ga očitali predvsem Čehom. Toda Jan Kollár ni edini primer: pri začetkih panslavizma so bili – kot je pokazal že Frank Wollman – predvsem romantični in mesianistični Poljaki, dodatno spodbudo pa so dali Nemci – v znanosti in ideologiji. Ostaja pa dejstvo, da brez te češko-slovanske orientacije ne bi prišlo niti do prenove češčine, niti do njenega nadaljnega razvoja, niti do tega, da se Čehom kot narodu in

njihovemu jeziku za zdaj ni treba bati izginotja. Dvomi, ki jih je izražal na primer H. G. Schauer, ali ostra narodna samokritika izpod peresa generacije realistov, ki po svoji neusmiljenosti pravzaprav nima primere v takratni Evropi, so celoten proces kvečjemu okrepili. Če se danes govori o dediščini češkega strukturalizma, se ne bi smelo pozabiti, da je bila ravno slavistika naravna baza češkega jezikoslovja in literarne vede (Pospíšil 2004).

Sodobne tendence, da bi se obnovila enotnost slavistike vključno z rusistiko, imajo le občasne uspehe in pogosto naletijo na močno nasprotovanje nekaterih rusistov: to se na primer kaže v nepripravljenosti oblikovati slavistiko kot enotno študijsko smer z variabilno vsebino, kar je sicer praksa v Nemčiji in na Poljskem; skeptični odnos do širšega uvajanja skupnih slavističnih disciplin je opazen celo v »neue Länder« današnje enotne Nemčije. Tudi situacija v Veliki Britaniji, kjer se po začetnem navdušenju spet uveljavlja rusistična orientacija in omejuje ali naravnost ukinja študij t. i. minornih slavističnih smeri, je še en primer tega pojava. Njegov izvor je v tem, da se je rusistika v ZDA in Veliki Britaniji oziroma v večini držav Zahodne Evrope študirala zaradi strateških geopolitičnih in ideoloških razlogov in je njen naravni del bila t. i. arealnost, torej študij jezika in književnosti kot servis za poznavanje celotne dežele (prim. sovjetologijo ali »kremleslovje«). Tega pomena rusistika v teh deželah – po oslabitvi v času sovjetske »katastrofke« in razpadu Sovjetske zveze – vse do danes ni izgubila.

Opisana institucionalna heterogenost je le vrh ledene gore, ki v globlji skriva skeptičen odnos do smiselnosti samega pojma slavistika. Čeprav je temelj slavistike filološki študij, s paleoslavističnim raziskovanjem J. Dobrovskega vred, se je kasneje koncept smeri razširil, tako da je ob ustanovitvi praškega Slovanskega inštituta (obnovljenega leta 1993) veljalo že široko razumevanje slavistike kot študija vsega slovanskega. Značilno je, da Slovanskega inštituta v Pragi na začetku ni toliko vodilo ministrstvo narodne prosvete kolikor ministrstvo za zunanje zadeve: postal naj bi ideološki center demokratičnega slovanstva, tudi v povezavi z že omenjeno Masarykovo rusko akcijo, torej podporo ruski protisovjetski intelektualni eliti, ki naj bi po padcu režima v Rusiji prevzela oblast: toda to se – kot je znano – ni posrečilo in temeljne spremembe v češkoslovaški zunanji politiki v tridesetih letih, v povezavi z nastopom nacizma v Nemčiji, so ta proces zaključile. V okviru Slovanskega inštituta naj bi se ne študirala samo jezik in literatura, ampak tudi tradicionalno močna folkloristika, etnografija, celo arhitektura, naravoslovne vede, pravo itn. Postopoma se je izkristaliziralo pojmovanje slavistike kot slovanske filologije s širšim družbenim ozadjem, čeprav spor glede ožjega ali širšega razumevanja slavistike traja do danes in se kaže tudi v mednarodnem okviru, zlasti v vse močnejšem pritisku družbenih ved.

O kompaktnosti pojma slavistika gotovo ne moremo dvomiti v smislu jezikovne bližine; težje pa bi branili obstoj celote slovanskih književnosti, da o ostalih duhovnih sferah niti ne govorimo. Že v času ustanovitelja brnske slavistike Franka Wollmana so o tem potekale polemike. Wollmanova *Književnost Slovanov* je pokazala, da si slovanske literature niso blizu samo jezikovno, ampak tudi po umetnostni obliki (eidos). To je bila Wollmanova iznajdljiva reakcija na krizo literarne tematologije (*Stoffgeschichte*): govori

o skupni zibelki staroslovanske izobraženosti, o humanistično-baročnem obdobju, a tudi o slovanski moderni. Če je danes polemika o obstoju celote slovanskih književnosti potisnjena v ozadje, to ne pomeni, da ta problem ne obstaja več. Ta celota je v 20. stoletju bolj potencialna kot realna: že v 19. stoletju je nastajala bolj kot rezultat neodvisnega prizadevanja – končno je subjektivna, neodvisna prvina legitimni del zgodovinskih procesov. Jasno je, da medslovanske povezave danes pod vplivom različnih dejavnikov – večinoma prav tako močno subjektivne geopolitične narave – pešajo in da se jih ne uporablja pogosto; vendar to ne pomeni, da je problem slovanske književnosti mrtev.

Konceptualne diskusije o institucionalnih vprašanjih so običajen del današnje slavistike: njen temelj pa ostaja notranji razvoj smeri in njena obnova, ohranitev in razvoj tradicionalnih vrednot in hkratna metodološka prenovitev. Čisti radikalizem se niti v slavistiki ni potrdil, kakor tudi ne razvojna togost: sprememba in povezovanje sta nujna pogoja za razvoj panoge.

V brošuri *Slavistika jako české rodinné stříbro* (Pospíšil 2004) se ukvarjam predvsem s češko slavistiko, vendar v navezavi na dogajanje v svetu. Predlagal sem prenovu celotne strukture češke slavistike, ki predvideva delovanje samostojnega raziskovalnega središča, financiranega delno iz državnega proračuna, delno pa iz lastnih pragmatičnih dejavnosti, na primer naročil državnih institucij. Navedel sem tudi konkreten ekonomski načrt, saj je razvoj ved, ki se s temi ključnimi vprašanji ukvarjajo, po mojem mnenju temeljnega pomena – in financiranja se v današnjem svetu seveda ne da zaobiti. Toda za to je potrebna drugačna naravnost slavistike na splošno, konkretno njena včlenitev v sistem arealnih študijev – tja je usmerjena sodobna filologija na splošno.

Katedra za slavistiko v Brnu od sredine devetdesetih let 20. stoletja gradi arealne študije kot program doktorskega študija (Teorija arealnih študij) v smislu ožjega prepleta jezikoslovja in družbenih ved: k temu so bile usmerjene dejavnosti Kabineta arealnih študij in integrirane žanrske tipologije pri Katedri za slavistiko na Filozofski fakulteti brnske Masarykove univerze, dejavnosti, ki se kažejo v seriji konferenc in ediciji Brnska besedila k slovistikti, v projektih, ki jih subvencionira Izobraževalna fundacija Jana Husa, vključno z njenimi nastopi, ter v skupnih subvencioniranih projektih z Inštitutom za slavistiko (Institut für Slawistik) Dunajske univerze (glej seznam literature, med drugim *Integrovaná žánrová typologie*, 1999; *Areál – sociální vědy – filologie*, 2002; *Crossroads of Cultures*, 2002; *Comparative Studies in Central Europe*, 2004; *Brněnská slovákistika a česko-slovenské vztahy*, 1998; *Slovákistika v české slavistice*, 1999; *Česko-slovenská vzájemnost a nezájemnost*, 2001; *Literatury v kontaktech. Jazyk – literatura – kultura*, 2002; *Česko-slovenské vztahy v slovanských a středoevropských souvislostech. Meziliterárnost a areál*, 2003; *Česko-slovenské vztahy, Evropa a svět*, 2004).

Kriza znanstvene panoge, katere domena bi moral biti konkretni, objektivni študij problematike slovanstva in vseh njegovih oblik vključno s t. i. slovansko vzajemnostjo, se pojavlja v srednji Evropi, pa tudi splošno. Dokaz so lahko potek in sklepi 13. Mednarodnega kongresa slavistov (Ljubljana 2003).

Slavistična organizacija je znanstvena, in ne narodna ali politična organizacija, ne more podpirati nekega naroda ali političnega gibanja, ne more biti talka političnih ali narodnih prizadevanj, ne more reševati narodnostnih konfliktov ali se postavljati na to ali ono stran, kongres ne more biti izraz politične ali narodne podpore. Po mojem mnenju se je slavistika kot instrument spoznavanja slovanskega sveta (če je ta termin danes sploh homogen) znašla na razpotju – tako sem tudi poimenoval izbor svojih študij, ki je namenoma izšel ravno v letu ljubljanskega kongresa (Pospíšil 2003b). Toda pomembni premiki so že bili sproženi, premiki, ki bodo pripeljali do globljega poznavanja stoletnih fenomenov slavizmov, imenovanih slovanstvo, panslavizem, slavjanofilstvo, pa tudi slovanska vzajemnost, prav tako kot tudi njihovih nasprotij, ki jih je Frank Wollman imenoval antislavizmi. Spor za mesto Slovanov v svetu, za mesto njihove kulture in njihovih duhovnih izdelkov in tradicij, za mesto vede, ki se z njimi ožje ali širše ukvarja, se nadaljuje.

Iz češčine prevedla Bojana Maltarić

OPOMBE

¹ Temeljni pojem, s katerim v *Dějínách slovanské řeči a literatury* (Zgodovini slovanskega jezika in literature) Šafařík nadaljuje koncept Josefa Dobrovskega, je arealni pogled, tj. kompleksno ozemeljsko pojmovanje slovanske filologije. V uvodu (*Einleitung*) najdemo prostorsko zakoreninjeno razlago o izvoru Slovanov (*Abstammung, Wohnsitze u. Thaten der alten Slawen, Religion und Sitten, Cultur u. Sprache der alten Slawen, Slawischer Volksstamm im dritten Jahrzehnt des XIX Jahrhunderts. Character und Cultur der Slawen im Allgemeinen, Schicksale und Zustand der slawischen Literatur im Allgemeinen. Uebersicht einiger Beförderungsmittel der Literatur unter den Slawen*). Predvsem splošno razumevanje Slovanov in slavistike ter kulturnozgodovinski floris pa sta tisti potezi, ki determinirata nadaljnjo razlago.

² Naslov knjige je značilna besedna igra: beremo jo lahko – sicer z drugačno izgovorjavo – kot V ujetništvu v Readingu ali V readinškem zaporu (aluzija na znano delo Oscarja Wilda Jetniška balada iz Readinga) ali kot V ujetništvu branja.

³ Opomba ob robu: pred tremi desetletji smo se kot mladi anglisti učili o *gaellic*, torej o jeziku škotskih Keltov, ki ga baje govori približno osemdeset tisoč ljudi na severu Škotske in na nekaterih škotskih otokih – sam sem ta jezik v njegovem okolju prvič slišal leta 1973. Danes imajo njegovi govorniki svoje množične medije. Povedano drugače: skrbi z različnimi narodnimi koncepti imajo in predvsem bodo imeli tudi drugje, zunaj slovanske cone. Temelj vsega je nerazumevanje, netoleranca: to nedvomno zadeva tudi pogoje, v katerih je nastajal koncept t. i. slovanstva.

LITERATURA

Areál – sociální vědy – filologie (2002). Ur. I. Pospíšil. Brno: Masarykova univerzita.

Brněnská slovákistika a česko-slovenské vztahy (1998). Ur. I. Pospíšil. Brno: Masarykova univerzita.

- Comparative Studies in Central Europe* (2004). Ur. I. Pospíšil, M. Moser. Brno: Masarykova univerzita.
- Crossroads of Cultures* (2002). Ur. I. Pospíšil. Brno: Masarykova univerzita.
- Cunningham, Valentine (1994): *In the Reading Gaol: Postmodernity, Texts and History*. Oxford, Cambridge, Mass.: Blackwell.
- Česko-slovenská vzájemnost a nezájemnost* (2001). Ur. I. Pospíšil, Miloš Zelenka. Brno: Masarykova univerzita.
- Česko-slovenské vztahy v slovanských a středoevropských souvislostech. Meziliterárnost a areál* (2003). Ur. I. Pospíšil, M. Zelenka. Brno: Masarykova univerzita.
- Česko-slovenské vztahy, Evropa a svět* (2004). Ur. I. Pospíšil, M. Zelenka. Brno: Slavistická společnost Franka Wollmana, Ústav slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.
- Integrovaná žánrová typologie* (1999). Ur. I. Pospíšil. Brno: Masarykova univerzita.
- Literatury v kontaktech. Jazyk – literatura – kultura* (2002). Ur. Ivo Pospíšil, Miloš Zelenka. Brno: Masarykova univerzita.
- Mareš, Miroslav (1999): »Slovanství a politický extremismus v České republice«. V: *Středoevropské politické studie – Central European Political Studies Review* 1 (zima 1999), str. 19–36.
- Pospíšil, Ivo (1994): »Václav Černý a ruská literatura«. *Slavia* 3 (1994), str. 331–337.
- Pospíšil, Ivo (2001): »In margine tzv. slovanství (Na okraj studie Miroslava Mareše Slovanství a politický extremismus v České republice)«. *Středoevropské politické studie – Central European Political Studies Review* 3/1 (zima 2001), www.iips.cz/seps.html.
- Pospíšil, Ivo (2002a): *Až se vyčáslí... Úvahy – kritiky – glosy – eseje*. Brno: Nadace Universitas Masarykiana, Nakladatelství a vydavatelství Nauma, edice Heureka.
- Pospíšil, Ivo (2002b): »Rasanz und Feingefühl: Zum Phänomen Mitteleuropa in der Zwischenkriegszeit«. *Litteraria Humanitas XI. Crossroads of Cultures: Central Europe, Kreuzwege der Kulturen: Mitteleuropa, Křižovatky kultury: Střední Evropa, Perekrestki kul'tury: Srednjaja Jevropa*. Brno: Masarykova univerzita.
- Pospíšil, Ivo (2003a): »Sieben Bemerkungen zu Frank Wollmans Slovesnost Slovanů«. V: Frank Wollman: *Die Literatur der Slawen*. Ur. Reinhard Ibler, I. Pospíšil. Frankfurt itn.: Peter Lang, str. 355–363.
- Pospíšil, Ivo (2003b): *Slavistika na křižovatce*. Brno: Středoevropské vydavatelství, nakladatelství Regiony.
- Pospíšil, Ivo (2003c): »Literary History, Poststructuralism, Dilettantism and Area Studies«. V: *Kako pisati literarno zgodovino danes? Razprave*. Ur. Darko Dolinar, Marko Juvan. Ljubljana: ZRC SAZU, str. 141–157.
- Pospíšil, Ivo (2004): *Slavistika jako české rodinné stříbro*. Praga: Nadání Hlávkových.
- Pospíšil, Ivo, Zelenka, Miloš (1996): *René Wellek a meziválečné Československo. Ke kořenům strukturální estetiky*. Brno: Masarykova univerzita.
- Pospíšil, Ivo, Zelenka, Miloš (2003): »Mitteleuropa als Knotenpunkt der Methodologien. Frank Wollmans Slovesnost Slovanů – Traditionen und Zusammenhänge«. V: Frank Wollman: *Die Literatur der Slawen*. Frankfurt itn.: Peter Lang, str. 7–31.
- Slovakistika v české slavistice* (1999). Ur. Ivo Pospíšil, Miloš Zelenka. Brno: Masarykova univerzita.

- Slovanský sjezd roku 1848 a současnost. 150 let Slovanského sjezdu (1848). Historie a současnost. Sborník referátů z vědeckého kolokvia 1. června 1998 v Praze (2002).* Ur. Václav Veber. Praga: Národní knihovna České republiky, Slovanská knihovna.
- Slovanský ústav v Praze. 70 let činnosti. Sborník statí. Bibliografie (2000).* Praga: Slovanský ústav, Euroslavica.
- Slovenské ľudové rozprávky I. Výber zápisov z rokov 1928–1947. Zapísali poslucháči Slovanského seminára Univerzity Komenského v Bratislave pod vedením profesora PhDr. Franka Wollmana. Stredné Slovensko (1993).* Ur. B. Filová, F. Gašparíková. Bratislava: Veda.
- Slovenské ľudové rozprávky II. Západné Slovensko (2001).* Ur. V. Gašparíková. Bratislava: Veda.
- Slovenské ľudové rozprávky III. Východné Slovensko (2004).* Ur. V. Gašparíková. Bratislava: Veda.
- Šafárik, Pavel Jozef (1963): *Dejiny slovanského jazyka a literatúry všetkých nárečí.* Ur. Karol Rosenbaum, ur. in prev. Valéria Betáková, Rudolf Beták. Bratislava: Vydavateľstvo SAV.
- Šafárik, Pavel Jozef (1983): *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten.* Fotomechaniski ponatis. Baurtzen: VEB Domowina-Verlag.
- Vlček, Radomír (2002): *Ruský panslavismus – realita a fikce.* Praga: Historický ústav AV.
- Wollman, Frank (1928): *Slovesnost Slovanů.* Praha: Orbis.
- Wollman, Frank (1968): *Slavismy a antislavismy za jara národů.* Praga: Academia.
- Wollman, Frank (2003): *Die Literatur der Slawen.* Ur. Reinhard Ibler, Ivo Pospíšil. Prev. Kristína Kallert. Frankfurt itn.: Peter Lang. (Vergleichende Studien zu den slawischen Sprachen und Literaturen 7).
- Wollman, Frank (2004): *Slovenska dramatika.* Prev., uvod in opombe Andrijan Lah. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- Wollman, Slavomír (2000): »Osudy Slovanského ústavu od jeho zrušení v roce 1963 do současnosti«. V: *Slovanský ústav v Praze. 70 let činnosti. Sborník statí. Bibliografie.* Praga: Slovanský ústav, Euroslavica, str. 39–44.
- Współczesni Slowianie wobec własnych tradycji i mitów. Sympozjum w Castel Gandolfo 19-20 sierpnia 1996 (1997). Ur. M. Bobrownicka idr. Krakov. Universitas.

■ THE PROBLEM OF SLAVISMS AND ITS CONTEXT

Key Words: Slavic literatures / Slavonic studies / area studies / panslavism

The author analyses key terms relating to questions of the Slavs, Slavonic studies, Slavonic reciprocity, and solidarity, Slavophile movements or pan-Slavism. His conception, originally intended as a commentary on and the polemic with political science, is based on the necessity for a basic change and re-orientation of the scientific disciplines which study in its widest sense issues relating to Slavonic cultures, those of all the Slavonic nations and their languages and literatures.

The paper begins with an analysis of the last book by the Czech literary scholar and founder of the Prague-Brno school of comparative studies, Frank Wollman (1888-1969) *Slavisms and Antislavisms in the Spring of Nations* (1968). The

work of this author has aroused immense interest in recent years, as evidenced also by the German edition of his early synthesis *Literature of the Slavs* (2003) and the Slovene edition *The Slovene Drama* (2004). Even his last book, which links the philological aspect with that of some other humanities and social sciences, is quite inspiring and not only merely a remnant of the past. It reminds us of the often paradoxical development of Slavonic conceptions similar to various kinds of Slavophilism in which an important role was played by Czechs, Poles, and Russians, but also by some of the Southern Slavs. The author of the paper is attracted by the Polish conception of Slavisms as a valuable kind of Europeanism and an important step towards European integrations; this idea is linked to practical Polish policies of the 1990s and the beginning of the twenty-first century. A separate problem connected with Slavisms concerns the scholarly Slavisms represented by Slavonic studies. The author tries to analyse both the history and the present state and conceptions of Slavonic studies which he himself expressed in a brochure dealing, however, primarily with Czech matters, but exposing a certain broadening out into a more general field of problems. In connection with the further development of Slavonic studies, he stresses the importance of the so-called regional studies at the Department for Regional Studies and Integration Genre Typology at the Institute of Slavonic Studies of Masaryk University in Brno. Finally, he also deals with problems of Slavonic research and scholarly organisations.

The permanent connection of Slavisms with current politics and policies represents a certain danger, but, on the other hand, is a constant source of inspiration and lively social thought, presenting alternatives to the dominant models of material as well as spiritual life. The developing and changing role of international scholarly organisations and associations (International Committee of Slavists, ICCEES and others, only loosely connected with the problems of Slavonic studies) is mentioned at the end of the study.

September 2005

PARIŠKA LETA ANTONA OCVRKA

Tone Smolej

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Članek¹ obravnava obdobje (1931/32 in 1932/33), ki ga je Anton Ocvirk, kasnejši utemeljitelj primerjalne literarne vede na Slovenskem, preživel kot podiplomski študent v Parizu. Najprej oriše, tudi s pomočjo doslej še neobjavljene korespondence, Ocvirkove stike s francoskimi pisatelji in ruskimi intelektualci, nato pa se posveti njegovemu študiju na Collège de France pri Paulu Hazardu.

The Paris Years of Anton Ocvirk. *The article explores the time (1931/32 and 1932/33) that Anton Ocvirk, later the founder of comparative literary science in Slovenia, spent as a post-graduate student in Paris. It begins by portraying Ocvirk's connections with French writers and Russian intellectuals, also through some previously unpublished correspondence, and then focuses on his studies at the Collège de France under Paul Hazard.*

I.

Leta 1931 je štiriindvajsetletni Anton Ocvirk po opravljeni diplomi postal študent francoske vlade. Podal se je v državo, ki so jo pestile številne težave, od šibkih vlad do atentatov in finančnih škandalov, a je bila še vedno zibelka kulture in znanosti. Bivanje v Franciji je Ocvirka zelo zaznamovalo, saj je po vrnitvi v domovino zapisal, da je bila ta država zanj eno izmed največjih odkritij, najelementarnejše spoznanje pa je bilo doživetje popolne svobode (Ocvirk, *Razgovori* 168). Takšna razmišljanja je mogoče razbrati tudi v njegovih »Pismih z Montparnassea«, ki jih je pošiljal *Ljubljanskemu zvonu*. V njih je najti celo umetniško dovršene pariške pomladne impresije: »Sacré-Coeur se še vedno beli na Montmartreu kakor velik kip iz belega marmorja. Pod njim pa se izgublja mesto v skoraj motne obrise in tone v mehak pariški večer« (Ocvirk, *Pisma* 370). Toda že kmalu so poetične impresije zamenjali bolj stvarni intervjuji. Pomladi 1932 je navezal stike z nekaterimi francoskimi in ruskimi pisatelji, ki so se prijazno odzvali in ga povabili na svoj dom. Le James Joyce se mu je prek posrednika opravičil zaradi bolezni.

V petek, 17. junija 1932 je Anton Ocvirk prejel pismo Andréja Gidea, v katerem ga je le-ta povabil na zgodnji nedeljski pogovor, če pač tedaj razpolaga z nekaj trenutki.² Zapis pogovora s slavnim pisateljem je slovenski publicist uvrstil na sam začetek svoje knjige *Razgovori*, ki je izšla leto kasneje. Podobno kot Eckermann pri Goetheju je tudi Ocvirk opisal Gideovo stanovanje na ulici Vaneau, hkrati pa je podobno natančno orisal tudi njegovo zunanost: »Njegov glas je moško zrel, topel in zamolklo barvit, toda na dnu rahlo krhek, kakor bi se lomil nekje v grlu. Njegov izraziti obraz je v hipih res podoben nekaki japonski maski, tako postane negiben in neprodoren. Oči pod močnimi obrvmi zro jasno in mirno, le včasih jih zastre motna zamišljenost in odsotnost« (Ocvirk, *Razgovori* 28). Ocvirk je pogovor pričel z dejstvom, da se slovenska literatura oddaljuje od nemške in približuje deloma francoski, o čemer pričajo številni prevodi, tudi pisateljevih *Ozkih vrat*. Gide je naraščajoči francoski vpliv povezal z jasnostjo in stvarnostjo francoske literature. Bodočega slovenskega komparativista je zanimalo, v kolikšni meri je Nietzschejev tekst *Tako je govoril Zaratustra* vplival na njegovo delo. Ob tem vprašanju je segel Gide po korekturnih polah svojega dnevnika, ki je tedaj izhajal v *Nouvelle revue française*: »Ton te knjige mi je neznosen. In vse moje občudovanje, ki ga imam do Nietzscheja, me ne pripravi do tega, da bi to prenesel. Naposled se mi zdi v njegovem delu ta spis nekoliko odveč, spis, ki ne bi bil važen, da ni drugih knjig. Nепrestano čutim, kako je tu ljubosumen na Krista, kako ga skrbi, da bi dal svetu knjigo, ki bi jo lahko brali, kakor beremo evangelij« (Ocvirk, *Razgovori* 33). Ta znameniti odlomek je Gide v resnici zapisal v svoj dnevnik 22. junija 1930 (Gide, *Journal* 207). Sicer pa je Ocvirku poudaril, da je čutil in poznal Nietzscheja, še preden ga je bral. Nietzschejanstvo je bilo pač v vzdušju dobe. Zanimivo je, da je nekaj misli, ki si jih je Gide zapisal v svoj dnevnik 13. junija, torej šest dni pred pogovorom, izrekel kasneje tudi Ocvirku. Takole piše v zvezi s sodobno religijo: »Tako dobro so povezali idejo religije z idejo domovine, da se v božjem imenu oborožuje in mobilizira ter da se vzpostavitve miru ne zdi več mogoča [...]« (Gide, *Journal* 367). V *Razgovorih* je najti podobno Gideovo misel, namreč da se je religija naslonila na kapitalizem in tako postala soodgovorna za vse razkole in krivice na svetu. V božjem imenu blagoslavljaja oboroževanja, vojne in zmagovalce. Istega dne je zapisal tudi stališče, da lahko le ateizem dandanes pomiri svet (Gide, *Journal* 367). Podobno misel, češ da lahko le ateizem reši človeka nemirov, je izrekel kasneje tudi Ocvirku. Med 17. in 26. junijem Gide ni pisal dnevnika, tako da svojega obiskovalca ni ohranil v kakšnem dnevniškem spominu. Tako kot dnevniku je tudi Ocvirku večkrat omenil Sovjetsko zvezo, katere »stremljenje v popolni ateizem hrani v sebi globoke vrednote za človeštvo« (Ocvirk *Razgovori* 35). Izrazil pa je tudi željo, da bi državo obiskal. Gide je torej Ocvirku napovedal svoje kasnejše znamenito potovanje, ki ga je opisal v knjigi *Vrnitev iz Sovjetske zveze* (*Retour de l'U.R.S.S.*). Omeniti velja, da se je Ocvirk kasneje še vračal k Gideu. Leta 1934 je prevedel njegov roman *Vatikanske ječe*, knjigi pa je dodal tudi obsežno študijo o pisateljevem opusu. Roman z novo spremno besedo je izšel tudi v zbirki Sto romanov.

Kmalu po Gideovem pismu je Ocvirk prejel še vabilo pisatelja Georges-a Duhamela, ki ga je, v stiski s časom, povabil na jutranji pogovor 23. junija.³ Tako kot Gide je tudi Duhamel rad potoval in Ocvirk mu je zastavil več vprašanj o Sovjetski zvezi, ki jo je popisal v delu *Potovanje v Moskvo* (*Le voyage de Moscou*). Čeprav ni bil niti filokomunist, ga je Sovjetska zveza navdušila: »Beseda tehnika je postala geslo, glavni simbol revolucije. Sedanja Rusija na eni strani gradi, urejuje, civilizira, uči, izobražuje, na drugi strani pa zapada v bedo, v pomanjkanje, v obup in v neurejenost. A to so posledice ruske duše, posledice tako svojevrstne slovanske miselnosti« (Ocvirk, *Razgovori* 80). Povsem drugače pa je sodil o ZDA, kjer ga je malikovanje strojev zelo motilo. Njegovo delo z ameriško tematiko *Prizori iz prihodnjega življenja* (*Scènes de la vie future*) je Ocvirk poznal iz slovenskega prevoda Otona Župančiča. Slovenski obiskovalec se je izkazal s poznavanjem Duhamelovega junaka Salavina, ki se pojavi v več delih. Podobno kot Gidea je Ocvirk tudi Duhamela povprašal po vplivih na njegovo delo. Duhamel mu je odvrnil, da se beseda vpliv prerado uporablja v nedoločnem pomenu: »Pomisliti moramo vedno, kakšen je čas, v katerem se nekaj pojavi ali nastane, kje so notranji vzroki takega načina ustvarjanja« (Ocvirk, *Razgovori* 83). V objavljenem izboru Duhamelovih dnevnikov *Knjiga grenkobe* (*Le livre d'amertume*) žal ni junija 1932.

Približno v istem času je Ocvirk prejel iz londonskega Savoy hotela pismo, v katerem ga Simone Budré Maurois obvešča, da ga bo njen mož po 20. juniju sprejel katerokoli nedeljo med deveto in trinajsto.⁴ Ocvirka je kot literarnega zgodovinarja očitno zelo zanimala pisateljska metoda Andréja Mauroisa, priznanega biografa znamenitih romantikov (Shelley, Byron) in politikov (Disraeli), ki je pri svojem delu združeval znanost in umetnost. Slovenski publicist mu je zato postavil vprašanje, v kolikšni meri je biografija objektivna in koliko je v njej subjektivnega gledanja. Maurois je poudaril, da mora biograf bralca osvoboditi znanstvene snovi, če hoče ustvariti plastičen lik. Znanstvenik v nasprotju z biografom večinoma ne zajame osebnosti v celoti, saj jo razdeli v posamezne probleme: »Znanstvenik se skuša približati zgodovinski resnici, pisatelj pa želi priti z njeno pomočjo k umetniški resnici« (Ocvirk, *Razgovori* 123). Skoraj pol stoletja kasneje je Ocvirk Mauroisovo teorijo biografskega romana omenil v leksikonu *Literarna teorija*. Bodočemu komparativistu je Maurois spregovoril o lastnih afinitetah do ruske književnosti, izrazil pa je tudi svoje simpatije do malih narodov.

Medtem ko so omenjeni francoski pisatelji Ocvirka sprejeli le enkrat, pa so ga ruski intelektualci, živeči v francoskem eksilu, sprejeli nekajkrat. Kot je razvidno iz korespondence, se je Ocvirk pomladí leta 1932 vsaj trikrat udeležil nedeljskih sprejemov pri pisatelju Alekseju Remizovu, ki je sicer že slabo desetletje bival v Parizu. Na srečanjih je tekla beseda o pisateljevi epopeji ruske revolucije *Razvihrana Rusija*, o vplivih Hamsunove narave na njegovo romanopisje ter o uporabi psihoanalize pri pisanju. Prvo različico pogovora, ki jo je Remizov skrbno prebral in imel za kasnejšo knjižno izdajo nekaj pripomb,⁵ je Ocvirk objavil že leta 1932 v *Ljubljanskem zvonu*. Remizov je sicer Ocvirku spregovoril tudi o evropski recepciji

Dostojevskega. Poudarjal je, da Rusi nimajo velikih filozofov, saj je vsa njihova filozofija izpovedana v umetninah, zato so največji ruski filozofi Gogolj, Dostojevski in Tolstoj (Ocvirk, *Razgovori* 144).⁶

V istem času pa se je Ocvirk seznanil z dvema vodilnima ruskima mislecema, z Levom Šestovom in Nikolajem Berdjajevom. Šestov je petindvajsetletnega slovenskega izobraženca maja in junija 1932 večkrat sprejel na svojem domu, saj je cenil njegovo razgledanost: »Vsakokrat sem vedno bolj prepričan, da nimate le zanimanja, marveč tudi potrebno nadarjenost za študij filozofije. Na kaj takega pa človek redko naleti.«⁷ Šestov je Ocvirku orisal svoje poglede na evropsko filozofijo, kakor tudi svojo kritiko Edmonda Husserla, ki da filozofijo predvsem pojmuje kot znanost. Po mnenju ruskega misleca namreč razum človeka ovira v procesu doživljanja resnice in Boga.

Vsaj dvakrat pa se je Ocvirk spomladi 1932 srečal s filozofom Nikolajem Berdjajevom, ki si je v nasprotju z antiracionalistom Šestovom prizadeval za mistični racionalizem. Pogovarjala pa sta se zlasti o problemu svobode ter o sodobni filozofiji.

Vsi trije Ocvirkovi ruski sogovorniki so se dotaknili razmer v Sovjetski zvezi. Medtem ko je Remizov revolucijo razumel kot logično nujnost, ki izvira iz neštetihih nepopravnih krivic (Ocvirk, *Razgovori* 138), pa jo je Berdjajev zavračal, saj naj bi vodila v suženjstvo, komunizem pa da hoče religijo nadomestiti z brezverstvom. Še bolj kritičen je bil Šestov, ki je menil, da se zdaj v Sovjetski zvezi ne sme niti molčati več, saj molk izdaja (Ocvirk, *Razgovori* 64).

Večkrat pa se je Ocvirk sestal z Benjaminom Crémieuxom, tedanjim tajnikom francoskega PEN-a, ki mu je posredoval nekaj naslovov in se zanimal za razmere v slovenskem klubu, saj je bil naklonjen malim narodom, ki da grade duševno stavbo Evrope. Zanimivo, da sta z Ocvirkom že tedaj načela moralni in humanitarni pomen Penklubov. Tudi Crémieux je slovenskemu sobesedniku odgovarjal na vprašanja o francoski književnosti, na katero je tedaj vplivala zlasti angleška in ruska književnost. Poudariti velja, da pogovora s Crémieuxom ni objavil v izvirnih *Razgovorih*, marveč v njihovi novi različici *Pogovori* (1984), ki jo je pripravljal tik pred smrtjo in je izšla šele posthumno.

V *Razgovorih* pogrešamo tudi pogovor s slovenistom Lucienom Tesnièreom, s katerim sta se srečala maja 1933 v Strasbourgu, ko se je Ocvirk vračal v domovino. Kratek pogovor z njim je objavil v *Ljubljanskem zvonu*. Tesnière je kot nekdanji francoski lektor v Ljubljani dobro poznal razmere, pogovor je tekel zlasti o njegovi monografiji o Otonu Župančiču, ki po Ocvirku zasluži dvojno pozornost, »literarno-zgodovinsko: kot dragocen donesek k naši literarni zgodovini, in kulturno: kot izredno važna vez Slovencev z velikim svetom, kot trajen dokaz našega kulturno tvornega življenja« (Ocvirk, »Lucien« 552).

Ocvirk se je torej v Parizu seznanil z nekaterimi izjemno uglednimi intelektualci. Zanimivo, da je bodoči komparativist pisatelje spraševal po literarnih vplivih na njihovo delo. V ospredju zanimanja je bila zlasti ruska književnost in »privid« Sovjetske zveze pri Francozih ter njena ostra kriti-

ka pri Rusih. Ni odveč poudariti, da je Ocvirk, če uporabimo pojem Paula Van Tieghema, odigral pomembno vlogo literarnega posrednika, saj so bili ti pisci na Slovenskem slabo poznani. A nič manjši niso Ocvirkovi takratni znanstveni uspehi.

II.

Na Sorboni, znameniti pariški univerzi, je poslušal predavanja Fernanda Baldenspergerja, avtorja monografije o Goetheju v Franciji (*Goethe en France*, 1904), ter Paula Van Tieghema, ki se je ukvarjal s predromantiko, tedaj pa je že objavil tudi svoj učbenik primerjalne književnosti. Več stikov kot s profesorji s Sorbone pa je imel Ocvirk, kot je razvidno iz njegovih kasnejših objav in njegove korespondence, s Paulom Hazardom, komparativistom in romanistom, ki je bil od leta 1925 nosilec katedre za primerjalno literarno zgodovino južnoevropskih in latinskoameriških književnosti na Collège de France. Medtem ko je Robert de Sorbon svoj kolegij, kasneje poimenovan Sorbona, zasnoval že v trinajstem stoletju, pa je ta ustanova veliko mlajša. Kot Collège royal jo je leta 1530 ustanovil Franc I. z namenom, da bi se tu v francoskem jeziku poučevale discipline (hebrejščina, grščina, matematika), ki so jih na latinsko usmerjeni Sorboni spregledali. Kljub kritiki s strani teologov je ustanova preživela, predavanja pa so obiskovali ljudje vseh prepričanj (tako Jean Calvin kot Ignacij Lojolski). Hazard sam je ustanovo takole opisal: »Trideset predavanj na leto – to je naša edina dolžnost. Naši avditoriji sestojе iz samih res znanstveno izobraženih sodelavcev, ki morejo slediti najtežjim in najnapornejšim problemom. Kakšna razlika med poslušalci-dijaki na Sorbonni in med poslušalci na Collègeu! Tukaj čista znanost, odkrivanje novih problemov, razmišljanje – tam poučevanje, izpiti, izpričevala« (Ocvirk, *Razgovori* 169). Na Collège de France profesorji, ki jih danes imenuje predsednik republike, nimajo izpitov ali seminarjev. Imajo le predavanja, na katerih predstavljajo slušateljem svoje še neobjavljene raziskave. Eden od mnogih takšnih slušateljev je bil tudi mladi Ocvirk. Kot je razvidno iz Hazardove bibliografije, je imel ta profesor v akademskem letu 1931/32 sklop dveh predavanj z naslovom »Veliki tokovi evropske misli na koncu sedemnajstega stoletja« ter »Očrt Lockovih vplivov na francosko misel«. V Ocvirkovi zapuščini se je ohranilo potrdilo (certificat d'assiduité), da je mladi slovenski znanstvenik v omenjenem letu marljivo obiskoval Hazardova predavanja; podpisal ga je upravnik Collège de France, znameniti medievalist Joseph Bédier, tudi pri nas znan po svoji adaptaciji *Tristana in Izolde*. Bodoči slovenski komparativist je tudi v šolskem letu 1932/33 poslušal profesorjeve kurze z naslovom »Kateri intelektualni vzroki so pripravili krizo, ki je razdelila sedemnajsto in osemnajsto stoletje«. Hazardova predavanja je Ocvirk kasneje takole opisal: »Njegova izredno dognana predavanja [...] učinkujejo prav posebno po neposrednosti pripovedovanja, po stilistični dovršenosti in plastiki. Nepričakovano preseneti poslušalce z duhovito domisljico, z bleščečo primero, z bistroumno sintenco ali z globokoumno opazko, v kateri je

izpovedal bistvo problema« (Ocvirk, *Razgovori* 162). Ob tem je potrebno poudariti, da so bila omenjena predavanja gradivo za kasnejšo Hazardovo knjigo *Kriza evropske zavesti (La crise de la conscience européenne)*, ki je konec petdesetih let izšla prav po Ocvirkovi zaslugi tudi v slovenskem jeziku. Slovenski komparativist pa je svojemu francoskemu učitelju posvetil obsežno spremno študijo.

Hazard je mladega slovenskega znanstvenika povabil na svoj dom, na rue du Bac. Zapis pogovora z daljšim uvodom je izšel najprej v *Ljubljanskem zvonu*, nato pa še v knjigi *Razgovori*. Zanimivo je, da je Ocvirk zapis pogovora začel prav z Hazardovo definicijo mlade stroke:

Primerjalna literarna zgodovina, vidite, raziskuje predvsem odnose med raznimi literaturami, ugotavlja izmenjavanje intelektualnih vrednot med narodi, proučuje, kako so velike evropske ideje posegle v snovanje posameznih literatur, kako so se v njih preoblikovale in preustvarile; premotriva slednjič zgodovino velikih osebnosti in pesniških del v sosednjih deželah, kako so bila tam sprejeta, kako so jih tolmačili in kakšen je bil njihov vpliv. Ustvarjanje vsakega naroda je seglo preko domačih mej in se na poseben način odzvalo v sosednih deželah (Ocvirk, *Razgovori* 162).

Mladi Ocvirk je očitno napravil na profesorja tako dober vtis, da ga je ta povabil k sodelovanju. Predlagal mu je, da bi imel tudi sam predavanje na Collège de France. Skladno s tematiko, ki jo je profesor tedaj obravnaval, si je Ocvirk izbral ambiciozen naslov »Evropska misel šestnajstega, sedemnajstega in osemnajstega stoletja ter slovenska književnost« (»La pensée européenne des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles et la littérature slovène«). Starejša slovenska književnost in z njo tudi porajajoča se slovenska komparativistika sta se tako prvič predstavili francoski znanosti 23. marca 1933. Ocvirk je najprej orisal slovensko zgodovino, nato pa je očrtal temeljne evropske tokove, ki so vplivali na slovensko književnost. Če je protestantizem Slovence približal tedanjim modernim tokovom, jim ustvaril temelje za pismenstvo in kulturo, pa je protireformacija odmaknila razvoj slovenske miselnosti od velikih problemov 17. stoletja. Ocvirk je obravnaval tudi idejne tokove, ki so zajeli v drugi polovici 18. stoletja t. i. slovenski preporod. Svoje predavanje pa je zaključil z mislijo: »Najsi so tokovi evropske miselnosti teh stoletij usmerjeni na karkoli, za Slovence pomenijo prestop naroda iz nepismenosti v pismenost.«

Zahvaljujoč častniku *Jutro*, ki je navdušeno poročal o dogodku, vemo, kako je Ocvirkovo predavanje sprejel Hazard:

Kak čudovit spektakel ste nam pokazali [...]. Neverjetno je pomisliti, da se narod, ki je skozi stoletja živel v nekem mrtvičnem snu, ki je bil izgubil najdražjo kulturno vrednoto – jezik, nenadoma prebudi ob močni evropski ideji ter si kar naenkrat ustvari knjigo. Izredno zanimivo je tudi dejstvo, da so veliki evropski tokovi vplivali tako pozitivno na narod, ki je še vedno ostal katoliški, dasi so imeli te tokovi sami često drugovrstne tendence (Kranjc 3).

Hazard je Ocvirku predlagal, da bi bilo zanimivo raziskati slovenski nacionalni genij oziroma kaj v slovenskem narodu ovira dostop tujim vplivom (Kranjc 3). Poudariti velja, da se je Hazard, ki se je ukvarjal tudi z italijansko in špansko dušo, zelo zanimal za tovrstne raziskave: »Vsak narod ima posebne duševne znake, vsak ima neki izrazito svojski predstavnin in miselni svet. V njem se na svojevrsten način odzrcaljšajo evropske ideje. [...] Ali nam literarna zgodovina ne razodeva neprestano svojstev, moči in globine raznih narodnih tipov – francoske duše, anglosaksonske, italijanske, ruske?« (Ocvirk, *Razgovori* 164). Čeprav zgodovina komparativistike danes nekoliko zadržano obravnava Hazardovo navdušenost nad tem, da primerjalna književnost preučuje tudi narodne duše, saj gre za očitno navezavo na Hippolyta Taina, ki je videl v pisanju zgodovine neke literature tudi preučevanje psihologije tega naroda (Fischer 48), pa vendarle poudarja njegovo humano izhodišče: iz očitnih razlik se rojeva strpnost med narodi. V tem smislu primerjalna književnost ni le veda o mednarodnih podobnostih, ampak tudi o razlikah (Fischer 135).

Zdi se, da je bilo slovensko časopisje malodane presenečeno, da se ugledni znanstvenik zanima za malo literaturo, toda tudi to je, po Hazardu, ena od nalog primerjalne književnosti: »Vsekakor je nujno, da resno in zvesto proučujemo literarne stvaritve in idejne vrednote malih narodov ter jih pravilno ocenjamo v zvezi z razvojem evropskih idej. O, v tem področju čaka primerjalnega zgodovinarja še obsežno, važno in zanimivo delo, ki je bilo doslej gotovo še premalo upošteevano« (Ocvirk, *Razgovori* 165).

Tovrstne poglede je Hazard udejanjal tudi kot urednik *Revue de littérature comparée*, ki jo je leta 1921 zasnoval s sourednikom Baldenspergerjem. Eno od številč štirinajstega letnika sta namenila leta 1934 Srednji Evropi in Hazard je očitno povabil Ocvirka, naj tu objavi svoje predavanje. Poudariti velja, da je Baldensperger vmes k sodelovanju povabil Luciena Tesnière, ki je v Franciji zaradi monografije o Župančiču upravičeno veljal za strokovnjaka za slovensko književnost. Raziskovalec slovenske dvojine in kasneje eden največjih evropskih lingvistov dvajsetega stoletja je v pismu Baldenspergerju za sodelovanje rajši predlagal Antona Ocvirka, ki ga je spoznal v Strasbourg: »Kakor vem, je to edini Slovenec, ki vidi v književnosti človeški interes in za katerega je literatura vse drugo kot igra etiket« (Madray-Lesigne 245).

Zaradi Hazardovega potovanja v Anglijo pa je moral Ocvirk članek poslati kar Baldenspergerju, ki očitno pri korekturah ni opazil, da so stavci spremenili avtorjevo ime v Orvicz, kar je nekoliko pokvarilo razpoloženje. Kakor koli že, članek z naslovom »La pensée européenne du XVI^e au XVIII^e siècle et la littérature slovène« (»Evropska misel od 16. do 18. stoletja in slovenska književnost«) je izšel v ugledni reviji v družbi nekaterih prispevkov, ki so obravnavali, med drugim, tudi mednarodne vplive na hrvaško in srbsko književnost (npr. tuja dela na repertoarju zagrebškega gledališča, italijanske vplive na dubrovniško književnost, Cervantesa v Jugoslaviji).

Bivanje v Franciji je znatno spremenilo Ocvirkovo življenje, saj ga je usmerilo v poglobljen študij primerjalne književnosti, ki je bila zazrta v preučevanje velikih evropskih tokov, a hkrati tudi ni spregledovala ma-

lih književnosti. Veliko zaslug za Ocvirkovo novo usmeritev je imel zlasti Paul Hazard, ki se je zavedal nadarjenosti mladega znanstvenika, saj je v poročilu, kot je razvidno iz zapuščine, zapisal, da je zelo cenil njegovo inteligenco ter odličnost njegovega duha. Ob slovesu pa je svojemu slovenskemu študentu podaril »v spomin na bleščeče predavanja«¹ separat svoje razprave o delovanju poljskega pesnika Adama Mickiewicza na Collège de France, kar je bilo morda majhno, a simbolično darilo. Francoski komparativist je vezi s slovenskim ohranil tudi v naslednjih letih. V enem od pisem mu je celo zapisal: »Predavanja imam od sredah in četrtek. Škoda, da vas ni med poslušalci.«⁸

OPOMBE

¹ Članek je razširjeno predavanje na 16. primorskih slovenističnih dnevih (Kobarid, 8. 4. 2005), ki so bili posvečeni primorskim literarnim zgodovinarjem.

² André Gide: Pismo Antonu Ocvirku. 17. 6. 1932. Pismo je v zasebni lasti, lastnik ne želi biti imenovan.

³ Georges Duhamel: Pismo Antonu Ocvirku, 19. 6. 1932.

⁴ Simone Budré Maurois: Pismo Antonu Ocvirku, 12. 6. 1932.

⁵ A. Remizoff: Pismo Antonu Ocvirku, 3. 10. 1932.

⁶ O tem piše Remizov tudi v pismu Ocvirku 30. 4. 1932.

⁷ Léon Chestov: Pismo Antonu Ocvirku, 17. 5. 1932.

⁸ Paul Hazard: Pismo Antonu Ocvirku, 3. 12. 1933.

LITERATURA

Duhamel, Georges. *Le livre d'amertume*. Extraits du journal de Blanche et Georges Duhamel présenté et annoté par Bernard Duhamel. S. l.: Mercure de France, 1984.

Fischer, Manfred S. *Nationale Images als Gegenstand Vergleichender Literaturgeschichte. Untersuchungen zur Entstehung der komparativistischen Imagologie*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1981. (Aachner Beiträge zur Komparativistik 6).

Gide, André. *Journal II (1926–1950)*. Edition établie, présentée et annotée par Martine Sagaert. Paris: Gallimard, 1997. (Bibliothèque de la Pléiade).

--- *Retour de l'U.R.S.S.* Paris: Gallimard, 1936.

--- *Vatikanske ječe*. Prevedel in uvod napisal Anton Ocvirk. Ljubljana: Tiskovna zadruha, 1934. (Mojstri in sodobniki 8).

Hazard, Paul. »Michelet, Quinet, Mickiewicz et la Vie intérieure du Collège de France de 1838 à 1852.« *Le Collège de France (1530–1930). Livre jubilaire composé à l'occasion de son quatrième centenaire*. Paris: Les presses universitaires de France, 1932. 264–276.

Hazard, Paul. *Kriza evropske zavesti (1680–1715)*. Ljubljana: DZS, 1959. (Kultura in zgodovina).

Kranjc, Franjo. »Predavanja Antona Ocvirka na Collège de France« *Jutro* 14.74 (1933): 3.

- Madray-Lesigne, Françoise. »Tesnière et la Slovénie à travers la correspondance«. *Linguistica* 34 (1994): 243–249.
- Ocvirk, Anton. »Aleksij Remizov ali skrivnost človekove usode in sveta«. *Ljubljanski zvon* 52 (1932): 545–554, 599–606, 704–710.
- »La pensée européenne du XVI^e au XVIII^e siècle et la littérature slovène«. *Revue de littérature comparée* 14 (1934): 96–107. Tudi »Evropska misel od 16. do 18. stoletja in slovenska književnost«. *Miscellanea*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1984. 201–214.
- *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS, 1978. (Literarni leksikon 1).
- »Lucien Tesnière in kritike o njegovi knjigi 'Oton Župančič'. I.« *Ljubljanski zvon* 53 (1933): 552–557.
- »Paul Hazard in primerjalna književnost«. *Ljubljanski zvon* 53 (1933): 321–334.
- »Pisma z Montparnassea. IV.« *Ljubljanski zvon* 52 (1932): 370–372.
- »Pogovori.« *Miscellanea*. Ljubljana: DZS, 1984.
- *Razgovori*. Ljubljana: Tiskovna zadruga, 1933. (Slovenske poti IX–X).
- Saintville, G. »Bibliographie de Paul Hazard.« *Revue de littérature comparée* 20 (1946): 99–153.

■ THE PARIS YEARS OF ANTON OCVRK

Key words: Slovene literary criticism / comparative literary studies / literary historians / Ocvirk, Anton / Paris / biographies

During his post-graduate studies in Paris, Anton Ocvirk met several distinguished French writers (Gide, Duhamel, Maurois) and asked them about their literary influences. He was also interested in Russian literature and the French 'mirage' of the Soviet Union, as well as the sharp Russian criticism of it (by Shestov and Berdyaev). Paul Hazard, a scholar of comparative literature whose classes he attended at Collège de France, enabled him to give his own lectures in this institution, which were published in *Revue de littérature comparée* in 1934 under the title of 'La pensée européenne du XVI^e au XVIII^e siècle et la littérature slovène'. His stay in France significantly changed Ocvirk's life; it led him towards a detailed study of comparative literature, which at the time was exploring great European literary currents without overlooking the literatures of smaller nations.

September 2005

VIŠNJEVA REPATICA VLADIMIRJA LEVSTIKA MED GOGOLJEM, CANKARJEM IN FRANCOŠKIMI FELJTONISTI

Florence Gacoin-Marks

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Avtorica se ukvarja z genezo Levstikove Višnjeve repatice v evropskem kontekstu. Poleg tematskega vpliva Gogolja, Cankarja in Dumasa raziskuje še sorodnost med literarnimi postopki v Levstikovem romanu in v delih francoskih feljtonistov.

Višnjeva repatica de Vladimir Levstik entre Gogol, Cankar et les feuilletonistes Français. Le présent article étudie la genèse de La Comète écarlate (Višnjeva repatica) de Vladimir Levstik dans le contexte européen. En dehors de l'influence thématique de Gogol, Cankar et Dumas, l'auteur souligne également la parenté entre les procédés littéraires utilisés par Levstik dans son roman et ceux des feuilletonistes français.

Na začetku dvajsetega stoletja mladi pisatelj, publicist in prevajalec Vladimir Levstik, ki ga slovenski literarni zgodovinarji najpogosteje opredelijo kot enega izmed »sodobnikov slovenske moderne« (Kos, *Pregled* 272) ali kot »naturalista s primesmi moderne« (Mahnič 338), še koleba med različnimi literarnimi tokovi. Ustvarjalno pot začne s pesmimi, ki kažejo vpliv francoske poezije (od klasičnih sonetov do avantgardne poezije), nato pa v člankih zagovarja realizem v književnosti in se na koncu usmeri k prozi. V času, ko tiska številne prevode iz ruščine in francoščine, objavi tudi zbirko neoromantičnih novel *Obsojenci* (1909) in tri kratke romane (*Blagorodje doktor Ambrož Čander*, 1909; *Gadje gnezdo*, 1918; *Zapiski Tine Gramontove*, 1919) z zelo različno motiviko.¹ *Višnjeva repatica*, ki je leta 1919 izhajala v podlistku časopisa *Jugoslavija*, leto kasneje pa je izšla še v knjižni obliki, gotovo pomeni pomemben preobrat v Levstikovi literarni ustvarjalnosti. V tem do tedaj sploh najdaljšem tekstu slovenske književnosti si pisatelj izbere zvrst satiričnega romana (kar poudari tudi v podnaslovu) in za predmet satirične kritike ljubljansko družbo iz zadnjega obdobja Avstro-Ogrske.²

Glavni motiv romana – bivanje lažnega avstrijskega grofa pri ljubljanskih pomembnejših – spominja na motiviko Gogoljevega *Revizorja*,

Dumasovega *Grofa Monte Crista* in Cankarjeve drame *Za narodov blagor*, sam način pisanja pa niha med dramatično učinkovitostjo pustolovskih romanov in realizma. V luči takšnega izobilja tujih modelov se zdi smiselno preučiti kompleksno genezo *Višnjeve repatice*. Z analizo tega manj obravnavanega romana prihajata namreč do izraza ne samo estetika raznolikost Levstikovega romanopisnega opusa, ampak tudi pozna, a izrazita realizacija zgodnjega romanesknega realizma v slovenski književnosti.³

Višnjeva repatica, Revizor in Za Narodov blagor

Hipoteza o vplivu Gogolja in Cankarja na genezo *Višnjeve repatice* ni nova. Prvi jo je postavil Joža Mahnič (247), sprejel pa jo je tudi Franc Zadavec (»Slov. satira« 167). Medtem ko se je prvi literarni zgodovinar ukvarjal zlasti s podobnostjo med Levstikovimi, Gogoljevimi in Cankarjevimi osebami, pa je drugi poudarjal nekatere ideološke vidike *Višnjeve repatice*. Preden bomo analizirali vplive *Revizorja* na ta Levstikov roman, se bomo zaustavili še pri Cankarjevi recepciji ruske komedije.

Revizor in Cankar

Gogoljev vpliv na Cankarja je zanimal vrsto literarnih zgodovinarjev, zlasti Vladimirja Kralja, Jožo Mahniča, Janka Kosa, Antona Slodnjaka ter Bratka Krefta. S tem vprašanjem sta se leta 1979 ukvarjali tudi dve diplomski nalogi (Čuk, Pivec).

Primerjava obeh dramatikov sloni na Cankarjevem poznavanju ruskega dramatika. Že leta 1896 je v eseju »Anton Aškerc« izrazil svoje občudovanje Turgenjeva, Dostojevskega in Gogolja. Pesnik mora vestno in natančno slikati, hkrati pa ne sme blažiti in prikrivati ničesar. Ob tej misli Cankar v nekoliko spremenjeni obliki navaja ruski pregovor, ki ga je Gogolj postavil za moto *Revizorja* (»Nikar ne dolži ogledala, če imaš grd obraz«): »Ne toži zrcala, če vidiš v njem izpačen obraz« (Ivan Cankar, »Anton« 749). V pismu Franu Govekarju z dne 23. 1. 1897 poudarja, da so si pisatelji enega naroda in ene struje med seboj zelo enaki: »Rusi n. pr. so vsi kakor sinovi Gogoljevi« (Cankar, *Pisma 1* 127). Na podlagi različnih dokumentov lahko sklepamo, da je Cankar bral vsaj *Revizorja*, *Plašč* in *Mrtve duše*. Za slovenskega pisatelja Gogolj in njegovi nasledniki niso le veliki pisatelji, ampak tudi predstavniki »idealne« književnosti, o čemer piše v pismu Zofki Kveder 8. maja 1900: »Da Vam povém na kratko: mogoča in *smiselna* se mi zdí samó ali tista *tendencijozna* umetnost Gogola, Tolstega i.t.d., ki hoče uveljaviti socialne, politične ali filozofične ideje s silnimi sredstvi *lepote*, – ali pa umetnost starih Grkov, Shakespeareja, Goetheja i.t.d., ki imá samó estetične in etične smotre ...« (Cankar *Pisma 3* 136; podčrtal avtor). Leto 1900 je bilo namreč za Cankarja leto preloma, leto prehoda od dekadence k angažirani socialni književnosti (Mahnič 73). Leta 1911 pa je svojemu bratranču Izidorju ob priliki *Obiskov* zaupal: »Ruse – starejše – sem vedno

zelo respektiral. S kakim veseljem sem bral Gogolja v reklamki do konca in na novo! Takrat sem obupaval: Če znajo ljudje tako pisati, bi ne bilo pravično, da jim spravljam še jaz obrt ob kredit« (Izidor Cankar 12). Cankar je torej poznal in cenil Gogolja, zlasti njegovega *Revizorja*. Pomen te komedije za genezo Cankarjevih del *Za narodov blagor* in *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* je očiten, a se v obeh delih kaže na različen način.

Podobnosti med *Revizorjem* in *Za narodov blagor* zadevajo zlasti zgradbo ter nekatere motive. V obeh komedijah ugledneži pričakujejo obisk pomembnega gosta. Pri Gogolju gre za revizorja, davčnega nadzornika, pri Cankarju pa za bogataša. V obeh primerih obiskovalec ni tisto, za kar ga imajo. Obe komediji vsebujeta tudi vrsto prizorov, kjer ugledneži drug za drugim obiskujejo gosta, da bi spodbudili njegovo naklonjenost (*Revizor* II – prizori 8–10, III, IV; *Za narodov blagor*, I–III). V nasprotju z *Revizorjem*, kjer se ugledneži bojijo Hlestakova in ga skušajo podkupiti, pa pri Cankarju skušajo osebe pridobiti Gornikovo denarno podporo. Motiv zapisa, prebrana na koncu (obiskovalčevo pismo, ki ga je odprl poštar, oziroma novinarski članek), je skupen obema komedijama, enaka je tudi njegova funkcija (ovajanje, smešenje uglednežev). Njegov pomen pa je povsem drugačen: če ima pismo Hlestakova komični učinek, saj osmeši vsakogar, pa Ščukov članek razkriva zlasti hinavščino oblastnikov, vpletenih v nesprejemljiva politična dejanja, iz njega pa govori najbrž Cankar sam. Oba komediografa sta ustvarila satiro na družbene razmere, v katerih sta živela. Čeprav se dejanje odvija v različnih deželah in dobah, je zelo podobno. Z nekaterimi motivi pa se je Cankar odmaknil od ruskega zgleda. Razliko je najti v boju tekmecev za oblast, v motivu ugledneža, ki želi za vsako ceno poročiti z bogatim obiskovalcem svojo hčer, sicer zaljubljeno v drugega, ter v najavi ljudskega upora zoper oblastnike, ki ga podpira in spodbuja novinar, kar je tipično za razmere na začetku dvajsetega stoletja.

Gogoljev vpliv na *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* se zdi na prvi pogled manj očiten, saj je zastrt z drugimi motivi. Čeprav je Cankar ohranil ideološko os komedije *Za narodov blagor*, se je odtrgal od realističnih modelov in se bolj približal simbolističnemu, a tudi fantastičnemu gledališču. Janko Kos (*Primerjalna* 265) predvideva, »da je Cankar temeljni motiv farse – izsiljevanje šentflorjanskih filistrov z zahtevami namišljenega najdenčka – povzel po Gogoljevem *Revizorju*.« Temeljna os zgodbe v resnici spominja na rusko komedijo, čeprav podobnosti niso številne. Medtem ko se Gogoljev Hlestakov ne razglasi sam za revizorja, pa se Cankarjev junak, od družbe sramočeni umetnik, zavestno izdaja za najdenčka, ki se je vrnil v domovino, da bi poiskal starše, hkrati pa se skuša s tem okoristiti. Motiva, ki spominjata na Gogolja, sta zlasti pokvarjena družba, v katero obiskovalec vstopa in kjer ima vsak član kakšen madež, ter razuzdana soproga, ki je pripravljena celo prešuštvoovati. Slednjo je mogoče izoblikovala Gogoljeva Ana Andrejevna. Poleg takšnih tematskih podobnosti je Bratko Kreft (77–78) odkril še nekaj »tehničnih« analogij: tako kot Gogolj tudi Cankar postreže bralcu oziroma režiserju z vrsto natančnih navodil glede scene in kostumov ter s številnimi didaskalijami znotraj besedila.

Gogoljevi in Cankarjevi motivi v *Višnjevi repatici*

Ne le da je Vladimir Levstik poznal Cankarjevo dramatiko, ob premieri *Pohujšanja* je napisal pohvalno kritiko, ki je bila sicer ena redkih. Dramo je razglasil za resnično mojstrovino (Levstik, *Pohujšanje* 126). Takšno navdušenje je bilo iskreno, saj se je tudi sam kmalu lotil satire slovenskega meščanstva na začetku dvajsetega stoletja, ki je napisana v duhu Gogolja in Cankarja (gl. Zadravec, »Slov. satira« 167).

Vsa omenjena dela temeljijo na istem osrednjem motivu, tujčevem prihodu v podeželsko mestece, kjer žive pokvarjeni, oblastiteljni meščani, ki želijo pridobiti naklonjenost prišleka. Bivanje in obnašanje uglednežev je odvisno od socialnega statusa tujca. Junaki *Revizorja*, *Za narodov blagor* in *Višnjeve repatice* imajo precejšen vpliv bodisi zaradi domnevne funkcije (Hlestakov) bodisi zaradi resničnega (Gornik) ali domnevanega (grof von Künningsbruch) bogastva. Levstikova oseba je bližja Hlestakovu, saj jo imajo za nekaj, kar v resnici ni, s Cankarjevo pa jo veže dejstvo, da ugledneži pričakujejo njen denarni vložek. Levstikov junak je Nemeč in v očeh glavarja celo morebitni posrednik pri dunajski vladi. Pri Levstiku dobi motiv novo vrednost: uslužnost uglednežev do grofa von Künningsbruch simbolizira servilnost Slovencev do Dunaja oziroma do Nemcev.

Grof von Künningsbruch v resnici ni vpliven in bogat. Medtem ko je Hlestakov nepomembnež, ki so ga po naključju zamenjali s pričakovanim revizorjem, pa je Levstikov domnevni grof dejansko Pepe Veselko, nezakonski sin, rojen iz bežne, celo nasilne (omenja se posilstvo) zveze Smučiklasa z mlado igralko Nelo Veselko. Živi od tatvin in postane kriminallec, iskan po vsej Evropi. V njegovi zgodbi je najti reminiscence na *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*. Cankarjev Kristof Kobar (imenovan Peter) je umetnik, a tudi tolovaj, ki izsiljuje rojake, ko se ob vrnitvi izdaja za zapuščenega najdenčka. Levstikova oseba pa je v resnici od očeta zapuščena sirota, ki pride v Ljubljano maščevat svojo mater, kar ustvarja tragičnost njegovega značaja.

Medtem ko pri Gogolju vsi ugledneži iščejo naklonjenost pri domnevnem revizorju, sta pri slovenskih piscih bolj poudarjeni dve osebi. Pri Cankarju gre za mestna svetnika Grozda in Grudna, pri Levstiku pa za odvetnika Smučiklasa ter profesorja klasičnih jezikov Petra Pohlina. Rivali urejajo obiskovalcu tudi žensko družbo: nečakinjo in ženo (Cankar) oziroma hčerko (Levstik). Tudi prizorišče, kjer se bijejo boji za naklonjenost, je v obeh delih enako: zabava, ki jo priredi eden izmed njih v lastni hiši pod pretvezo rojstnega dne (Cankar) ali prihoda pomladi (Levstik). V obeh primerih se tekma konča neodločeno. Ne Gornik ne von Künningsbruch se ne nameravata poročiti v mestu, kjer trenutno prebivata.

Tako kot Grozd, ki želi poročiti svojo nečakinjo Matildo z Gornikom, skuša tudi Smučiklas s pomočjo hčerke Nine, sicer poprej obljubljeni mlademu odvetniku Fabini, povezati svojo družino z grofom. Matildi stric svetuje, naj bo manj zadržana in resna: »Frizura bi bila lahko bolj nemarna ... par kodrov naj bi viselo na čelo ... samo na eni strani; to napravi vtis predrznosti. In o priliki se dáj za minuto na poezijo, in sentimentalnost, tudi to je koristno. Ali

ne več kot za minuto.« (Cankar, *Za narodov* 161–162). Podoben prizor je najti v *Višnjevi repatici*, a Smučiklasovi nasveti hčerki presegajo Grozdove »kozmetične« popravke. Ne gre več le za minuto galantnosti, pač pa za odkrito zapeljevanje grofa, ki ima jasno sporočilo: v svetu, ki ga opisuje Levstik, ni prostora za moralo. Razlika med Cankarjem in Levstikom je zlasti v odzivu žensk na nasvete družinskega očeta. Če se Katarina boji za svojo nečakinjo in Matilda sploh ne ve, za kaj gre, pa Smučiklasova žena podpira moževe nasvete in tudi Nina je marljiva učenka. V tem smislu je Levstikovo okolje bolj pokvarjeno kot Cankarjevo. Ta odlomek v desetem poglavju spominja na podoben prizor v komediji *Za narodov blagor* (1. dejanje, prizori 7–17).

V obeh delih gost vznemirja ljubimca mladenke. Pri Cankarju gre za Frana Kadivca, Matildinega ljubimca, pri Levstiku pa za Vidinega zaročenca Milana Križaja. Takšna navidezna tekmovalnost, saj se bogati tujec sploh ne namerava poročiti, v obeh delih spodbudi pojasnjevalni prizor (*Za narodov blagor*, 4. dejanje, prizora 16–17; *Višnjeva repatica*, poglavje 15). Pri Cankarju zahteva Matilda od Gornika, da razjasni svoje name, pri Levstiku pa grof sam pomiri med uro slovenščine Milana Križaja. Pasivnost Cankarjevega junaka nasprotuje srčnosti Levstikovega, ki je vselej pripravljen pomagati nedolžnim.

V obeh delih je najti prizor, ko ugledneži izvedo za članek, ki obsoja njihovo obnašanje, zlasti servilnost do tujca (*Za narodov blagor*, 4. dejanje, 26. prizor; *Višnjeva repatica*, poglavje 16). Članek, pravzaprav pamflet zoper oblastniški razred, na glas prebere ena od oseb (Siratka oziroma Egon Smučiklas), branje pa prekinjajo pripombe jeznih uglednežev. Če je pri Levstiku tujec prisoten ob branju, pa je pri Cankarju že zapustil mesto. Vsebina sporočila tudi ni povsem identična. Ščuka obtoži politike, da skrbijo le za lastne koristi in se požvižgajo na narodov blagor, Mahnè pa obtoži meščanstvo servilnosti do plemstva ter do avstrijske oblasti. V obeh člankih je najti pridih revolucionarnega socializma, argumenti pa se razlikujejo. Ker je Cankarjev prizor navdihnil konec Gogoljevega *Revizorja*, bi lahko govorili tudi o posrednem vplivu te ruske komedije na Levstikov roman.

Cankarjevo delo se konča s prizorom ljudskega upora, ki ga je mogoče opazovati iz Grozdovega bivališča. Takšen razplet je zaključek Ščukove evolucije. Potem ko je dolgo služil Grozdu in med ljudmi razširjal njegovo propagando, se je odločil, da bo prenehal z lažmi in začel živeti po svojem prepričanju. Prej je moral v znamenje podložnosti Grozdu zavezovati vezalke (3. dejanje, 18. prizor), nato pa je objavil članek, v katerem je obsodil egoizem tistih, ki naj bi delovali »za narodov blagor«, se postavil na čelo upornikov in napovedal: »Začenja se boj.« Revolucija je v teku, simbolizirajo pa jo razbita okna (4. dejanje, 25. prizor). Tudi v *Višnjevi repatici* je prisoten motiv družbene revolucije, vendar gre za bolj kompleksna vprašanja. Poskus revolucije Pepeta Veselka, lažnega grofa Beaupertuisa von Küningsbruch, se ne posreči. Veselko na začetku ne želi uničiti le Smučiklasa, temveč zrušiti tudi tisto, kar pojmuje kot »stebre družbe«, kar je verjetno referenca na istoimensko Ibsenovo dramo. Jacquesu, ki mu pripomni, da je deželna vlada le malo vključena v njegove načrte, grof odgovori takole:

Je in ni, prijatelj. Kakor so meščani vzlic svoji oholosti vendarle revni sužnji, je on kljub svojemu uradnemu hlapčestvu vseeno valpet nad njimi. Potrebujejo se; to je zadruga z vzajemnim poroštvom, ustanovljena, da vzdržuje v svojem krogu red privilegiranih razbojnikov in moralo izpovedanih vlačug. Reci, kako naj poderem en steber, ne da bi tresel drugega? (*Višnjeva* 306).

V njegovi izjavi je čutiti družbeno poslanstvo, ki pa se mu ne bo posrečilo. Hotel je razkriti škandal v zvezi s svojim rojstvom, da bi spodbudil ljudi k uporabi zoper avtoritete, vendar se je vsemu odpovedal, zavedajoč se, da je njegov načrt obsojen na propad. Tudi ljudstvo pri Levstiku ohranja podedovano apatijo, obisk lažnega grofa sproža le govornice, nič več. Od njega ni mogoče nič pričakovati. Tudi Drejče Rovnan, ki v bralcu zbujata misel, da bi lahko postal revolucionarni socialist, se čez nekaj let bolj zanima za lastne koristi kot pa za družbene spremembe: »Bil je namenjen na Dunaj, študirat jus in – kakor je znancem sam omenil – 'popravljal krivični družabni red pri sebi prvem', kovat si orožje za žitja trdi boj« (*Višnjeva* 505). Pri Levstiku je torej revolucija zoper pokvarjeno oblast latentna, pričakovana od marsikoga, a se v danih razmerah še ne more razviti.

Višnjeva repatica je prava galerija oseb, kjer spoznamo več socialnih tipov ali psiholoških značajev, ki ne spominjajo le na Cankarjeve like, marveč tudi na junake evropskega realizma.

Zgled za odvetnika Smučiklasa je najbrž konzul Bernick iz Ibsenovih *Stebrov družbe* (*Samfundets støtter*, 1877), drame, ki bi jo Levstik utegnil poznati iz nemških prevodov. Tako kot Smučiklas je tudi Bernick v mladosti zagrešil napako, ki jo mora kasneje zakriti s podlimi dejanji, saj bi lahko ogrozila njegovo politično kariero. V nasprotju z Bernickom, ki na koncu prizna resnico, pa Smučiklas, prepričan vase, cinično zavrača očitke: »In kar imaš zoper mene, je golo obrekovanje; vse utajim, in takšnih, ki bodo verjeli meni, ne tebi, bo zmerom dovolj« (*Višnjeva* 493).

Peter Pohlin, profesor klasičnih jezikov na ljubljanski gimnaziji, pa je bolj izvorna oseba. Medtem ko je pri Gogolju šolski ravnatelj tako pokvarjen kot njegovi someščani, je Cankarjev učitelj, alegorično, edini poštenjak v deželi. Levstikov lik Pohlin pa je drugačen, saj je nezadovoljen, ker v danih razmerah ne more napredovati po družbeni lestvici, zato se spravlja na vse, ki so pod njegovo oblastjo, zlasti tiranizira hčerko in učence. Je tudi lažni intelektualec, za katerega je znanje le sredstvo za dosego ugleda, ter lažni domoljub, ki se je pripravljen prodati avstrijskim oblastem, da bi postal uglednež. Takšen lik ni nov v slovenski književnosti, nemara ga je navdahnili Martin Skočir iz Cankarjeve satirične novele *Anastasijs von Schiwitz* (*Krpanova kobila*, 1907) (Tavčar 558). Tako kot Levstikov junak tudi Cankarjev hlepi po slavi in časti. Da bi zadovoljil svoje ambicije, je pripravljen žrtvovati tudi občutek pripadnosti slovenstvu. Oba junaka sta napisala delo, na katero sta zelo ponosna. Skočir je ustvaril biografijo Anastasijusa von Schiwitza, Pohlin pa knjigo *Veliki Slovenci v službi avstrijske policije*. Ne le, da je Levstikova oseba servilna, servilnost, ki jo razume kot krepkost, celo preučuje. Romaneski žanr je Levstiku omogočil, da je oblikoval bolj kompleksno osebo od Cankarjeve.

Tako kot Cankar tudi Levstik razkriva pokvarjenost zlasti v liberalnem političnem taboru, čeprav sta bila oba goreča nasprotnika klerikalcev. Pravo razliko je pomenil šele tretji tabor - socialisti. Pri Cankarju revolucionarni socialist razkrije pokvarjenost oblastnikov in vodi ljudski upor. Ta oseba je najbrž glasnik Cankarjevih idej, saj je bil tudi sam pisatelj član socialdemokratske stranke.

V *Višnjevi repatici* je najti še druge levičarske orientacije, namreč anarhizem in strankarski socializem. Mahnèta, glavnega urednika *Rdečega plamena*, bi lahko uvrstili med strankarske socialiste, saj gre za človeka, ki je kljub iskrenim prepričanjem pripravljen na kompromise, da bi utrdil položaj svoje stranke. Pri tem liku Levstik ni uporabil negativnega stereotipiziranja, saj se junak zaveda neskladnosti lastnih načel in dejanj. Ko neki članek kot vselej dotle zaključí s sloganom »Proletarci vseh dežel, združite se!«, si zamrmra naslednjo misel:

Preklicano dolgo se združujemo in gledamo bodočnosti naproti ... Čudno, da ljudem ne presede to upanje v zmago pravične stvari! Da sem jaz kak navaden sodrug, bi najbrže potrkal ob mizo ter vprašal voditelje, zakaj gledamo tako neomajno v bodočnost in čakamo v pokorščini do Boga in cesarja, namesto da bi si veleli: marš naprej! To se pravi mešati ogenj z vodo; volk sit in ovca cela; protinaturalna nečistost z načeli ... Vsi, vsi smo hlapci in kompromisarji; ni je duše pod solncem, ki bi zares sveto služila kaki 'sveti' ideji (*Višnjeva* 340).

Zdi se mu, da lahko svoje ideje politično udejani, saj niso »romantični fanatiki in teatralni bikoborci, ki bi videli blagor proletarske stvari samo v boju i mučeništvu« (Levstik, *Višnjeva* 345). Sodeluje tudi z grofom, ki pa v resnici le preizkuša njegovo zvestobo.

Pepeta Veselka, lažnega grofa Beaupertuisa von Künningbruch, pa bi lahko poimenovali revolucionarni anarhist, saj želi korenito spremeniti družbo: »Trava naj ne poraste za mojimi koraki!« (*Višnjeva* 306). V načrtu ima celo samomor, ki naj bi sledil razkritju velikega škandala. Sicer pa se sam takole označi:

Revolucionar, ki ne izbira sredstev, marveč napada sovražnika, kjer in kakor ga more; borec, ki ruši in uničuje, zavratan in neusmiljeno, kakor se boré oni zoper nas. Anarhist, če hočete; kaj je meni do imena! Glavno je, da se podere, karkoli stoji, do temelja; da usahne, karkoli je zraslo iz laži in krivice, do korenin. Po velikem uničenju pride zgradba velikega templja (*Višnjeva* 348).

Pepe Veselko hoče uničiti vse in zapustiti za seboj le deželo, ki bi jo bilo potrebno ponovno zgraditi. Veselko je blizu Ščuki, pa tudi naslovnemu junaku povesti *Hlapec Jernej in njegova pravica* (1907). Anarhista, ki se je sicer pripravljen žrtvovati za svoje cilje, ustavi le pomanjkanje zaupanja v zrelost ljudi ter prepričanje, da je nesmiselno delovati zoper ljudi brez morale. V Levstikovem svetu je celo revolucionarni ideal le iluzija.

Višnjeva Repatica in Grof Monte Cristo

Poleg zgodbe o vplivnem tujcu, na katerega navalijo ugledneži malega mesta, je v *Višnjevi repatici* najti še zgodbo nezakonskega sina, ki se pod krinko nove identitete vrne maščevat mater v mesto, kjer živi njegov oče. Takšna tema, ki je vodilna nit romana, spominja na zgodbo Edmonda Dantèsa, ki se pod imenom grof Monte Cristo nastani v Parizu, da bi se maščeval izdajalcem. Čeprav ne razpolagamo s podatki, da bi Levstik bral *Grofa Monte Crista* (*Le Comte de Monte-Cristo*, 1845) Alexandra Dumasa očeta, to lahko vsaj domnevamo. V članku »Slovenskim prelagateljem«, tudi sam prevajalec, poziva slovenske založnike, da bi dajali prednost zahtevnejšim literarnim delom: »Ne razvidim, čemu so našemu slovstvu, ki mu manjka Maupassanta, Zole, Daudeta, D'Annunzia, Dickensa in Cervantesa – razen drugih – prevodi literarnega fabrikanta Dumasa in malodane popolna zbirka del Sienkiewicza, izmed katerih bi nam popolnoma zadoščali dve ali tri [...]. (Levstik, »Slovenskim« 64) Založnik Gabršček je tedaj res objavljajl zlasti zgodovinske (Wallaceovega *Ben-Hurja*, 1899) ter pustolovske romane (Vernove *Dogodivščine kapitana Hatterasa*, 1910), v prevodu Josipa Hacinca pa celo tri Dumasove romane (*Trije mušketirji*, 1904; *Grof Monte Cristo*, 1906; *Dvajset let pozneje: nadaljevanje »Treh mušketirjev«*, 1907). Dejstvo, da je Levstik Dumasa označil za »literarnega fabrikanta«, nas navdaja z mislijo, da je poznal vsaj glavna dela priljubljenega francoskega romanopisca, saj bi lahko le branje utemeljilo njegovo željo, da bi se slovenski prevajalci odločili za bolj resna dela. Zato se nam zdi doslej neraziskana domneva o morebitni vlogi Dumasovega romana v genezi *Višnjeve repatice* povsem verodostojna.

V romanih *Grof Monte Cristo* in *Višnjeva repatica* se junaka skušata maščevati s pomočjo lažne identitete, v njunem bogastvu pa je znatna razlika. Levstikov junak nima na razpolago zaklada z otoka Monte Cristo in mora za preživetje in ohranjanje krinke celo sam krasti. Če je francoski junak v resnici bogat in vsemogočen, pa slovenskega zadovoljuje že dejstvo, da tako le izgleda. Tako pri Dumasu kot pri Levstiku sleparja spremljata dva služabnika, med katerima je najbolj zanimiv črnc. Dumas je uporabil Nubijca Alija, Levstik pa Senegalca Hasana, ki je brez primere v starejši slovenski književnosti. V obeh delih slepar ponudi pomoč razdedinjenim in ljubimcem v težavah. Grof Monte Cristo pomaga Haydée, nato Maximilienu in Valentine, Levstikov grof pa Mariji Manfred, kasneje pa še Milanu Križaju in Vidi Pohlin. Do tistih, ki se jim želi maščevati, pa je neusmiljen.

Junaka se nastanita v Parizu oziroma v Ljubljani, da bi potešila željo po maščevanju ljudem, ki so postali pomembne osebnosti. Edmond Dantès išče pravico, ko napada štiri može, ki so ga z lažno obtožbo poslali v zapor na otok If, Pepe Veselko pa želi uničiti samo enega človeka, svojega očeta, ki je zapeljal in zapustil njegovo mater, s čimer je dokazal svojo nepoštenje in podlost. Junaka se maščujeta za trpljenje, ki sta ga osebno občutila, pa tudi za smrt svojih staršev. Dantèsov oče je umrl zaradi žalosti, Veselkova mati, ki se je preživljala s prostitucijo, pa zaradi revščine in bolezni. Sam

motiv sina, ki maščuje zapeljano in zavrženo mater, sicer ni izviren, saj ga najdemo že v Jučičevem *Desetem bratu*, če omenimo le roman, ki ga je Levstik prav gotovo dobro poznal. Podobnost z Dumasovim romanom torej ni v maščevanju samem, pač pa v načinu maščevanja. Monte Cristo uniči barona Danglarsa in povzroči samomor grofa Morcerfa. Villefort je onečaščen, saj maščevalec odkrije Benedetta, njegovega nezakonskega sina (ki je, tako kot Veselko, postal kriminallec). Tožilcu se omrači um, ko najde ženo in svojega drugega sina mrtva. Slovenski junak, ki prav tako želi onečastiti in finančno uničiti sovražnika, ne uresniči svojega prvotnega načrta, saj le malo načne Smučiklasovo bogastvo, njegove časti pa ne zamaže. Družba v *Višnjevi repatici* torej ni pravično kraljestvo, v katerem bi »dobri« premagali »slabe«, marveč svet, v katerem imajo mogočniki nedotakljivo imuniteto, zato je tudi razplet obeh zgodb povsem drugačen. V obeh delih junaka prenehata z maščevanjem iz različnih razlogov. Pri Dumasu Monte Crista pretrese smrt nedolžnega tožilčevega sina: »Odkar je umrl mladi Édouard, se je v Monte Cristovi notranjosti zgodila velika sprememba. Ko je prispel po dolgi zaviti poti na vrh gore maščevanja, je zagledal na drugi strani prepad dvomov« (Dumas 682). Podobno spremembo je najti tudi v razgovoru z Mercédès (poglavji XC in CXIV), ko odpusti nezvesti ženski, ki jo je življenje že dovolj izmučilo, in prizanese njenemu sinu. Zaradi Mercédès in groze nad Eduardovo smrtjo začne Monte Cristo odpuščati. Po pogovoru z očetom, ki se mu je želel maščevati (poglavje XXVI), je tudi Veselko »začutil v sebi globoko izpremembo« (*Višnjeva* 493). Oba junaka razmišljata tudi o samomoru. Monte Cristo bi s tem rešil svojo čast, slovenski junak pa bi tako dopolnil maščevanje, a se premisli, saj sprevidi nesmiselnost lastnega žrtvovanja:

Ni ga tlačila niti zavest, da mu je izpodletelo pol maščevanja: stena prepričane gnusobe, v katero se je bil zaletel, je bila kvečjemu pretresena, ne podrta. Srce Smučiklasovo ni krvavelo, ko je slišal posledice svojega zločina, in njegova čast ni obupala nad seboj, ker je sploh ni imel. Naj se razvé tragedija Nele Veselkove še tako široko, vrišč ogorčenja naj bo v javnosti še tako glasan, odvetnik bo znal tajiti, zavijati in končno preboleti vse. Niti ako ga narod obsodi, ne bo ubit; človek je poražen, kadar zdvoji tudi sam nad seboj, Smučiklas pa se pozna že dolgo, in to v svojo veliko zadovoljnost. Česa mu bo zmanjkalo, v najhujšem slučaju? Denarja? Prijatelj, ki bi se z njim družili, kljub vsemu? (*Višnjeva* 493).

Spet smo v svetu, v katerem dobre misli ne premagajo slabih in kesanje ne zbuja odpuščanja. Pri Levstiku maščevanja ni mogoče dokončno izpeljati, saj je tisti, ki mu je namenjeno, neobčutljiv za napade. Edina kazen, ki lahko zadene Smučiklasa, je izguba denarja, s čimer pa ga tudi ni mogoče popolnoma uničiti kot Danglarsa. Nemogoče ga je tudi onečastiti. Medtem ko Villefort javno prizna svoj zločin in se preda pravosodju (poglavje CXI), pa Smučiklas napove, da bo zanikal vse, kar se mu očita, saj mu je malo mar za čast. Pri slovenskem pisatelju ni ne kesanja ne odpuščanja. Smučiklas ostaja pokvarjenec zaradi psihološke kohezije, bistvene sestavine realizma; v tem pogledu je *Višnjeva repatica* v resnici pravi »roman

deziluzije«, kakor imenuje Lukács (85–98) del romaneskne produkcije 19. stoletja. Velja poudariti, da na koncu Dumasovega in Levstikovega romana pride do razkrinkanja lažnega grofa in končnega obračuna med sovražnikoma (poglavje CXI pri Dumasu in XXVI pri Levstiku), česar ni, na primer, v *Desetem bratu*, saj sta literarni junak in bralec seznanjena z rezultatom maščevanja samo po pismu že pokojnega Kavesa.

Poleg motiva maščevanja je v *Višnjevi repatici* najti še nekaj manj pomembnih motivov, ki bi lahko imeli izvor pri Dumasu. Tako kot v *Grofu Monte Cristu* tudi pri Levstiku eden od uglednežev najame detektiva, da bi kaj izvedel o bogatem tujcu. Analogije so preveč očitne, da bi bile naključne, zato domnevamo, da se je Levstik v svoji »ljubljanjski satiri« deloma zgledoval tudi pri *Grofu Monte Cristo*.

Višnjeva repatica vsebuje še nekaj motivov, ki jih je najti v romantični in pustolovski književnosti: tatu, ki omogoča zanesljivo identifikacijo Pepeta Veselka, Dorin samomor, ko ukrade zaročencu strup, s katerim se je sam želel ubiti, ter zgodba Marije Manfred, mlade pianistke, ki jo zapelje in zapusti Smučiklas in tako jetična umre na koncu romana. Baronica von Thurbmbauaffen, ki skuša zaman zapeljati grofa, da bi lahko deželnemu glavarju sporočila njegovo pravo identiteto, ima v zapletu zgodbe podobno funkcijo kot Milady v *Treh mušketirjih* (1844).

Višnjeva repatica in francoski feljtonisti: Vladimir Levstik med Dumasom in Balzacom

Kar zadeva estetske značilnosti, lahko *Višnjevo repatico* označimo kot roman, v katerem se mešajo postopki trivialnega (v tem primeru pustolovskega) romana in realističnega (ponekod celo družbenokritičnega) pisanja. Ta kombinacija je prava redkost v slovenskem romanopisju, saj jo v manjši meri zasledimo samo v Tavčarjevem zgodovinskem romanu *Izza kongresa* (1908). Zaradi tematskih in oblikovnih podobnosti lahko domnevamo, da so francoski feljtonisti – zlasti Dumas in Balzac – utegnili igrati v nastajanju *Višnjeve repatice* pomembno vlogo, ki se kaže predvsem v hibridnosti literarnih postopkov. Pojasniti je potrebno, da izraza »francoski feljtonisti«, ki je lahko dvoumen, ne uporabljamo v slabšalnem smislu. Z njim označujemo pisatelje prve polovice 19. stoletja, katerih romani so izhajali najprej v obliki podlistkov v dnevnikih oz. revijalnem tisku. Specifičnost tega načina objavljanja je zelo vplivala na način pisanja: romantični pisatelj Dumas oče je skrbel za dramsko učinkovitost z enakomerno razporeditvijo napetosti (vabil je k vsakodnevnemu branju s fabulativno napetostjo), realist Balzac pa je izmenično opisoval, pripovedoval zgodbo in jo komentiral v številnih reflektivnih pavzah (bralcem je nudil zelo raznovrstno čtivo poleg same zgodbe). Če je bil prvi skoraj prisiljen fabulo prilagoditi bralčevemu okusu (in se je v tem smislu nagibal k trivialni literaturi), pa se je drugi temu lahko vsaj deloma izognil (in tudi zato spada med največje predstavnike zgodnjega evropskega realizma). Med obema načinoma se nahaja Eugène Sue, katerega *Skrivnosti Pariza* (*Les Mystères de Paris*, 1843) so hkrati fabula-

tivno zelo bogate, hkrati pa vsebujejo številne opisne ali refleksivne (družbenokritične) pavze. Po dramski učinkovitosti spominja Levstikov roman na Dumasove postopke, hkrati pa vsebuje določene elemente, s katerimi se nedvomno uvršča v tradicijo evropskega realističnega romanopisja.

Dramska učinkovitost

Višnjeva repatica je razdeljena na 26 poglavij z epilogom. Čeprav poglavja niso naslovljena, uspešno zamejujejo različne prizore tako kot pri *Grofu Monte Cristu*. Notranja zgradba poglavij je podobna Dumasovi, ki v uvodu predstavi situacijo, nato pa naniza vrsto dolgih dialogov, s pomočjo katerih napreduje zaplet. Besede oseb so povzete z doživljenim govorom. Dialoge ločujejo pojasnjevalni in pripovedni deli, ki olajšajo razumevanje besedila, kjer ni opisov ali refleksivnih pasaž, značilnih za Balzaca. Gre torej za pisavo, ki teži k dramski učinkovitosti. Levstik celo stopnjuje dramsko učinkovitost dela. V nasprotju z Dumasom razkriva zgodbo lažnega grofa von Künningbruch sproti, po koščkih. Čeprav bralec slutí, kaj skriva oseba, iz zanimanja nadaljuje z branjem. Pisatelj obdrži bralca v suspenzu zaradi pomanjkljivih informacij. Tako kot pri Dumasu in Balzacu je pripovedovalec vseveden. Nekaj dogodkov je predstavljenih na različnih mestih romana z več različnih gledišč. Zgodba Nele Veselko je najprej prikazana sumarno z gledišča prebivalcev, ki jo še pomnijo. Šele na koncu pa ob soočanju Smučiklasa in Veselka izvemo za njeno kruto usodo. Tudi nesrečne ljubezni Marije Manfred najprej omeni Milan Križaj (poglavje 4), nato Telban (poglavje 6) in na koncu še Egon Smučiklas (poglavje 18). Njihove pripovedi razkrivajo tudi njihove osebnosti. Če je Milan Križaj fatalistični umetnik, Telban pragmatični buržuj, pa je Smučiklas zapeljivec brez vesti in morale.

Besedilni začetek in konec

V devetnajstem stoletju se realistični roman razlikuje od prejšnjega po tem, da se ne začne več s predgovorom in da se v njem vedno bolj uveljavita dve vrsti besedilnega začetka: t. i. »statičen« in »dinamičen« *incipit*.⁴ Prvi, ki je bil pogost že pri romantikih, postane najbolj razširjena oblika besedilnega začetka pri realistikih, drugi pa je bolj pogost pri naturalistikih (pri Flaubertu, Zolaju in Maupassantu). Slovenski roman je na enak način – čeprav malo pozneje – prešel od enega k drugemu tipu *incipita*. Po *incipitih* 19. stoletja, ki so od Jurčiča dalje statični, se na začetku 20. stoletja pri Ivanu Cankarju pojavljajo pravi »dinamični« besedilni začetki, pri katerih je bralec le postopoma seznanjen z dogajanjem.

V opisanem kontesktu je *incipit Višnjeve repatice* presenetljivo tradicionalen. Če sledimo tipologiji Andrea Del Lunga (131–152), ki deli statične *incipite* na deskriptivne (npr. *Eugénie Grandet*) in narativne (npr. *Teta Liza – La Cousine Bette*), je Levstik v *Višnjevi repatici* uporabil deskriptivni sta-

tični *incipit*, saj svoj roman začenja z dolgim opisom mesta, kamor umešča dejanje. Od snovnih opisov prehaja k psihološkim. Prvi odstavek zadeva geografske značilnosti mesta, drugi stavbe, pomembne za zgodbo, tretji uredništva in poklice, četrti zadušljivo vzdušje, v katerem žive prebivalci zaradi majhnosti mesta, peti pa že nakazuje zaplet z opisi trenj med volilno kampanijo, v kateri sodeluje tudi Smučiklas. Takšen počasen in metodičen opis kraja dogodkov sodi gotovo v realizem, saj *incipit* noče takoj vzbuditi bralčeve radovednosti, marveč mu nudi le uvod v družbeno situacijo in v geografsko ozadje, kar je bistveno za razumevanje zgodbe. Takšen besedilni začetek je značilnost, ki prav gotovo bolj spominja na zgodnji realizem kot na romanopisno produkcijo prvih desetletij 20. stoletja.

Tudi epilog, ki zaključuje zgodbo, vpisuje *Višnjevo repatico* v evropsko romaneskno tradicijo devetnajstega stoletja. V mislih imamo zlasti epilog v *Treh mušketirjih* ali zadnje poglavje *Grofa Monte Crista*. Konec dober, vse dobro. Vida Pohlin se poroči z Milanom Križajem, Fabina se spravi s Smučiklasom in zaprosi za Ninino roko. Levstik v zaključku uporabi ironijo, saj se zdi, da je epilog sestavljen eden od Smučiklasovih privržencev. Temu, dramatičnemu epilogu sledi še eden, ki je grafično ločen od prvega in v katerem nasprotno ni ironije. Gre za pravi zaključek npravstvenega romana, družbene satire. V epilogu epiloga avtor zaključuje svoje delo z upanjem na boljšo prihodnost, ki jo predstavlja mlada generacija. Upanje simbolizira odhod Drejča Rovana na Dunaj:

Ravan ko smreka je stal drugo jutro pri oknu svojega kupeja ter pasel oko še enkrat ob pustih, zanikarnih in vendar tako prevzetnih vrstah meščanskih hiš, ponavlja se si v ritmu kolesja:

»Kadar pridem nazaj!... Kadar pridem nazaj!...«

In sveža, pohlepna kri mu je zvenela v sencih veselo in upapolno kakor pesem mladega orača (*Višnjeva* 506).

Navedeni odstavek spominja na zadnji odstavek *Očeta Goriota*:

Ko je ostal Rastignac sam, je stopil nekoliko korakov proti vrhu pokopališča: spodaj je ležal Pariz, vil se je vzdolž obeh senskih bregov, kjer so se prižigale prve luči. Oči so se mu skoraj pohlepno prijele okraja med Vendômovim trgov in Invalidskim domom: tam je živel tisti lepi svet, v katerega je hotel prodreti. Na ta šumeči čebelni panj je vrgel pogled, kakor bi hotel že vnaprej posrebiti iz njega sladki med, ter izrekel veličastne besede:

»Zdaj pa se skusiva midva!«

S tem je napovedal boj odlični družbi. Za uvod je šel večerjat h gospe Nucingenovi (Balzac 279).

Oba mladeniča opazujeta mesto, zlasti meščansko četrt. Medtem ko je Rastignacov pogled poln zavidanja in ambicij, pa je v Rovanovem najti prezir. Ponos skriva praznino in nered. Tudi izzivanje mesta ima drugačen pomen. Pri Balzacu gre za napoved vzpenjanja po družbeni lestvici, pri Levstiku pa za napoved obračuna s skorumpirano buržuazijo. Oba romana sta tako skladna z duhom dobe. Zaradi podobnosti med besedilnima kon-

cema se nagibamo k tezi, da so prav Balzacovi romani pustili sledove v Levstikovem pojmovanju romanopisnega ustvarjanja.

Če se *Višnjeva repatica* z željo po dramski učinkovitosti znotraj romana v naratološki konfiguraciji približuje Dumasovim zgledom, pa je v besedilnem začetku in koncu navezana na Balzacovo realistično tradicijo. Hitro vstopanje v zgodbo in srečni konec, značilna za Dumasove romane, za delo z družbenosatirično razsežnostjo nista prišla v poštev.

Levstik si je izbral satirično zvrst, da bi izrazil kritiko slovenske družbe na začetku dvajsetega stoletja, hkrati pa se je odločil za sintezo postopkov, značilnih za zgodnji realizem. Njegove osebe, ki jih deloma navdihujejo evropski in slovenski literarni modeli, so socialni tipi, čeprav so njihovi značaji individualizirani in podrobno analizirana, kar pomeni, da le ne gre za preproste karikature. Zaradi tragične usode glavnega junaka je družbena satira še bolj učinkovita, saj pri bralcu ne zbudi ironije, temveč sočutje zaradi družbene nepravčnosti. Tudi oblikovno je slovenski pisatelj zelo blizu zgodnjemu realizmu: če je celota romana blizu Dumasovemu slogu zaradi prizadevanja za dramsko učinkovitost in številnih dialogov, pa se besedilni začetek in zaključek vpisujeta v tradicijo realizma in spominjata zlasti na Balzaca.

Višnjeva repatica ni edini Levstikov roman, v katerem prepoznamo sledove zgodnjega realizma. V *Hilariju Pernatu* (1926–1927) se pisatelj še bolj očitno usmerja k Balzacovemu realizmu. Kot je Tone Smolej (107–113) pokazal v članku o Raskolnikovu v slovenski književnosti, pa se v zadnjem romanu *Dejanje* (1934) Levstik očitno zgleduje pri Dostojevskem. Težko je vedeti, ali moramo vlogo zgodnjih realistov v genezi Levstikovih romanov pripisati zavestni izbiri zgledov ali vplivu prevajalskega dela na pisateljevo lastno ustvarjanje, saj Levstik med obema vojnama ni samo ustvaril svoj celotni literarni opus, ampak je tudi prevedel kar nekaj romanov iz ruskega in francoskega realizma. Vsakdanje soočanje s Flaubertom, Dostojevskim, Tolstojem in drugimi, intenzivno slovenjenje njihovih del gotovo ni bilo brez pomena za Levstikovo ustvarjalno pot. Kakorkoli že, Levstik se v resnici ne zgleduje pri naturalistih ali neorealistih, ampak pri zgodnjih realističnih pisateljih in francoskih feljtonistih, kar je posebno očitno v *Višnjevi repatici*. Takšen tip književnosti je med obema vojnama deloval anahronistično ne le v odnosu do tedaj sočasnih evropskih, ampak tudi slovenskih literarnih tokov, je pa odprl pot evropskim romanopisnim modelom, ki v slovenski književnosti dotlej niso imeli pravega predstavnika.

OPOMBE

¹ Prvi roman *Blagorodje doktor Ambrož Čander* (1909) je očitno nastal pod konkretnim vplivom Jacobsenovega *Nielsen Lyhnea*, ki ga je Levstik občudoval (gl.: Levstik, *Jens Peter Jacobsen*); drugi roman *Sphinx Patria* (1910) je deloma avtobiografski, čeprav v njem prepoznamo tudi močan Cankarjev vpliv, in vezan na položaj slovenskih umetnikov na začetku 20. stoletja. Druga romana, *Gadje gnezdo* (1918) in *Zapiski Tine Gramontove* (1919), sta estetsko manj izdelana, vsekakor

pa ju je težje obravnavati v primerjalni perspektivi. *Zapiski Tine Gramontove* ne presegajo ravni sočasnega sentimentalnega romana; zelo znano *Gadje gnezdo* pa je pravzaprav kratek kmečki roman z domoljubnim navdihom. Pisatelj je v uvodu druge izdaje romana, v katerem odgovarja tistim, ki se jim je zdelo njegovo delo naivno, sam zapisal: »Čas, kateremu sem dal *Gadje gnezdo*, je zahteval preprostih simbolov in vsakomur umevnih besed. Moja povest je tendenčna vse od naslova do najzadnje pike; kar je odetega v senčico umetniške cene, je uspelo le mimogrede« (Levstik, *Gadje* 8).

² Poudariti velja, da *Višnjeva repatica* v kontekstu slovenske književnosti z začetka dvajsetega stoletja kot satira ni osamljen primer. Zadravec («Slov. satira» 150) poudarja, da so tedaj satirično pisali Ivan Cankar, Dragotin Kette, Oton Župančič, Fran Milčinski, Vladimir Levstik, Ivan Pregelj, Srečko Kosovel, Bratko Kreft, Božo Vodušek, Ferdo Kozak in Ludvik Mrzel. Zadravec pripisuje popularnost satirične zvrsti nelagodju pisateljev, ki so prebivali v avstro-ogrski, Slovincem nenaklonjeni družbi, ter opazovali servilne in arivistične slovenske politike.

³ Edino daljše raziskovalno delo, ki obravnava literarni opus Vladimira Levstika, je magistrska naloga Antona Šepetavca, pa še ta se ukvarja samo z deli, ki so nastala pred prvo svetovno vojno. Sicer pa je že pred tem Igor Grdina ob novi izdaji *Hilarija Pernata* napisal daljšo uvodno razpravo o zgodovinskem okviru, v katerem je Levstik živel in ustvarjal (glej literaturo). Bolj podrobno predstavitev Levstikovega dela (s skrbno sestavljeno bibliografijo) najdemo tudi v *Celjskem zborniku*, ki je izšel dve leti po pisateljevi smrti (Novak 98–106).

⁴ Uporabljamo delitev besedilnih začetkov, ki jo je uvedel Andrea Del Lungo (131–152).

LITERATURA

A. Literarna dela:

Balzac, Honoré de. *Oče Goriot*. Prev. Oton Župančič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987.

Dumas, Alexandre. *Grof Monte Cristo*. Prev. Ivan Črnagoj. Maribor: Obzorja, 1968.

Cankar, Ivan. »Pohujšanje v dolini Šentflorjanski.« *Zbrano delo*. 4. knjiga. Ur. Dušan Moravec. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1968.

— — — »Za narodov blagor.« *Zbrano delo*. 3. knjiga. Ur. Dušan Moravec. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1967.

Gogolj, Nikolaj Vasiljevič. *Revizor*. Prev. Ivan Prijatelj. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1956.

Levstik, Vladimir. *Višnjeva repatica*. Ljubljana: Zvezna tiskarna, 1920.

B. Članki in drugo gradivo

Cankar, Ivan. »Anton Aškerc.« *Ljubljanski zvon* 16 (1896): 623–627, 747–751.

— — — *Pisma 1*. *Zbrano delo*. 26. knjiga. Ur. Jože Munda. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1970.

— — — *Pisma 3*. *Zbrano delo*. 28. knjiga. Ur. Jože Munda. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1973.

Cankar, Izidor. *Obiski*. Ljubljana: Nova založba, 1920.

Levstik, Vladimir. *Gadje gnezdo*. Ljubljana: Kleinmayr & Bamberg, 1923. 5–9.

— — — »Jens Peter Jacobsen.« *Ljubljanski zvon* 26 (1906): 658–664, 713–721.

- »Pohujšanje v dolini šentflorjanski. Ivan Cankar. Farsa v treh aktih. O delu in o kritiki.« *Ljubljanski zvon* 27 (1907): 126.
- »Slovenskim prelagateljem.« *Slovan* 6 (1908): 64.

C. Sekundarna literatura

- Čuk, Metka. *Cankarjev Za narodov blagor in Gogoljev Revizor*. Diplomsko naloga. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 1978–1979.
- Del Lungo, Andrea. »Pour une poétique de l'incipit.« *Poétique* 24 (1993): 131–152.
- Grdina, Igor. »Vladimir Levstik v času in prostoru.« *Hilarij Pernat*. Vladimir Levstik. Maribor: Obzorja, 1995. 209–318.
- Kos, Janko. *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana: DZS, 1992.
- *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.
- Kralj, Vladimir. »Ivan Cankar – Za narodov blagor.« *Naša sodobnost* 7 (1959): 90–94.
- Kreft, Bratko. »Cankar in ruska književnost.« *Slavistična revija* 17 (1969): 69–98.
- Lukács, Georg. *Teorija romana*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: Literatura, 2000.
- Mahnich, Joža. *Zgodovina slovenskega slovstva*. 5. knjiga. Ljubljana: Slovenska matica, 1964.
- Novak, Vlado. »Književno delo Vladimira Levstika.« *Celjski zbornik*. Celje: Kulturna skupnost občine [itd.], 1958. 98–106.
- Pivec, Polona. *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski in Gogoljev Revizor*. Diplomsko naloga. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 1979.
- Slodnjak, Anton. *Obrazi in dela slovenskega slovstva*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1975.
- Smolej, Tone. »Раскольников и словенская литература.« *Филологические заметки*. Выпуск 2. 1. knjiga. Пермь – Ljubljana, 2003. 107–113.
- Šepetavec, Anton. *Pisatelj Vladimir Levstik v prvem desetletju 20. stoletja*. Magistrska naloga. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 2000.
- Tavčar, Meta. »K novi izdaji *Višnjeve repatice*.« *Višnjeva repatica*. Vladimir Levstik. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983. 551–560.
- Zadravec, Franc. *Zgodovina slovenskega slovstva*. 5. knjiga. Maribor: Obzorja, 1972.
- Zadravec, Franc. »Slovenska satira v dvajsetem stoletju.« *Slavistična revija* 21 (1973): 149–185.

■ VIŠNJEVA REPATICA DE VLADIMIR LEVSTIK ENTRE GOGOL, CANKAR ET LES FEUILLETONISTES FRANÇAIS

Mots clés: littérature slovène / Levstik, Vladimir / influences littéraires / réalisme / Gogol', Nikolai: Le Révizor / Cankar, Ivan / Dumas, Alexandre: Le Comte de Monte Cristo / Balzac, Honoré de

Avec *La Comète écarlate* (*Višnjeva repatica*, 1920), Vladimir Levstik, écrivain slovène et grand traducteur des littératures russe et française, propose pour la première fois à ses compatriotes un roman reprenant pour le remotiver le thème du riche étranger en visite dans une ville de province présent dans plusieurs œuvres antérieures, notamment dans *Le Revizor* de Gogol, *Pour le bonheur du peuple* (*Za narodov blagor*) d'Ivan Cankar et *Le Comte de Monte Cristo* de Dumas père. Levstik allie la satire sociale dans l'esprit de Gogol et de Cankar aux techniques romanesques de Dumas père et de Balzac, proposant ainsi une sorte de synthèse des procédés utilisés par les écrivains mentionnés. Ce type de littérature est anachronique non seulement eu égard aux courants littéraires européens de l'époque, mais également par rapport à la production romanesque slovène du début du XX^e siècle. Et pourtant, en prenant pour modèles deux romanciers français du XIX^e siècle n'ayant pas laissé de traces significatives dans la littérature slovène antérieure, Levstik introduit en réalité dans les lettres slovènes un type de roman européen jusqu'alors non représenté.

Marec 2005

BIBLIJA, SLOVENSKI JEZIK IN SLOVENSKA LITERATURA

Vid Snoj

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Članek pripoveduje zgodbo o Bibliji, slovenskem jeziku in slovenski literaturi, s tem da sledi različnim nitim v zapleteni teksturi te zgodbe. Niti so štiri: slovenski prevod Biblije v 16. stoletju, nastanek slovenske literature v drugi polovici 18. stoletja in potem, znotraj okvira slovenske literature, sekularizacija Biblije v Prešernovem visokem romantičnem pesništvu ter izoblikovanje paradigme hrepenenja ob pomoči Biblije v Cankarjevi prozi skoraj stoletje pozneje.

The Bible, the Slovene Language and Slovene Literature. *Narrating the story of the Bible, the Slovene language and Slovene literature, the present paper follows of four threads in the complicated weave of this story: the Slovene translation of the Bible in 16th century, the emergence of Slovene literature in the second half of 18th century and then, within the framework of Slovene literature, the secularisation of the Bible in Prešeren's high Romantic poetry, and the formation of the paradigm of yearning with the aid of the Bible in Cankar's prose almost a century later.*

Zgodba o Bibliji in slovenskem jeziku ter potem slovenski literaturi se začneja s pokristjanjenjem Slovencev.¹

Ta trditev je v svoji samoposébni razumljivosti banalna, vendar kljub temu nesporna, čeprav so viri in poročila o tem pomanjkljivi (in še ti izhajajo od pokristjanjevalske strani). Odtlej do zdaj pozna imenovana zgodba mnoge, marsikdaj brezimne akterje, zapleteno teksturo različnih duhovnih usmeritev, hermenevtičnih intenc in konkretnih dejanj. Glede na svoj formativni pomen za slovenstvo pa je nedvomno tudi vélika zgodba.

Ko v zvezi z Biblijo na Slovenskem govorim o »zgodbi« in celo o »véliki zgodbi«, tega ne počnem zato, da bi svojo temo literariziral, torej da bi z napletanjem zgodbe okrog nje zbudil več pozornosti. Takšen govor, ki sicer gotovo zbuja pozornost, je utemeljen v sodobnem zgodovinopisju, natančneje, v metazgodovinski vedi oziroma teoriji zgodovinopisja. Izhaja iz razvitij te teorije, ki jih je spodbudil nastop analovcev.

Ti so s kritiko tradicionalnega zgodovinarstva kot dogodkovne zgodovine, se pravi zgodovine, ki temelji na vojaško-političnih dogodkih, s postavljanjem neosebne procesov brez človeških akterjev v glavno vlogo in rabo nepripovednih prvin, na primer podatkovnih analiz in statistik vsakdanjega življenja, pri pisanju zgodovine sprožili temeljito refleksijo zgodovinarstva. Znatno del te refleksije pa v nasprotju z njimi ugotavlja *neizbežnost pripovedi v zgodovinarstvu* in analizira njene (literarne) značilnosti. Ni nevtralnega posredovanja zgodovinskega dogajanja; to dogajanje *zmeraj nekdo pripoveduje in njegova pripoved strukturira pripovedovano kot zgodbo*.

Od tod zgodovinsko dogajanje, ki ga je na Slovenskem s svojim delovanjem sprožila Biblija, razumem kot zgodbo, kajti to dogajanje vselej že sprejemam(o) posredovano, največkrat v obliki literarnozgodovinske pripovedi. Imenujem pa ga tudi »velika zgodba«. *Z grand récits*, »velikimi zgodbami«, sicer postmoderna refleksija označuje emancipacijske diskurze moderne in, govoreč o njihovem koncu, meri na izgubo njihove univerzalne legitimizacijske moči. Vendar je prav na podlagi ugotovitev sodobne metazgodovinske vede tudi zgodovino krščanstva, od katerega se osamosvajajo ti diskurzi – predvsem diskurz marksizma in/ali velika zgodba komunizma, ki v svoji idealni projekciji ni nič drugega kakor sekularizacija krščanske eshatologije v raj na zemlji –, mogoče razumeti kot zgodbo. In to resnično veliko zgodbo, saj traja tudi še po padcu komunizma v Evropi na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta leta prejšnjega stoletja. Skratka, ko poimenovanje »velika zgodba« prenašam na delovanje Biblije, to počnem zato, ker Biblija kot temeljno krščansko pisanje na Slovenskem in drugje lahko odločilno deluje sama, ne le znotraj krščanstva, ampak tudi ob njem in ne glede nanj, na primer na področju jezika.

Zgodbe Biblije na Slovenskem ne bom začel pripovedovati pri njenih začetkih; njene niti se skozi dolga stoletja izgubljajo v ustni katehezi in potem v komaj utrjeni sferi cerkvenega pismenstva ter v goščavi ustno prenašajočega se ljudskega slovstva. Niti je ne bom pripovedoval sklenjeno od nekega poljubnega začetka do domnevnega konca. V njenem tkivu želim, nasprotno, narediti nekaj vzlišč, pri tem pa v prepletanju različnih niti zamenjati nit in, seveda le na kratko, slediti tudi drugi niti. To bo torej pripoved o veliki zgodbi – kratka zgodba, vendar z namenom pokazati na pomen nekaterih pomembnih, celo paradigmativnih dogodkov, ki pripovedovanju ponujajo nit.

Začenjam pri prvem takšnem dogodku, ki je za sabo pustil zgodovinske, čeprav nemara tudi varljive sledi: leta 1584 je bila čez severno mejo tedanje dežele Kranjske v sodih pretihotapljena na Nemškem tiskana protestantska Biblija. Šlo je za prvi celotni prevod Biblije v slovenščino.

Pa ne samo v slovenščino. Ta prevod, delo Jurija Dalmatina, je namreč *prvi celotni prevod Biblije v kakega izmed modernih slovanskih jezikov sploh*. Prvi prevod Biblije v staro cerkveno slovanščino sta sicer v 9. stoletju naredila Grka, brata svetnika Ciril in Metod, potem ko ju je iz Soluna na Moravsko povabil knez Rastislav. Vendar je poročilo o nastanku nju-nega prevoda legendno, s tem da se znaten del tega prevoda ni ohranil niti

v poznejših revizijah. Prva celotna starocerkvenoslovanska Biblija, ki se je ohranila, je bila sestavljena šele za življenje novgorodskega nadškofa Genadija Gonozova ob koncu 15. stoletja, njeno besedilo pa je tam, kjer ni bilo starocerkvenoslovanske predloge, prevedeno po Vulgati in je le s takšnimi zapolnitvami postalo podlaga za poznejše revizije.²

Dalmatinova Biblija je, nadalje, *dialektalni prevod*, prevod v jezik, ki še ni premogel knjižne norme in s tem tudi ne registra, v katerega bi bilo treba prevajati Biblijo. Ob fragmentarni in diskontinuirani zapisovalski tradiciji se je bitnost slovenskega jezika raztekala v množstvu narečij, dokler se nareč ni na Slovenskem s svojim knjižnim delom pojavilo protestantstvo.

Biblijo je že pred Dalmatinom začel prevajati najpomembnejši slovenski protestant Primož Trubar. Po njegovi sodbi je bil slovenski jezik tedaj reven, v njem naj bi bilo veliko *aequivoca*, besed z več pomeni. Kljub temu Trubar ni iskal novih in neznanih, pomensko morda natančnejših besed, ampak preproste »gmajnske« (Trubar, *Ta evangeli* 65), se pravi vsem Slovencem skupne oziroma razumljive besede. Kakor Luther in drugi reformacijski prevajalci je bil za prevajanje v navaden, splošno razumljiv jezik. Navadnost je tako, paradokсно, postala stvar izbire. Kateri navadni jezik pa je doletela izbira za jezik bibličnega prevoda? Trubar v nemškem posvetilu k svojemu slovenskemu prevodu prvega dela Nove zaveze (1557) izrecno pravi, da njegov domači jezik oziroma rodno narečje: »Pri tem prevajanju sem se potrudil glede besed in sloga, da bi ga utegnil z lahkoto razumeti vsak Slovenec, bodisi Kranjec, Spodnještajerec, Korošec, Kraševce, Istran, Dolenjec ali Bežjak. Zaradi tega sem ostal kar pri kmečkem slovenskem jeziku, kakor se govori na Raščici, kjer sem se rodil« (Trubar, *Ta prvi dejl* 80).

Trubar v istem besedilu govori o tem, da je za slovenske dežele značilna več kot le pokrajinska narečna razplatenost, celo različen govor »v razdalji dveh do treh milj« (75). Kateri govor je torej izbral, da bi bil vsem razumljiv? Ali res raščiškega?

Iz Trubarjeve izpovedi je nastala nič manj kakor teza slovenskega jezikoslovja, ki jo je prevzela tudi slovenska literarna zgodovina. V skladu z njo je osnova slovenskega knjižnega jezika postalo dolensko, se pravi – po Trubarjevi besedi – raščiško narečje s primesjo besednih in skladenjskih germanizmov iz mestne govornice in s fonetičnimi odmiki iz drugih narečij, s katerimi naj bi se Trubar seznanil med duhovniškim službovanjem po slovenskem ozemlju.

Vendar je bila njegova izpoved morda nekritično prevzeta. To je v knjigi *Začetki slovenskega knjižnega jezika* pred skoraj štiridesetimi leti skušal pokazati Jakob Rigler. Postavil je nasprotno tezo, da mestni jezik ni bil samo naključna primes, ampak prav tisti govorjeni jezik, ki ga je Trubar izbral – govornica mesta Ljubljana, ležečega ob stiku Dolenske z Gorenjsko. To, da je Trubarjev jezik pravzaprav mestni jezik, je sicer trdil že razsvetljenec Jernej Kopitar, vendar je Trubar po Kopitarjevemu mnenju nezavedno prevzemal besedne in skladenjske germanizme, v resnici pa naj bi to počel zavestno. Rigler v dokaz za Trubarjevo zavestno prevzemanje ljubljansčine navaja glasovni sistem, ki kaže na odpravljanje dolenske glasovnosti v korist gorenjske. To naj ne bi bila posledica stihijskega mešanja narečij,

ampak Trubarjeve nadzorovane, morda celo prikrito nazorske odločitve za to, k čemur je kazal že govor sam v Ljubljani.

Kljub nekaterim glasoslovnim zgledom za izenačevanje najmočnejših slovenskih narečij je Riglerjevo razpravljanje, ki gre proti toku in spod-bija celo izvirno Trubarjevo izpoved, problematično po strokovni plati, prav tam, kjer bi moralo biti najprepričljivejše. Ob tem, da »ni na voljo nobenih pozitivnih sočasnih dokazov ne za govor Ljubljane ne za govor Raščice« (Grdina 104), je najbolj majava predpostavka, na katero se opira, *izkazljivost nekdanje slovenske govornosti*. Ali namreč iz svojega tukaj in zdaj sploh lahko rekonstruiramo *varia* živega govora sredi 16. stoletja? Ali ni živi govor v tem primeru živi pesek, v katerega se mora pogrezniti Riglerjeva proti-teza?

Pa vendar je kljub načelni nemožnosti rekonstrukcije nekdanjega govor-jenega jezika verjetno, da je bila Trubarjeva jezikovna izbira prav taka, kot jo opisuje Rigler. Zelo mogoče je, da ima drzni jezikoslovec prav tedaj, ko skuša izkupiček svojega jezikoslovnega razpravljanja podkrepiti z drugač-nim, nejezikoslovnim razlogom, in sicer, da je Trubarju izbiro ljubljansčine za navadni jezik kot jezik prevoda Biblije narekovalo reformacijsko poslanstvo – dati spregovoriti besedi Svetega pisma, narediti, da ta beseda iz-branemu ljudstvu oziroma narodu spregovori v čim širše razumljivem jezi-ku. Če to drži, je bila izbira mestnega jezika za prevajanje Biblije religioz-no-kulturno-politična izbira: za katolištvo je bil kulturno središče samostan na podeželju, za protestantstvo, ki se je po radikalni reformaciji nemškega kmetstva oziroma *Herr Omnes*, kot ga je ironično imenoval Luther, opiralo na plemstvo in meščanstvo, je to postalo mesto. Zato je precej verjetno, da je Trubar navadni jezik, ki ga, če že ne v vsakdanjem življenju govori, pa vsaj razume največ ljudi, izbral v mestu namesto v vasi, čeprav je bila večina Slovencev kmetov. Ljubljana je bila že tedaj največje slovensko me-sto, ob tem tudi upravno središče Kranjske, pa področno središče katoliške Cerkve, ker je že od leta 1461 imela škofijo, in, ne nazadnje, središče raz-mahujočega se (narodnostno mešanega) novega stanu, meščanstva. S tega gledišča lahko Riglerju samo pritrdimo, da je »jezik centra pomembnej-ši od jezika majhne vasi s trinajstimi kmetijami in tremi mlini« (Rigler 235). Pomembnejši, ker je kmetom tudi od drugod s slovenskega ozemlja utegnil biti razumljivejši kakor jezik neke vasi.

Skratka, Trubar je s svojimi prevodi Biblije vzpostavil slovenski knjižni jezik. Ta vzpostavitev je v resnici pomenila po-ustvaritev jezika, izbor iz redundance njegove govornosti, sestav zapor v tekočnosti njegove rabe, v kateri vladajo stihijske sprotnosti. Sicer vsak jezik, knjižni prav tako kot predknjižni, v rabi pozna le stalnost spremembe in tudi pri knjižnem jeziku velja, da raznolikost rabe vsakemu načrtovanju omejuje moč delovanja. Vendar ima predknjižni jezik kvečjemu »naravna« pravila, ki so nekakšna stalna spontana variacija nepoznanega izvirnika in katere sproti razstrjuje tok, ne da bi se govorniki kdaj z usmerjeno pozornostjo ustvarjalno pomudili pri njih. Takšen jezik je kot reka brez jezov za regulacijo, reka, katere tok ves čas prestopa strugo in jo premika. Posledica tega je, kot je za slovenski jezik o svojem času dobro opazil Trubar, nadrobna razčlenjenost njegove

geografije. Izvirnik v takšnem toku je izvirnik-v-izginjanju. Zato je bila Trubarjeva izbira hkrati *izbira v izbiri, konstrukcija v govornem jeziku*, stvaritev, ki je, brž ko je nastala, na mestu izvirnika nadomestila raztekajoči se, neobstojni izvirnik.

Dalmatin je v nasprotju s Trubarjem znal izvorna biblična jezika, hkrati pa njegova izbira ciljnega jezika vsekakor potrjuje Trubarjevo, bržkone (za konstrukcijo odprto) izbiro ljubljansčine za prevod Biblije – knjige knjig, Knjige z veliko začetnico – in s tem za slovenski knjižni jezik. V poglavitem je prav na podlagi jezika, ki ga je v svojih delnih prevodih vpeljal Trubar, naredil celotni prevod. Zdaj vemo, da je ta jezik zajel nekatera ubesedenja iz cerkvenega pismenstva in ljudskega pesništva (prim. Pogačnik 1657–8)³ ter slovenskemu pisanju z uveljavitvijo knjižne norme odprl možnost jezikovne enotnosti.

Presenetljivo pa je, da je k uresničenju te enotnosti odločilno pripomogla katoliška Cerkev. Čeprav je ob koncu 16. stoletja z nasilnim spreobračanjem in izgoni pregnala protestantstvo z večine slovenskega ozemlja, je jezik protestantskega prevoda Biblije vendarle ostal. In to ni bila ironija zgodovine, ki bi se poigrala z nameni svojih domnevnih akterjev. Ne le da je bilo katoliški duhovščini dovoljeno uporabljati Dalmatinovo Biblijo za pripravo slovenskih pridig, s katerimi so jezuiti leta 1615 v Ljubljani zamenjali nemške – najden je bil namreč latinski pridigarski priročnik, v katerega si je neznan pridigar za sedemnajst pridig sestavil slovenske posnetke in glose, ki se jim poznata Dalmatinov jezik in pisava (prim. Rupel 275). Ne le to, torej, ampak je sam ljubljanski škof Tomaž Hren, ki je predtem celo dal sežigati protestantske knjige, s tihim prevzetjem jezika Dalmatinove Biblije v katoliško izdajo bibličnega besedila, pri kateri je sodeloval, namenoma dopustil, da nedavno pri protestantskem prevajanju Biblije porojeni jezik preživi – in, še več, postane porajalec jezikovne enotnosti. Tako je leta 1613 izšel prvi katoliški lekcionar *Evangeliji in listi*, se pravi zbornik lekcij ali beril, odlomkov iz evangelijev in apostolskih pisem za branje pred pridigo. Sestavil ga je duhovnik Janez Čandek, ki je odlomke izbral in prepisal od nikoder drugod kot iz Dalmatinove Biblije, jezikovno pa ga je popravil škof Hren sam in njegov jezik v primerjavi z Dalmatinovim še približal Trubarjevemu (prim. Rigler 240).

Dalmatinov prevod Biblije je znotraj katoliškega nabožnega spisja, v nedrkih lekcionarja, ki mu je rabil za predlogo, najprej omogočil in potem od tam skoraj dvesto let ohranjal⁴ enotnost slovenskega knjižnega jezika. Tako je deloval od Tomaža Hrena do Jurija Japlja, ki je skupaj s sodelavci leta 1784, ob dvestoletnici Dalmatinovega prevoda, začel izdajati nov, prvi celotni katoliški prevod Biblije v slovenščino (v celoti je izšel do leta 1802). Slovensko jezikoslovje namreč za Dalmatinov jezik ugotavlja, da je bil od Hrena do Japlja močnejši dejavnik kakor živa govorica, zato knjižnega jezika ni prizadela tako imenovana moderna vokalna redukcija v 17. stoletju, ko se je l na koncu besede začel izgovarjati kot u (na primer »šou sem« namesto »šel sem«). Od njega so se sicer začeli odmikati pisci in pisati v svojih pokrajinskih narečjih, vendar je nevarnost narečnega partikularizma in s tem razpada enotnega knjižnega jezika odvrnila Japljeva Biblija, s

katero je sredotežna sila v jeziku dokončno prevladala nad sredobežnimi. Anton Tomaž Linhart v nemškem pismu Martinu Kuraltu februarja 1785 o Japljevem prevodu pravi: »Kar mene zadeva, Vam moram reči, da si kot človek želim, da ta prevod biblije ne bi bil nikdar končan, čeprav sem kot *Kranjec* in *prijatelj jezika* [*Sprachfreund*] nasprotnega gledanja. Ne vem, če branje Biblije človeka osrečuje« (Linhart 432; poudarki so piščevi).

Čeprav torej razsvetljenec Linhart zavrača prevod Biblije kot religijskega besedila, po drugi strani poudarja prav narodotvorni in jezikotvorni pomen novega prevoda. Sodobnejše mnenje o tem prevodu, mnenje literarnega zgodovinarja, je podobno. Alfonz Gspan na primer pravi, da je bil »pomen novega prevoda podoben pomenu Dalmatinovega: kakor le-ta je bil tudi oni visoka šola knjižne slovenščine« (Gspan 373).

Prav takšno – visoko – je torej ostalo mnenje literarnih zgodovinarjev tudi o Dalmatinovem prevodu. France Kidrič sodi, da smo z njim »dobili Slovenci končno prvi literarni vzorec trajne vrednosti, velepomemben tekst, ki je bil mnogo sposobnejši, da vpliva normativno na novi literarni jezik in njegovo pisavo nego pa slovnica in slovar« (Kidrič 70), čeprav v stavku prej zapiše, da se je Dalmatin preveč držal nemške predloge. Za Mirka Rupla je kljub germanizmu »jezikovna umetnina, ki je dolgo nihče ni prekoslil« (Rupel 242), in za Antona Slodnjaka »bogoslovni in slovstveni vrhunec slovenskega protestantizma, ki tvori most od nabožnih početkov našega pismenstva v 16. do leposlovnih in umetniških tekstov v 18. in 19. stoletju« (Slodnjak 38). Trubarjevi in Dalmatinovi stavki naj bi namreč Slovencem prehajali v uho in se »poplemeniteni« (prav tam) vračali v *slovenski literaturi*.

Spremljajoč literarnozgodovinsko presojanje prevodov Biblije, smo tako prišli do slovenske literature. K njej se bom ob isti niti še vrnil. A naj prej povzamem: prevod Biblije ni bil sporen v vlogi vzpostavljalca in enotovalca slovenskega knjižnega jezika; normativno vlogo mu je priznavala tudi slovenska literarna zgodovina, in sicer ne le v slovničnem, ampak tudi v slogovnem oziroma poetičnojezikovnem pogledu. Vendar tu ostaja – ali pa se šele zares postavlja – *problem sloga*.

Literarni slog, razumljen kar najsplošneje, je način pisanja na vseh ravneh, od izbire besed in oblikovanja besednih zvez in figur do njihove ve-zave v stavek oziroma kompozicije literarnega dela.⁵ Ko govorimo o slovenskem prevajanju Biblije, pa moramo razločevati slog v dveh pomenih: slog slovenskih prevodov Biblije in biblični slog v pravem pomenu, ki ga ti prevodi prenašajo v knjižni jezik. Slog slovenskih prevodov je namreč tudi vse tisto, kar v njihov jezik ni prišlo iz bibličnega izvornika, ampak, že na začetku, iz žive govornice 16. stoletja in, izmed predlog, predvsem iz Luthrovega prevoda – in značilnost tega sloga, ki bode v oči, je *besedni in skladenjski germanizem*.

Soočamo se s paradoksom, ki je navzkriž z mnenjem, h kateremu bi nas lahko zapeljala – kljub stalnemu opažanju tujčevanja – visoka literarnozgodovinska presoja jezika Dalmatinove Biblije: slog slovenskih prevodov Biblije v zarisnem ožjem pomenu, od Trubarjevih delnih in Dalmatinovega celotnega, prek prevodov v lekcionarjih, do Japljevega vnovičnega celotnega prevoda in še naprej, kratko malo *ni dober*. Dokler,

kot pravi Wilhelm von Humboldt, pri prevodu »občutimo tisto tuje, ne pa tujosti, prevod dosega svoje najvišje cilje; kjer pa se pojavlja tujost po sebi in morda celo zatemni tisto tuje, prevajalec izdaja, da ni dorasel izvorniku« (Humboldt 132–3). Vendar tujost v slovenskih prevodih Biblije ni nastajala le z dobesednim prestavljanjem tujega oziroma neposrednim potujevanjem domače govornosti v idiomatiki hebrejskega in grškega izvornika (ter pozneje, v katoliških prevodih, Vulgatine predloge), ampak tudi – in predvsem – po čezjezikovnem ovinku skoz nemščino.

Prevodna beseda in njena vezava sta od začetka tujčevali pri posredniškem jeziku, nemščini ljubljanskega meščanstva in Luthrove Biblije. Dalmatin naj bi ohranil nič manj kakor devet desetih Trubarjevih besednih germanizmov in, čeprav je skušal čistiti Trubarjev jezik, po drugi strani nekatere njegove slovenske besede celo zamenjal z nemškimi popačenkami: »ludje« s »folk«, »tisuč« s »tavžent« ali »život« z »leben« (prim. npr. Tomšič 13). Dalmatin je torej čistil Trubarja – in ga včasih poslabšal z vnovičnim nemčevanjem –, Hren Dalmatina, sestavljalci lekcionarjev drug drugega in tako naprej.

To čiščenje je od Hrenovega lekcionarja naprej prvi kritično pregledal o svojem času najuglednejši slovenski jezikoslovec Anton Breznik. V razpravi *Literarna tradicija v Evangelijih in listih* (1917) ugotavlja, da ni bilo posebno temeljito in da je Dalmatinovo besedilo v jezikovnem pogledu ostalo skoraj nespremenjeno do Japljeve Biblije. V njej je bilo germaniziranje odpravljeno približno za polovico, pa še to le besedno, saj je sklادنjske germanizme začel odpravljati šele Matevž Ravnikar.⁶ Breznik potem na treh straneh razprave razgrinja to, kar sam imenuje nič manj kakor »zgodovina slovenskega sloga« – nekakšno kazuistiko, zbir zgledov, ki razkrivajo konkretne slogovne napake in pomanjkljivosti v starih lekcionarijih ter hkrati tudi njihove poprave v tistih poznejših, ki so izhajali od Japljeve Biblije naprej (prim. Breznik 48–51). Njegov sklep je, da se je v slovenskem bibličnem jeziku vendarle ohranilo še veliko germanizmov, ki jih v »drugih literarnih strokah« (53) ni več. Z drugimi besedami, slog slovenskih prevodov Biblije naj ne bi bil le zakladnica bogatilnega tujega, ampak – še zmeraj, tudi še v času prve svetovne vojne, med katero piše Breznik – ropotarnica odvečne tujosti.

Ta slog je po drugi strani skoz lastnost slovenskega jezika ves čas od svojega nastanka prevajala in ga tako izboljševala slovenska literatura. Dva zgleđa za mnoge druge (prim. Suhadolnik 440). Prvi so slovite Kristusove besede, naročilo krščanske ljubezni (*Mt* 5,39), ki ga Ivan Cankar v povesti *Hlapec Jernej in njegova pravica* (1907) necitatno povzame (»kadar te udari sosed na desno lice, ponudi mu še levo«) in »drugo« lice dotedanjih prevodov zamenja z »levim«. Drugi zgled so prav tako slovite besede apostola Pavla o duhu in črki (*2 Kor* 3,6), ki jih tokrat povzame Ivan Pregelj v *Baladah v prozi* (1917–27) (»pa pravijo, da črka ubija«), s tem da dotlejšnji »mori« izboljša v »ubija«. Obe izboljšavi sta dobili mesto v sodobnejših prevodih Biblije.

Pot skoz slovenskemu jeziku lastno govornost, na katero je prevajanje Biblije napotovala slovenska literatura, pa je bila lahko tudi precej zapletenejša. V Jeretovi Bibliji⁷ na primer naletimo na prevod *Mt* 3,17 »Ta je

moj ljubljeni Sin, *nad katerim imam veselje* [poudaril V. S.]« za grško *en ho endókesa* (433).⁸ Ta besedna zveza je zrastle ob prevajalskem naporu, s tem da je prvič izpričana v pisanju Josipa Stritarja, tudi prevajalca Biblije. S svojo vzvišenostjo se je ugnezdila v slogu slovenskih prevodov Biblije, tako da imamo vtis, kot da pripada slogu izvirnika. V resnici pa je le prevedena »v slogu«: ne da bi besedo za besedo prestavljala tuji idiom, se ustvarjalno giblje v smeri, v katero kaže tuje *sámo*, in tako dosega visoko, »biblično« jezikovno lego.

Vendar – in tu menjavam zgodbeno nit –: čeprav sta slovensko prevajanje Biblije in slovenska literatura delovala drug na drugega, čeprav je, kot rečeno, prevod Biblije vzpostavil knjižni jezik, ohranjal njegovo enotnost in, kolikor je prenašal slog izvirnika, v njem tudi postavljaj visoko slogovno normo, literatura pa je po drugi strani izboljševala slog prevoda – sta Biblija in slovenska literatura *v temelju različni literaturi*. To različnost moramo imeti pred očmi pri vsakem razpravljanju o njunem medsebojnem razmerju, tudi če ni nič stremeljivejše od pripovedovanja zgodbe o njiju.⁹

Biblija je kot temeljno pisanje dveh religij, kot sveto pismo judovstva in krščanstva, *pričevanje*. V njem se literarno prepleta z religioznim, z *religio* v pomenu za-veze resnici.

Kot pravi Erich Auerbach, biblični literarni govor vodi »absolutno stremljenje po zgodovinski resnici«, saj ne meri toliko »na 'resničnost' ... ampak na resnico« (Auerbach 18, 19). Bodisi da gre za starozavezne dogodke, za srečanja človeka in Boga, ali pa za novozavezni dogodek, dogodek Kristusa, v katerem sta se zedinila Bog in človek, te dogodke zmeraj upodablja »po resnici«, po njihovem resničnostnem »ejdosu«. To, kar je pri bibličnem pričevanju religiozno, torej zavezuje njegovo literarnost tako, da postane literarni govor o Drugem, o veličastvu Boga v človeški zgodovini. Ta govor pa po drugi strani u-obličuje, daje lik temu, za kar gre religioznosti – lik daje Drugemu, ki je sam na sebi brez vidne podobe in ga ni mogoče dokazati zunaj pričevanja, ki je njegov edini »dokaz« ali pokaz. Pričevanje se pri tem v svoji uobličevalski zavezanosti Drugemu predano zanaša na Drugega samega, na njegovo samopodaritev. Na pričevanje pričevanega –: na njegovo pričevanje (in pričujočnost) v pričevanju.

Nasprotno je slovenska literatura najprej videti tako, kot se pogledu literarne zgodovine 19. stoletja kaže katera koli druga moderna nacionalna literatura – kot prostor razvoja nacionalne ideje oziroma razodevanja nacionalne samobitnosti. Vendar se širšemu, razgledanejšemu, »svetovnejšemu« pogledu razkriva tako kot literatura sploh, namreč kot torišče neomejene avtorske ustvarjalnosti, kraljestvo svobode, se pravi *proste izbire in iznajdevanja človeške dogodnosti*. *Najdevanja sveta kot bistveno človeškega fenomena*. Z eno besedo, takšnemu pogledu se odkriva *kot fikcija*, v kateri se prikazuje resničnost, vendar nikakor ne nujno »po resnici«: kot konstrukcija, umetna stvaritev, umetnost brez imperativa resnice, lahko celo v obliki prepričljive ali le prijetne laži.

Slovenska literarna zgodovina v slovenski literaturi po tradiciji vidi avtorsko fikcijo *grosso modo*, se pravi tvorbo, sestavljeno iz del posameznih

avtorjev, oziroma večavtorski korpus. Ivan Prijatelj v prvem predavanju na novoustanovljeni ljubljanski univerzi leta 1919 z naslovom *Literarna zgodovina*, torej na uradnem institucionalnem začetku slovenske literarne zgodovine, razločuje štiri razvojne faze literature v širokem pomenu, v pomenu besedne tvornosti oziroma ustvarjalnosti, in sicer na podlagi pogojev za njeno nastajanje oziroma obstoj, ki kažejo tudi na njen »kaj«. Te segajo od »slovstva«, s katerim označuje ustno ljudsko tvornost, prek »pismenstva« in »književnosti«, s katerima meri na ljudsko tvornost v pisni in potem knjižni obliki ter na neumetnostno naravnano nabožno spisje, do »literature« v ožjem oziroma pravem pomenu – do leposlovja, ki izhaja iz posameznikove ustvarjalnosti, ne več iz brezimne ljudske tvornosti. Za to ustvarjalnostjo stoji avtor (prim. Prijatelj 3–4). Ta je »tvoritelj literature« (4), tako da je literatura v pravem pomenu to, kar je v ustvarjalni moči avtorja, v dosegu in delokrogu njegove ustvarjalnosti.

Predstava, ki slovensko literaturo postavlja kot literaturo (in s tem fikcijo) avtorja, velja še zdaj. Podobno kot Prijatelj opredeljuje slovensko literaturo tudi Janko Kos in glede na to opredelitev postavlja njen začetek takole: »Po splošno sprejeti razlagi tradicionalne literarne zgodovine se slovenska literatura v pravem pomenu besede, tj. kot zavestna, 'umetna' ali izobraženska ustvarjalnost besedne umetnosti s pretežno estetsko-umetniškimi nalogami, začenja z M. Pohlinom okoli leta 1770, s tem pa se ujame z začetki slovenskega razsvetljenstva« (Kos, *Primerjalna* 7).

»Slovenska literatura v pravem pomenu« je torej leposlovje, ki se začne v razsvetljenstvu s Pohlinom in njegovim krogom, celota del, v katerih se izraža »umetna« in »zavestna« »estetsko-umetniška« »ustvarjalnost«. Vsako izmed teh del je intencionalna estetska tvorba, za katero je prepoznavno avtorjevo *Kunstwollen*. To umetnostno hotenje pa ni nič drugega kakor volja do estetskega oblikovanja iz lastne ustvarjalne moči in estetska ustvarjalnost avtorja nič drugega kakor eno izmed samoizkazovanj novoveškega subjekta. Zato je predstava o literarnosti, v kateri slovenska literarna zgodovina zasnavlja slovensko literaturo, zakoreninjena v mišljenju subjekta. Toda ob tem je vprašljivo, ali je literarnost slovenske literature v tej predstavi in z njo tudi že izčrpana. Bržkone gre le za eno izmed mogočih zasnutij literarnosti, ki je sicer splošno sprejeto in samoumevno, vendar morda ne kaže toliko na izvor literature (in v skrajni posledici tudi ne na izvor slovenske literature), ampak, narobe, bolj na izvor slovenske literarne zgodovine, namreč na njen izvor v novoveški znanosti, ki se utemeljuje v spoznavnem kanonu novoveškega jazovskega subjekta.

Nekoliko drugače, čeprav za zgodbo o Bibliji in slovenski literaturi izredno pomenljivo, opredeljuje začetek slovenske literature spet drug literarni zgodovinar, Boris Paternu: »Korak v sekularizacijo literature, korak iz cerkvene v posvetno in pravo književnost je na Slovenskem opravilo razsvetljenstvo v drugi polovici 18. stoletja« (Paternu 51).

Ta trditev postavlja, da se »prava književnost«, torej slovenska literatura v pravem pomenu, začenja z razsvetlensko *sekularizacijo*. Temelji na predpostavki, da je na Slovenskem dotlej obstajala religiozna, nabožna ali cerkvena književnost, s tem da ta predpostavka *tacite* zbira slovensko knji-

ževno raznovrstnost v eno samo vrsto in celo povečuje njen pomen. Toda če je slovenska literatura nosilka sekularizacije, ta pa je prvotno pomenila razlastitev Cerkev, poddržavljenje oziroma prenos cerkvenega premoženja pod nadzorom države v posvetno sfero (prim. Blumenberg 10)¹⁰ – ali tedaj slovenska literatura ne prinaša dobitka sveta? Ali posvetni sferi, ali svetu ne prinaša kratko malo več sveta? Ali ne povečuje območja, se pravi oblasti in moči naroda kot poglavitne posvetne instance v razmerju do Cerkev, čeprav ta instanca tedaj, v drugi polovici 18. stoletja, še ni bila državotvorna? Ali delo slovenske literature ni neko »kradenje zemlje«?

Tu opozarjam na nitni preplet – in poudarjam besedo »sekularizacija«: ta beseda je namreč postala tudi temeljni izraz slovenske literarne zgodovine za označevanje navezovanja na Biblijo v slovenski literaturi. V tem pomenu jo ob izrazu »estetizacija« rabi Kos. Obe naj bi se prvič pojavili pri romantičnem – in po soglasju mnogih sploh največjem slovenskem – pesniku Francetu Prešernu in naj bi potem v slovenski literaturi, kolikor se navezuje na Biblijo, ostali v veljavi vse 19. in tudi še 20. stoletje, ko naj bi se jima pridružila problematizacija (prim. Kos, »Recepcija« 152–4).

»Sekularizacija« torej v slovenski literarni zgodovini lahko označuje začetek, utemeljitveni korak slovenske literature ali pa postopek navezave na Biblijo, ki ga prvič srečamo pri Prešernu (na veljavnem začetku slovenske literature so namreč pisci Pohlinovega kroga gojili še klasicistično poetiko in izhajali kvečjemu iz krščanske ideje oziroma občutja, sicer pa raje uporabljali prisposode iz antične mitologije). Kljub temu vztrajam pri tej besedi, ko gre za Prešernovo pesništvo, ker dobro označuje smer oziroma smisel navezovanja na Biblijo v njem.

Kako širše duhovnozgodovinsko razumeti sekularizacijo? In kako razumeti sekularizacijo Biblije pri Prešernu?¹¹

Sekularizacija, posvetovljanje, dobitok sveta na račun svetega, izhaja iz poprejšnje izgube sveta. To izgubo Hans Blumenberg v prej navedeni knjigi postavlja v pozni srednji vek in jo povezuje z naukom nominalistov, po katerem ima svet, ustvarjen iz nič, svoj obstoj le v stvarniški Božji volji: v svojem izhajanju iz Božje (samo)volje je neumljiv, brez spoznavnega ustroja in nezajemljiv v človeške pojme, ki so zato le navadna *nomina*, »imena«, prazna stvarne vsebine. S to izgubo je krščanska podoba sveta, ki je prekrivala obzorje srednjeveškega človeka, razpadla. Na njenih ruševinah je med drugim pozneje vzniknila novoveška znanost, ki je s tem, da je branje Biblije, knjige razodetja, zamenjala z branjem v knjigi sveta oziroma narave, začela vnovič spoznavno prisvajati svet za človeka. Z razpadom krščanske podobe sveta pa se je zatemnila tudi nedoumljiva, a hkrati v svojem skrivnostnem sijaju vendarle jasna podoba človeka, ustvarjenega »po Božji podobi« (*I Mz* 1,27). S to zatemnitvijo je njegova človeškost, njegovo človeško dostojanstvo ostalo brez besede, neizraženo v besedni revščini.

Po drugi strani bi bilo Prešernov postopek navezave na Biblijo mogoče najprej čisto formalno opisati kot *dekontekstualizacijo*, se pravi iztrganje bibličnega izraza ali podobe iz prvotnega konteksta in prenos v drug kontekst.

(Mimogrede: Prešernovo navezovanje na Biblijo poteka sploh izključno v pomenskem območju, ne pa morda v formalnih registrih sloga oziroma

graditve stavka. Pesnikov slog pravzaprav ni niti malo podoben bibličnemu. Njegova značilnost na ravni stavka je razvejana, zapletena in hkrati natančna hipotaksa, priredno vezanje povedi po vzoru antične literature. Skladnja Prešernovega stavka na splošno daje vtis klasičnosti in z njo racionalnosti, zato je od začetka eden izmed poglobitvinih virov očaranosti slovenstva nad Prešernovim pesništvo. V njej se prvič v slovenskem jeziku izkazuje moč duha, ki obvladuje *dis-cours*, govorno raz-tekkanje. Kajti Prešernov pesniški stavek kljub vsej zapletenosti ni nejasen, tako kot je zmeraj znova utegnil postati v dotlejšnjem slovenskem pisanju. Misli ne zajame nikakršno »tekanje semintja«, nikakršen razbeg, tako da bi se brez nadzora čedalje bolj izgubljala v ne-smislu. Nasprotno je ves čas pri delu suvereno vodenje misli, in sicer skoz bogato raztekanje oziroma razpeljevanje v smiseln stek. Hkrati pa Prešernova govornica ne tujčuje, ampak ves čas govori materni jezik in tako zbuja neodvnljiv vtis slovenskosti, drugače kot na primer stari slovenski prevodi Biblije.)

Torej: pri Prešernovem navezovanju na Biblijo gre zmeraj znova za dekontekstualizacijo, za prenos bibličnega izraza ali podobe v drug kontekst, »sekularizacija« pa natančno poimenuje prav ta prenos kot prenos – v *saeculum*, »svet«. *Sekularizacija* je prenos bibličnega izraza ali podobe na nekaj v svetu, kar predpostavlja izgubo sveta.

To nekaj je pri Prešernu človeško stanje. Biblični izraz ali podoba se nanj prenese kot metafora, ki je po Aristotelovi opredelitvi v *Poetiki* (1457b 7) *onómatos allotriou epiphora*, »prinos tujega imena«, in sicer od ene stvari, kateri je domače, drugi stvari, s tem da prineseno ime to drugo stvar, dobitnico imena, lahko sploh šele poimenuje ali pa pri njej odkrije prej zakrito plat. Biblični izraz ali podoba torej prinaša ime zatemnjeni podobi človeka, ki je po razpadu krščanske podobe sveta v besedni revščini postal potreben novega izraza. Toda ali je človek ob razpadu krščanske podobe sveta in zatemnitvi svoje lastne podobe ostal tudi brez vrednosti in jo mora šele dobiti, denimo prav z biblično metaforo, ki se prenese nanj? Nikakor ne. Preseneti nas tale paradoks: biblična metafora s prinosom tujega imena podeljuje človeku lik, ne pa tudi vrednosti. V tem liku se namreč pri človeku razodene, izrazi, pride na plan oziroma do besede *njegova lastna vrednost*, se pravi tista vrednost oziroma dostojanstvo, ki mu je bilo notranje, vendar hkrati brez besede, brez ustrezne verbalne valute. Skratka, biblična metafora podeljuje človeku, na novo uzrtemu iz sveta brez krščanske podobe, kar se da visok, najvišji lik.

Paradoks biblične metafore, razodevanja človekove lastne vrednosti v prinesenem tujem imenu oziroma novopodeljenem liku, je najočitnejši v Prešernovem pesnjenju ljubljene ženske. Tej Prešeren podeli lik »glorije«, denimo v nemškem sonetu *Wie brünstig sehnt sich, wer an dunkler Stelle*, ki sklepa cikel *Liebesgleichnisse* (1834). V sklepnih kitici tega soneta pravi, da ona *in stiller Glorie strahlt wie keine* (ZD 2, 102), »v tihi gloriiji žari kakor nobena«. Vendar besedo »glorija« rabi v obeh svojih pesniških jezikih, tudi v slovenskem, in v obeh je tujka, prevzeta iz Vulgate. V njej je prevedek za hebrejsko besedo *kavod* (gr. *dóxa*), ki pomeni »veličastvo« ali, po starejšem slovenskem prevodu, »slavo«. Kaj je torej gloriija, v kateri se pri Prešernu prikaže ljubljena ženska, v Bibliji?

V Stari zavezi je najpogosteje Božja pričujočnost v zemeljskem območju. Glorija je to, kar je vidno pri teofaniji, prikazanju Boga sredi *tà phainómena*, tega, kar se samo kaže. Božja pričujočnost lahko privzame različna znamenja, v katerih postane vidna v zemeljskem območju, na primer, če se omejim samo na *Drugo Mojzesovo knjigo*, oblak (16,10: *et ecce gloria Domini apparuit in nube*) ali dimni steber ponoči ali goreči grm.

Ženska, uzrta v svetu, vendar tako, da se v liku glorijske razodeva njeno visoko dostojanstvo – namreč v liku glorijske, ki ji ga kot ime za sijajno oziroma žarečo pričujočnost prinaša biblična metafora od nikogar manjšega kakor od Boga –, ta ženska torej izdaja izvorni *fascinosum* Prešernovega pesništva. V vrhunskem *Sonetnem vencu* (1833) pa se tudi pokaže, da je Prešeren predvsem pesnik slave, in sicer *ženske* slave, glorijske. Zdaj, govori Prešeren v osmem venčnem sonetu (ZD 1, 144), ni junaških dejanj, ni njihove slave, ki bi jo bilo mogoče in tudi treba opevati, kajti minili so »slave časi« (v. 9), to pa zato, »ker vredne dela niso jih budile« (v. 10). Prve – junaške – slave ni, ker manjkajo dela, druga slava pa je – in to je slava na ženski.

Prešernovo ljubezensko pesnjenje tako doseže vrhunec prav v naobrnitvi »glorijske«, bibličnega izraza za bogoprikazanje, na ljubljeno žensko, na njeno središčno prisotnost v njegovem življenju in, prek njega, tudi v življenju naroda; *Sonetni venec* se ne začneja po naključju s prepletom, kot venec, naslovljen njej, ljubljeni ženski, in hkrati namenjen njim, Slovincem: »Poet tvoj nov Slovincem [oboje poudaril V. S.] venec vije« (137). S tem je Prešeren vzpostavil paradigmo visokega ljubezenskega pesnjenja v slovenski literaturi.

Drugačno paradigmo pa je, če ob paradigmatičnem v slovenski literaturi spet zamenjam nit, tudi ob pomoči Biblije vzpostavil Ivan Cankar, po soglasju mnogih največji slovenski prozaist.

Cankarjev slog je, čeprav prozni slog, v nasprotju s Prešernovim izredno bogat s tako imenovanim *paralelismus membrorum*, najznamenitejšo »pesniško prvino« v Bibliji.

To prvino Cankar nemara najrazkošneje v svoji prozi rabi v že navedeni povesti *Hlapec Jernej in njegova pravica*, ki je bila vrh tega označena celo za »malo biblijo« (Kreft 117) socializma. Vendar povest nikakor ni biblična po duhu. Hlapec Jernej, ki išče pravico, je daleč od bibličnega pravičnega, čigar tožbo v nemara najznačilnejši obliki srečujemo v psalmih. Ti prikazujejo na eni strani srečo krivičnega, ki se ne ravna po Božjih zapovedih, in na drugi nesrečo pravičnega, ki se ravna, pa je kljub temu v stiski, s tem da tisti, ki ga stiska, pogosto ni nihče drug kakor prav krivični. Toda pravični ne glede na to zaupa v Boga, pri katerem je pravičnost, in v njegovo pravično sodbo. Nasprotno hlapec Jernej vzame pravico, potem ko je ne najde ne pri ljudeh ne pri cesarju ne pri Bogu, v svoje roke. Na Jernejevo samopravičnost, ki se izteče v lastnoročni poskus udejanjenja pravice – anarhično kretnjo, kolikor se Jernej ne znese nad krivičnikom samim, ampak nad njegovo posestjo, na kateri je vse življenje delal in od nje živel –, kaže že drugi del naslova povesti: *in njegova pravica*.

Vendar Cankar ni vzpostavil drugačne paradigme v slovenski literaturi kot Prešeren z uobličevanjem pravičnosti, ampak *hrepnenja*. Ali pa jo je, če

že ne vzpostavil, se pravi, zasnoval, vsaj odločilno izoblikoval: hrepenenje je namreč od začetkov slovenskega romana v drugi polovici 19. stoletja temeljno zadržanje njegovega pasivnega junaka. Posebne lastnosti slovenskega romana za Dušanom Pirjevcem (pa tudi za Jankom Kosom, ki se je raziskave lotil na Pirjevčevi sledi, katera nezgrešljivo pelje skoz Cankarjevo literaturo)¹² Tomo Virk povzema takole: »Te lastnosti so – ob odsotnosti velikih metafizičnih struktur – predvsem pasivnost junakov – in s tem povezana odsotnost akcije –, njihova hrepenenjskost in vloga žrtve, kar je vse skupaj povezano s posebnimi družbenozgodovinskimi in političnimi razmerami slovenskega naroda v dobi, ko še ni konstituiran kot nacija« (Virk 101).

Tradicionalna struktura slovenskega romana, ki se osredišča v hrepenenju pasivnega junaka, se po drugi strani v parodični izpeljavi ohranja tudi še v postmodernizmu,¹³ vendar je liku hrepenenja v slovenski literaturi tako v svojih kratkih romanih kakor tudi v kratki prozi dal mero prav Cankar. Cankarjevska paradigma hrepenenja se od prešernovske paradigme visoke ljubezni že na prvi pogled razlikuje po tem, da hrepenenje dezerotizira: to ni ljubezenska želja, ki bi iskala izpolnitev pri nasprotnem (s)polu, na kar utegnemo pomisliti ob besedi »hrepenenje«, ampak želja po drugem oziroma drugačnem, po *novem* življenju. Na to namiguje, denimo, naslov enega izmed Cankarjevih kratkih romanov – *Novo življenje* (1908).

Natančnejšemu branju pa se cankarjevsko hrepenenje pokaže kot isto s temeljnim občutjem »lepe duše«, kot je ničevi subjekt, spodrseljaj, ki nastane pri vzpostavitvi subjekta, imenoval Hegel.¹⁴ To hrepenenje je po svojem ontološkem ustroju prazno. Njegov osrednji strukturni moment je sodba, ki svetu odvzame značaj resničnosti in ga naredi ničnega. Od tod, iz sveta oziroma življenja »v blatu«, kot se glasi pogosta Cankarjeva metafora, se potem hrepenenje presežno giblje k nečemu drugemu, nedoločnemu. Vendar je drugo življenje, h kateremu se giblje, le delo sanj, stvarnega prazna sanjarija, ki nastane na podlagi v sodbi izničenežga življenja. Hrepenenje je torej v svojem presežnem gibanju ven iz sveta vzgibavano od trpljenja v svetu, ki mu daje tudi zadnje opravičenje. Tako je ves čas določeno negativno: je gibanje negativne transcendence. In sodba, ki jo nad svetom izreka hrepenenjski junak, izničevalna ontološka sodba.

Cankar je hrepenenje vrhunsko uobličil prav ob pomoči Biblije. To je storil v črtici *Kristusova procesija* (1907).¹⁵ Črtica se godi na »Gospodov dan« (ZD 17, 115), ki je v Stari zavezi dan pravične božje sodbe nad Izraelom in drugimi narodi (prim. *Am* 5,18; *Sof* 1,14–8), v Novi zavezi pa postane dan Kristusovega drugega prihoda (prim. *2 Tes* 2,2; *2 Kor* 1,14). Njeno prizorišče je torej eshatološko, prizorišče poslednje sodbe, s tem da je na njem uprizorjen Kristusov drugi prihod, ki je v Novi zavezi samo napovedan. V podobi iznenada navzočega tujca namreč prikazuje Kristusa, ki v svojo procesijo poziva otroka, izseljence in rudarje, skratka, »ponižane in užaljene« (118), kot jih Cankar poimenuje ob pomoči Dostojevskega. V njej se ves čas ponavlja obrazec iz evangeljskih poročil o Kristusovem prvem prihodu; Kristus zmeraj znova ogovori tistega, ki ga sreča – v evangelijih s »Hôdi za menoj«, pri Cankarju s »Pojdi/Pojdite z menoj« (116–7). Vendar

Kristusovi pozivi različnim ljudem v evangelijih kljub absolutnosti zahteve, naj vsakdo pusti vse svoje, posest in svojce, hkrati vsakomur pušča-jo popolno svobodo odločitve. Pozivi, ponovljeni v Cankarjevem prikazu Kristusovega drugega prihoda, pa so, čeprav so besedno povsem podobni tistim iz evangelijev, beseda odločitve, v kateri se izreka ločitev dobrih, se pravih teh, ki so trpeli in hrepeneli, od slabih. Namenjeni so samo trpečim in hrepenečim. Kristusov poziv ob drugem prihodu je torej *sodba*, ki ne pušča nobene izbire – brezprizivna razsodba, katere neizgovorjena vsebina je po drugi strani obsodba.

Ta sodba pravzaprav ni nič drugega kakor potrditev hrepenenja trpečih, sodba, ki jo daje hrepenenje samo. Kdor je hrepenel, je opravičen, in sicer iz trpljenja, ki je ves čas vzgibavalo njegovo hrepenenje. S tem se na eshatološkem prizorišču Cankarjeve črtice uveljavi pravica hrepenenja po človeški meri, pravica, ki pripada človeškemu hrepenenju in jo Božja pravičnost samo potrjuje. Kristusova sodba je natančno taka kot sodba hrepenečih »ponižanih in užaljenih«; v zadnji posledici ni nič drugega kakor sodba hrepenenja.

Črtica *Kristusova procesija* (oziroma *Za križem*) torej ontološko sodbo hrepenenja, ki jo pogosto srečujemo v Cankarjevi literaturi, eshatologizira, s postavitvijo na prizorišče Kristusovega drugega prihoda naredi iz nje *eshatološko sodbo*. Tisto, kar je bilo v notranjosti hrepenečih cankarjevskih junakov ničeno, na tem prizorišču predvaja kot dokončno uresničeno: Kristusova procesija namreč pusti za seboj vso pokrajino, skoz katero je šla, ves svet uničen, kot Sodoma zagrjen v »noč sodbe in obsodbe« (119).

Vendar se smisel hrepenenja v Cankarjevi pozni literaturi naposled tudi obrne, kajti hrepenenje še zmeraj vzgibava trpljenje, ne da bi bilo še naprej opravičeno iz njega. Prej je trpljenje povzročalo življenje »v blatu«, s tem da je nastajalo po krivdi drugih, pri poznem Cankarju pa se uveljavi zavest o človekovi lastni – še več, prav o njegovi, Cankarjevi lastni – krivdi, ki se pojavlja že v »nedolžnem« otroštvu. Ta zavest še zlasti izrazito prihaja na plan v njegovih črticah o materi, zbranih v zbirki *Moja njiva* (1910–14, izšla 1935), in sicer bodisi ob zatajitvi ali ob objestni zavrnitvi matere ali ob nenadnem občutju sovraštva do nje med dolgim, od lakote še daljšim čakanjem nanjo.

Po drugi strani poslednja sodba pri poznem Cankarju ne pomeni več zmagoslavja hrepenenja. To je očitno v njegovi zadnji zbirki črtic *Podobe iz sanj* (1917). Te podobe so predvsem prizori poslednje sodbe, na katere naletimo v več črticah. V njih je trpeči človek prikazan kratko malo v strahu in grozi, v svoji ničnosti; še zmeraj hrepeni, vendar po blagoslovu življenja, ki naj pride po smrti.

Skratka, hrepenenje dobi pri poznem Cankarju krščanski smisel: ni več opravičeno iz trpljenja niti ni hrepenenje po drugem, sanjanem življenju. Samo po sebi brez opravičenja je hrepenenje po *posmrtnem* življenju.

Tu naj se zgodba konča. Naj s to nitjo, nitjo življenja, ki vodi ven iz sveta, pa tudi iz območja literature, končam zgodbo o Bibliji in slovenski literaturi, čeprav je ta bržkone še daleč od tega, da bi bila v resnici končana.

OPOMBE

¹ Krajšo različico članka sem bral marca 2005 na 33. mednarodni filološki konferenci v St.-Petersburgu, ki jo je pripravila filološka fakulteta tamkajšnje državne univerze.

² Za izčrpen prikaz primerjaj Thomson 605–920.

³ Dalmatin na primer za prevod *Rut* 1,12 vzame ubesedenje iz začetnih verzov ljudske balade *Rošlin in Verjanko*.

⁴ Čandkovemu in Hrenovemu lekcionarju so z Dalmatinovim besedilom sledili Schönlebnov (1677), Hipolitov (1715), lekcionar brezimnega sestavljalca (1730), Paglovčeva (1741 in 1764), Pohlina (1772 in 1777) in Gutsmanov lekcionar (1780).

⁵ Izraz izhaja iz antične retorike. V njej je *stilus* »sprva označeval pisalo, potem metonimično način pisanja in nato obliko izraza« (Fischer *Lexikon Literatur* 1805).

⁶ Prešernov epigram o njem zaradi rabe čudnega deležnika na -vši pravi ravno narobe: »Gorjancov naših jezik potujčvavši / si kriv, de kolne kmet, molitve bravšik« (ZD 1, 115).

⁷ Izhajala je v letih 1937–9.

⁸ Vsi citati iz Biblije so iz slovenskega standardnega prevoda (1996).

⁹ Prim. o tem izčrpnije Snaj, »Sveto pismo« 19–30 (1999) in 11–22 (2000).

¹⁰ Beseda »sekularizacija« se je pojavila na začetku francoske revolucije.

¹¹ Prim. o tem nadrobneje Snaj, »France Prešeren« 289–347.

¹² Prim. na primer Pirjevčec 312–337, od Kosovih razprav pa »Cankar« 5–59 in »Teze« 47–56.

¹³ Virk na primer opredeljuje radikalni postmodernistični roman Andreja Blatnika *Plamenice in solze* (1987) s hrepenjskim junakom kot »tipično postmodernistično, parodijsko imitacijo strukture tradicionalnega slovenskega romana« (Virk 230).

¹⁴ O lepi duši in hrepenenju primerjaj zlasti poglavje »Das Gewissen. Die schöne Seele, das Böse und seine Verzeihung« v *Phänomenologie des Geistes*, 464–494, in poglavje »Die Ironie« v *Vorlesungen über die Ästhetik I*, 93–9.

¹⁵ To črtico je Cankar leto pozneje objavil v novelistični zbirki *Za križem*, in sicer na začetku te zbirke ter z enakim naslovom, kot ga ima zbirka – *Za križem*. O razlikah med različicama in sploh za natančno branje besedila primerjaj Snaj, »Smisli« 27–57.

BIBLIOGRAFIJA

- Aristotelis de arte poetica liber*. Ur. Rudolf Kassel. Oxford: Oxford University Press, 1965.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. Prikazana resničnost v zahodni literaturi*. Prev. Vid Snaj. Ljubljana: LUD Literatura, 1998.
- Blumenberg, Hans. *Säkularisierung und Selbstbehauptung*. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp, 1974.
- Breznik, Anton. »Literarna tradicija v Evangelijih in listih.« *Jezikoslovne razprave*. Ur. Jože Toporišič. Ljubljana: Slovenska matica, 1982. 27–54.
- Cankar, Ivan. »Za križem.« *Zbrano delo* [= ZD]. 17. knjiga. Ur. France Bernik. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1974. 115–9.
- Fischer Lexikon Literatur*. Ur. Ulfert Ricklefs. 3. knjiga. Frankfurt ob Majni: Fischer Taschenbuch Verlag, 1996.

- Grdina, Igor. »Začetki slovenske književnosti med protestantsko in katoliško reformacijo.« *Slavistična revija* 41.1 (1993): 77–129.
- Gspan, Alfonz. »Razsvetljenje.« *Zgodovina slovenskega slovstva*. 1. knjiga. *Do začetkov romantike*. Ur. Lino Legiša in Alfonz Gspan. Ljubljana: Slovenska matica, 1956. 329–440.
- Hegel, G. W. F. *Werke*. 3. knjiga. *Phänomenologie des Geistes*. Ur. Eva Molden Hauer in Karl Markus Michel. Frankfurt na Majni: Suhrkamp, 1996 (5. natis).
- *Werke*. 13. knjiga. *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Ur. Eva Molden Hauer in Karl Markus Michel. Frankfurt na Majni: Suhrkamp, 1994 (4. natis).
- Humboldt, Wilhelm von. *Aeschylos Agamemnon metrisch übersetzt*. Leipzig: Fleischer, 1816.
- Kos, Janko. »Cankar in problem slovenskega romana.« *Hiša Marije Pomočnice*. Ivan Cankar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1989 (2. natis). 5–59.
- *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1987.
- »Recepcija Biblije v slovenski literaturi.« *Bogoslovni vestnik* 57.1–2 (1997): 151–8.
- »Teze o slovenskem romanu.« *Literatura* 3.13 (1991): 47–56.
- Kidrič, France. *Zgodovina slovenskega slovstva od začetkov do marčne revolucije I*. Ljubljana: Slovenska matica, 1929.
- Kreft, Bratko. »Cankarjev Hlapec Jernej.« *Hlapec Jernej*. Ivan Cankar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1969. (Kondor 114). 75–121.
- Linhart, Anton Tomaž. *Zbrano delo*. 1. knjiga. Ur. Alfonz Gspan. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1950.
- Paternu, Boris. »Slovenska poezija.« *Pogledi na slovensko književnost I*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1974. 47–75.
- Pirjevec, Dušan. »Ivan Cankar in literatura.« *Problemi* 7.77 (1969): 312–337.
- Pogačnik, Jože. »Dalmatins Bibelübersetzung (1584) als Ausgangsbasis für eine Vertextungs- und Erzählpraxis in der slowenischen Literatur.« *Interpretation of the Bible*. Ur. Jože Krašovec. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, in Sheffield: Sheffield Academic Press, 1998. 1653–1670.
- Prešeren, France. *Zbrano delo* [= ZD]. 1. knjiga. Ur. Janko Kos. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1965.
- *Zbrano delo*. 2. knjiga. Ur. Janko Kos. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1966.
- Prijatelj, Ivan. »Literarna zgodovina.« *Izbrani eseji in razprave I*. Ljubljana: Slovenska matica, 1952. 3–36.
- Rigler, Jakob. *Začetki slovenskega knjižnega jezika*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1968.
- Rupel, Mirko. »Protireformacija in barok.« *Zgodovina slovenskega slovstva*. 1. knjiga. *Do začetkov romantike*. Ur. Lino Legiša in Alfonz Gspan. Ljubljana: Slovenska matica, 1956. 263–325.
- Slodnjak, Antona. *Slovensko slovstvo. Ob tisočletnici Brižinskih spomenikov*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1968.
- Snoj, Vid. »France Prešeren in sekularizacija Biblije.« *Poligrafi* 3.11–2 (1999): 289–347.
- »Smisli hrepenenja: literatura Ivana Cankarja in novozavezno krščanstvo.« *Primerjalna književnost* 23.2 (2000): 27–57.
- »Sveto pismo nove zaveze in slovenska literatura: hermenevtična prolegomena.« *Tretji dan* 28.9 (1999): 19–30. *Tretji dan* 29.2 (2000): 11–22.
- Suhadolnik, Stane. »Jezikovna analiza Svetega pisma nove zaveze (1984).« *Slavistična revija* 41.4 (1993): 429–448.

- Sveto pismo novega zakona*. Ur. Frančišek Jere, Gregorij Pečjak in Andrej Snoj. Ljubljana: Škofijski ordinariat, 1937–9.
- Sveto pismo stare in nove zaveze*. Ljubljana: Svetopisemska družba Slovenije, 1996.
- Thomson, Francis J. »The Slavonic Translation of the Old Testament. *Interpretation of the Bible*.« Ur. Jože Krašovec. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, in Sheffield: Sheffield Academic Press, 1998. 605–920.
- Tomšič, France. »Razvoj slovenskega knjižnega jezika.« *Zgodovina slovenskega slovstva*. 1. knjiga. *Do začetkov romantike*. Ur. Lino Legiša in Alfonz Gspan. Ljubljana: Slovenska matica, 1956. 9–28.
- Trubar, Primož. »Ta evangeli svetiga Matevža. Posvetilo.« *Slovenski protestantski pisci*. Ur. Mirko Rupel. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1966 (2., dopolnjena izd.). 64–7.
- Trubar, Primož. »Ta prvi dejl tiga noviga testamenta. Posvetilo.« *Slovenski protestantski pisci*. Ur. Mirko Rupel. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1966 (2., dopolnjena izd.). 71–82.
- Virk, Tomo. »Dušan Pirjevec in slovenski roman.« *Literatura* 9.67–8 (1997): 76–101.
- — — *Strah pred naivnostjo*. Ljubljana: LUD Literatura, 2000.

■ THE BIBLE, THE SLOVENE LANGUAGE AND SLOVENE LITERATURE

Key words: Slovene literature / Bible / Slovene translations / biblical language / biblical motifs / Prešeren, France / Cankar, Ivan

The paper first follows the thread offered by the Slovene protestant translation of the Bible, which, as in other national cultures, had a formative influence on both Slovene language and Slovene literature. It was Trubar's choice of the target language (which was later Dalmatin's choice, too) that created the Slovene literary language. But since Trubar also used other translations of the Bible, in particular that of Martin Luther, the Slovene translation of the Bible from the very beginning included lexical and syntactic Germanisms that persisted. So, although this translation was also believed to have established a high stylistic standard, the distinction must be made between the style of the Slovene translation of the Bible in the narrower sense, which was simply not good because of its Germanisms, and the biblical style proper. On the other hand, since its beginnings in the second half of 18th century, it was Slovene literature that stylistically improved Slovene translation of the Bible by directing it to more idiomatic Slovene expressions.

With the emergence of Slovene literature, a *second* thread begins, and calls for a further distinction, too. In Slovene literary history, Slovene literature was seen by tradition as a sphere for revealing the national idea and, more widely, as *belles lettres*, i.e. as a realm of fiction, of the free invention of human deeds. The Bible, however, can be defined, in view of its literariness, as a testimony which bears witness to special events, encounters of man with God, or even to the event of Christ, which means that it tells of the glory of God in human history, to whom, as a complete Other, it also gives shape. So it is not a mere

coincidence that in Slovene literary history an act of secularisation was postulated as the origin of Slovene literature.

At this point the *third* thread begins. It was not only Slovene literature that, in view of its foundational act, was regarded as a secularisation, but also the procedure by which Prešeren employed biblical terms and images in his high Romantic poetry. Prešeren decontextualized these terms and images, transferring them to the human condition, to an image of man, which, after the Christian image of the world had fallen to pieces, became obscure. So they act as metaphors that provide man with shape, but not with value: it is, on the contrary, man's own value that is revealed in a form newly brought to him by means of biblical metaphor. In Prešeren's poetry, this procedure is most evident when he celebrates a beloved woman. To herself, to her overwhelming presence, he transfers no less than 'glory', which in the Old Testament means the radiant presence of God in the earthly realm. Therefore, Prešeren's secularisation of the Bible culminates precisely in this metaphorical transference, establishing a paradigm of high love poetry in Slovene literature.

Here, in the realm of the paradigmatic as far as Slovene literature is concerned, the *fourth* and final thread takes its place. At the beginning of 20th century, Cankar established another important paradigm, the paradigm of yearning. Or rather, Cankar gave it its distinctive form. In his literature, yearning takes on the shape of a wish for another, or new, life rather than of a love wish. Its central structural moment is a judgement that has ontological value, because it removes from the world the character of reality, i.e. delivers an annihilating verdict on it. This is why yearning, constantly moved by suffering in a world that also grants it a justification, moves itself out of the world to something different, undetermined: to the new life, which, however, is only a dream-work, void of the real. In one of his short stories from his middle period, Cankar even transforms the judgement of yearning with the help of the Bible into the eschatological judgement, depicting the Last Judgment as Christ's Second Coming. But in Cankar's later work, suffering no longer grants yearning the final justification, and the later, in an evidently Christian twist, becomes an in itself unjustified yearning for life after death.

Here the narration of the story of the Bible and Slovene literature ends with one more thread, the thread of life, which leads not only out of the world, but also out of the realm of literature itself.

Marec 2005

»PORNOGRAFSKA LITERATURA«

V. SOROKINA V PRIMEŽU

RUSKEGA KULTURNEGA SPOMINA

(O tem, kako ni mogoče ubežati lastni zgodovini)

Miha Javornik

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Raziskava je posvečena enemu najbolj kontroverznih ruskih pisateljev, enfant terrible sodobne ruske literature in kulture – Vladimirju Sorokinu. Namen prispevka je vnaprej jasno določen: odgovoriti na vprašanje, zakaj njegova dela še danes niso postala predmet »akademske« obravnave v Rusiji, medtem ko v zahodnoevropskih deželah njegovo delo obravnavajo številni svetovno priznani strokovnjaki. Odgovore iščemo v specifikah ruskega kulturnega modela in bralca uvedemo v specifično postsovjetskega kulturnega prostora.

‘The Pornographic Literature’ of Vladimir Sorokin in the Clutches of Russian Cultural Memory (Or, How It Is Impossible to Escape Your Own History). The study concerns one of the most controversial Russian authors, the enfant terrible of modern Russian literature and culture, Vladimir Sorokin. Its purpose is to answer the question as to why his work – widely discussed by internationally renowned authorities in West European countries – has yet to become the subject of ‘academic’ debate in Russia. The study looks for answers in the specifics of the Russian cultural model, and introduces the reader to the specifics of the post-Soviet cultural arena.

Najprej je treba povedati, da ni namen razprave na izčrpen način predstaviti literarni opus Vladimirja Sorokina, kontroverznega ruskega prozaika, ki mu v medijih in sredi akademskih krogov radi pripišejo oznako pornografski pisatelj.

Če so v ruski strokovni javnosti besedila Sorokina pogosto le predmet poenostavljenih ocen in zgražanj,¹ so na zahodu, še posebej v Nemčiji,² predmet številnih poglobljenih razprav, njegova popularnost je primerljiva z Viktorjem Pelevinom, enim najbolj prepoznavnih ruskih avtorjev srednje generacije, katerih dela so strokovno visoko ocenjena in jih z velikim uspehom trži po zahodnoevropskih deželah.³

Omenjeni dejstvi se zdita zanimivi in porodita vprašanje: bi bila Sorokinova literatura res predmet tolikih analiz, če bi bila le pornografi-

ja? Ker je na tržišču na kupe pogošno-komercialne literature, nad katero bi se resni znanstvenik najbrž le namrdnil, predpostavljamo, da mora biti v literaturi Sorokina nekaj drugega, kar zahodne raziskovalce priteguje k poglobljenemu branju in analizi, medtem ko rusko strokovno elito prav ta »drugost« odbija. Zakaj prihaja do te razlike v obravnavi avtorjevega dela? Gre za različno razumevanje, ki ga pogojuje razlika v simbolni mreži, v »prešitju« pomenov različnih kultur?

V nadaljevanju nas bodo tako zanimale zakonitosti ruskega zgodovinskega razvoja, vpogled prek kulturnega spomina v kolektivno zavest, literatura Sorokina pa bo gradivo, v katerem se po našem mnenju ruska specifičnost nazorno zrcali.

O zahodnem in ruskem postmodernizmu – stičišča ali razlike? Problem avtorstva.

Za začetek je treba predstaviti »duh časa«, v katerem se je oblikoval ustvarjalni nazor Sorokina. Že kot mladenič se je sredi sedemdesetih let 20. stoletja znašel med nonkonformističnimi ustvarjalci, ki so izgrajevali prvo po socrealizmu avtohtono rusko umetnostno smer – soc-art (gl. Javornik, "Socart"). V družbi Melamida, Bulatova, Kabakova se je seznanil s platni (omenjeni ustvarjalci, predvsem slikarji se v poetiki približujejo pop-artu A. Warhola), na katerih umetniki družijo dve ali več stilističnih ravnin, od katerih je ena – kanonizirana socialistična norma – vedno izpostavljena pismu. Sorokin, ki se sprva tudi sam preizkuša v likovnem izrazu kot grafik, sprejme omenjeno »nesopostavljivo« dvoravninsko tudi za temeljni postopek književnega ustvarjanja ter mu ostane zvest več kot petnajst let. Namen je vedno isti – do popolnosti destruirati zakoreninjeno (socialistično) jezikovno normo, porušiti do temeljev monolitno in monološko zapovedano resnico, kot jo je izgrajeval več kot pol stoletja sovjetski sistem.

Soc-art zaradi tedanje sovjetske izolacije nima veliko možnosti za dialog s sočasno zahodno kulturo, družboslovno in humanistično znanostjo, zanimivo pa je, da v svoji »polifonosti« porodi ideje, v marsičem podobne sočasno nastajajoči teoriji francoske nove kritike, ki z deli Barthesa, Kristeve, Derridaja ipd. ponudijo bralcu poststrukturalistično branje zgodovine in kulture.

Med zahodnoevropskim in ruskim kulturnim razvojem so vidne vzporednice, vendar med njima obstajajo pomembne razlike. V primerjavi z zahodom se ruska literatura v 70-80-ih letih ne oplaja s teoretičnimi diskurzi,⁴ novodobne ruske kulturološke teorije nastajajo praviloma kot odziv na kulturno-umetniško produkcijo. Nonkonformistična literatura v 80-ih letih se razvija predvsem na temelju lastne zgodovinske izkušnje in konceptualisti, ki izhajajo iz umetniške prakse soc-arta, prihajajo do naziranja, podobnega tedaj že uveljavljenemu zahodnemu postmodernističnemu literarnemu diskurzu: tudi ruskega konceptualista vse bolj zanima razmerje jezik – tekst – realnost. To zanimanje se v ruski kulturi poraja iz nuje preosmisлити lastno avtorsko pozicijo v postsovjetskem obdobju ter se razvija v metodo, kako po

obdobju prevlade »kolektivnega Jaz-a« ponovno vzpostavi avtorsko individualnost. Zgodovina totalitarizmov namreč uči, da je vsakršna individualnost, ki se ne podreja ideji kolektivnega v stvarnosti, nezaželena, nelegalna, pogosto celo nelegitimna. V sovjetski stvarnosti je bila tako ta ideja največkrat usodna za od partijske ideologije drugače mislečega posameznika/ustvarjalca. Tak avtor je bil po mnenju oblasti potreben temeljite prevzgoje, ki se je pogosto končala z mučenjem in smrtjo v državnih taboriščih.

Iz danes že sprejemljive časovne distance je mogoče z gotovostjo trditi, da je k »rušenju« avtorske individualnosti pomembno prispevala ruska historična avantgarda s poudarjanjem zakonitosti samega gradiva in umetniških postopkov ter s tem za razliko od sočasnega postsymbolizma zbrisala pomen enkratnega in neponovljivega avtorskega dejanja. Vloga avtorja kot demiurga se umika v ozadje, da bi se razkrile imanentne značilnosti samega teksta: znane so formalistično/futuristične parole o tekstu kot »stvari« (слово=вещь), ki živi svoje življenje. Prav te, za nadaljnje razmišljanje pomembne avantgardistične zahteve, prirejene duhu časa po oktobrski revoluciji, vzpostavljajo sovjetsko normativno poetiko. Če je bila avtorjeva naloga v avantgardi prikazati imanentne značilnosti teksta, naj v nastajajočem sovjetskem sistemu umetnik prikazuje značilnosti in zakonitosti novega družbenega modela: tekst se dejansko spreminja v »stvar« – v nekaj realnega. Položaj, v katerem se znajde avtor v obdobju pozne avantgarde in kasneje v unificiranem sorealističnem sistemu, prične spominjati na položaj »avtorja« v srednjem veku oz. v zgodnjem obdobju klasicizma.⁵ Za omenjeni obdobji v ruski kulturni zgodovini je namreč značilno, da je avtor v službi Drugega (bodisi Boga ali Države) in opravlja le vlogo posrednika, kjer ne prihaja v ospredje lasten, individualen avtorski govor, temveč ideja oblasti, ki naj bi delovala v prid vsemu kolektivu.

Po krajši predstavitvi ruske kulturne specifike v začetku 20. stoletja (s povsem določenim namenom za razpravo) se vrnemo k vprašanju o vzporednicah med rusko kulturno izkušnjo in zahodnoevropskim poststrukturalizmom. Ruski umetnik živi v času, ko se iz izkušenj historične avantgarde prične uveljavljati sorealistična norma kot odraz totalitarnega sistema. Lahko bi rekli, da »živi« teorijo, ki jo je – sicer s povsem drugačnih izhodišč – predstavil v 70-ih letih 20. stoletja v zelo odmevnem eseju *Smrt avtorja* danes že kanonizirani francoski teoretik Roland Barthes: avtorski jaz je mrtev.

Po več kot petdesetletnem »zastoj« v razvoju ruske kulture porodi socialistična diskreditacija »svetih« komunističnih simbolov nelagodje in šok. Šok terapija, ki vodi k vse očitnejšemu rušenju sovjetskih ikon, se sprevrže v začetku 80-ih let v evforično občutje o popolni svobodi. A začetno evforijo kaj hitro zamenja drugo spoznanje – dejansko še bližje zahodnoevropskemu poststrukturalističnemu naziranju: resnične svobode ni, avtorjevo delo je vedno proizvod ustaljenih jezikovnih predstav, ki omejujejo, a hkrati – paradoksalno – edine omogočajo svobodno izbiro: prevladujoča kultura (sorealistični) normi ne more ubežati. Odvisnost od jezikovnega koda, simbolne mreže in kulturno-zgodovinskega spomina vodi k ustvarjanju različnih avtorskih mask, ki jih odvisno od različnih kontekstualnih

diskurzov ustvarjalec lahko le menjava. V ruskem konceptualizmu se povsem pričakovano rodi mnenje, da je edina možna resničnost realnost teksta, kjer avtor ni samostojen, saj se v neštetih preigravanjih teksta vsakič znova kaže kot nepravi avtorski jaz.

Povzemimo: če je bil avtor v obdobju sovjetskega totalitarizma omejen v izrazu zaradi neposrednih ideoloških pritiskov, ga prične ideologija s popuščanjem ideoloških spon obvladovati tam, kjer misli, da je svoboden. Ujetost v jezikovno normo ni omejena le s sorealističnim jezikovnim modelom, temveč je determinirana s »paradigmo« ruske kulture nasploh. Vzorec je ponotranjen in spoznanje, da mu ni moč ubežati, porodi mazohistično preigravanje izjavljalskih gledišč, čemur sledi spoznanje o nemoči izraziti samega sebe – vedno smo ujeti v simbolno mrežo. Avtor deklarativno sporoča: avtorski jaz je mrtev.

Še je potrebno za hip ostati pri vprašanju o sorodnostih ruske umetniške prakse zadnje tretjine 20. stoletja z zahodnoevropsko postmodernistično kulturo in osvežiti že povedano z novim vprašanjem: kako je mogoče opazovati sorodnosti v kulturnem razvoju evropskega vzhoda in zahoda, ko imamo vendar v Rusiji / Sovjetski zvezi opraviti z drugačno družbeno-ekonomsko danostjo kot na zahodu? Ali res nastajajo med rusko kulturo in zahodom – ne glede na različno družbeno ureditev – vzporednice, ki pravzaprav govorijo o skupnem zgodovinskem spominu, o pripadnosti ruske kulture k »evropskemu kulturnemu modelu«?⁶

Intertekstualnost kot deavtomatizacija nasilno vzpostavljenega razmerja med označevalcem in označencem. Problem meje v ruski kulturi.

V Rusiji se soc-art kot osrednja pojavnost nonkonformizma v 80-ih letih razveja v razne konceptualistične smeri. Če je osnovni namen zgodnjih konceptualistov (soc-artistov) porušiti z oblikami dvoglasne raznosmerne besede⁷ sorealistični kanon, postane za konceptualista osemdesetih let predmet destrukcije ruska kultura v celoti: priča smo stilizaciji, parodiji, polemiki, travestiji ruskih literarnih klasikov – Dostojevskega, Tolstoja, Puškina, Turgenjeva ipd. Tovrstno preigravanje tekstov ruske tradicije sicer v prvem hipu spomni na deklarativna zanikanja historične avantgarde v boju proti »malomeščanski literarni pozlati«, a tehtnejši razmislek pokaže, da zanikanje v ruskem konceptualizmu ne pomeni tudi radikalne prekinitve s tradicijo.⁸ Teksti ruske kulture, ki jih konceptualisti destruirajo, hkrati služijo kot gradivo v iskanju izvirne (kolikor je to sploh mogoče) avtorske pozicije. Priča smo udejanjanju umetniške metode, ki jo eden najpomembnejših francoskih poststrukturalistov J. Derrida imenuje dekonstrukcija. Gre za igro z že poznanimi jezikovnimi diskurzi, za »karnevalizacijo«, s katero konceptualisti razbijajo monolitnost kanoniziranega diskurza, a vse-skozi v izrazu ostaja »sled« jezikovne normativnosti.

Nenehno preigravanje, karnevalizacija, polifonija in posledično »izguba središča«, kjer se zamegljuje predstava o meji, so značilnosti po-

stmodernizma. Ruski konceptualizem, izhajajoč iz politično angažiranega soc-arta, tako postane prvo obdobje ruskega postmodernizma (Javornik, »Urejanje«).

V 80-ih letih, ko nastopi kratkotrajno obdobje občutja popolne svobode kot rezultat popolne dehierarhizacije različnih kulturno-ideoloških modelov, se prične (jezikovni) znak osvobajati sistemsko vsiljene »arbitrarnosti« med označevalcem in označencem.⁹ Ta svoboda pripelje ruskega ustvarjalca v past, saj mu veliko poti za naprej ne ostane: ali nadaljevati s formalnimi iskanji v duhu historične avantgarde, se ustaviti pred praznino, ki jo porodi destrukcija dogovorjenih razmerij med označevalcem in označenim (jezikom in dejanskostjo), ali preigravati zgodovinsko in kulturno danost ter odkrivati mnogotere (I. Smirnov bi rekel shizoidne)¹⁰ podobe lastnega Jaz-a, kot se »prelamljajo« v tekstih kulture.

Vladimir Sorokin preide v svoji literaturi vse naštete faze: destruiira normativnost socialističnega jezikovnega modela, opozarja na represivnost diskurzov v ruski klasiki, izzove ostre reakcije v ruski javnosti, navajene ustaljenih predstav v jeziku, se v 80-ih letih znajde pred praznino in jo v začetku novega stoletja namerava zapolniti z novo vizijo.

Preden se neposredno posvetimo uvodnemu vprašanju, zakaj »porno grafija« Sorokina do danes ni postala predmet institucionalnega proučevanja v Rusiji, pokomentirajmo še nekatera zgoraj predstavljena teoretska izhodišča.

Ob prej predstavljeni in uveljavljeni misli o ruskem konceptualizmu (in postmodernizmu v celoti), za katerega so značilni preigravanje, polifonija, karnevalizacija, razsrediščenje, disperzija, ukinjanje mej, se prostor interpretacije širi: meja seveda ni izginila, spremenila se je njena pojavnost, ki nastaja zaradi polifonije, karnevalizacije in posledično vodi v »razsrediščenost«. Ker nastalih sprememb ruski človek ni ponotrnil, jih privzel ter meje simbolno prevrednotil (temveč jih je skušal zavreči, izbrisati, kar objektivno seveda ni mogoče), ga preveva občutje izgubljenosti in nesmisla, pojavi se malodušje ob nikoli končani igri, ki je le sama sebi namen. Šele ko spoznamo na novo postavljeno »mejo«, se bo začela nova pot: pojem meje je jamstvo lastni subjektivnosti in nacionalni identiteti.

Kakor smo že dokazovali, se v času, ko se spreminja pojem meje in odnos do nje (zamenjava sistema, konstruktivnega principa, dominante), izgublja predstava o lastni identiteti (Javornik, »O predvid.«). Premik vodi k dvomu (kdo smo, kje smo, v čem je specifika naše kulture, kje so naše korenine? ipd.) in v agresivno nasprotovanje vsemu »tujemu«, kar po prevladujočem mnenju ne spada v sistem vrednot. Prav nobenega dvoma ni, da teksti Sorokina premikajo predstavo o meji v zavesti ruskega človeka, ustvarjajo nelagodje ob branju, porodijo nasprotovanje in uničujejo predstavo o lepi umetnosti. Sorokinovo igro je treba razumeti kot znak dinamike v razvoju kulture, kjer se ruši predstava o vsem kanoniziranem, ustaljenem, avtomatiziranem ter napoveduje novo razumevanje meje. Poraja se nelagodje v »oficialni kulturik«.

Rušenje ruske kulturne paradigme in ruska »ljubezen do jezika«. O postmodernosti ruske družbe nasploh.

Občutje nelagodja, celo gnusa ob branju Sorokinovih knjig govori o rušenju paradigme, iz katere je vseskozi črpala ruska kultura in posledično izoblikovala specifičen vrednostni sistem, ki ga je ruski človek v razvoju ponotranjil. Ena od takih vrednot v ruski kulturi je ljubezen do besede. A vedeti moramo, da je prav navezanost na besedo pripeljala k ukinjanju meje med realnostjo in jezikom oz. k enačenju teksta/modela s samo dejanskostjo. Ta specifika ni le značilnost sovjetskega totalitarizma, temveč obstaja kot stalnica v različnih obdobjih ruske zgodovine, vedno tedaj, ko je oblast skušala izgraditi idealen model vladanja in spreminjala prej v tekstu zapisano vizijo v dejanskost. Simptomatično je, da so vsi ti modeli nastajali najpogosteje kot posegi samodržcev v čas in prostor, ki so pustili v ruski zgodovini odločilno sled, in se spremenili prav zaradi svoje ponovljivosti v specifično karakteristiko ruskega kulturno-zgodovinskega razvoja. Od časov vladanja Ivana Groznega, kasneje Petra Velikega pa vse do sovjetskega totalitarizma so se rojevale ideje in teksti o popolni državi, sistemu in redu. Pri tem je bila naloga »reformatorjev človeških duš« vedno enaka: utelesiti jezik v realnost, tudi za ceno ogromnih žrtev ob nasilnem uvajanju zamišljenega modela. Ljudje so se postopoma privajali na ta proces (iz strahu pred kaznijo?): to, o čemer govori beseda/tekst/dokument, je absolutna resnica.¹¹

Menimo, da prihaja vsakič znova ob utrjevanju sistemskosti omenjenega procesa v obdobjih ruske zgodovine v ospredje ideja »o ljubezni do jezika«, ki posledično pripelje k enačenju označevalca in označenca. O stranskih učinkih tega enačenja, ki imajo usodne posledice za individualnost posameznika, pa govorijo številni (tudi iz slovenske zgodovine dobro poznani) primeri montiranih procesov, kjer je beseda kot dokument-dejstvo postala vsemogoče sredstvo pri dokazovanju krivde posameznika, dejansko pa zanjo niso obstajali nobeni materialni dokazi.

Enačenje znaka in realnosti kot legitimno sprejeti način tvorjenja ruske oz. sovjetske socialistične dejanskosti se je v 20. stoletju utrjevalo skoraj 70 let in razumljivo je, da se z obdobjem perestrojke in glasnosti sredi 80-ih let umetno zgrajeni monološki model resnice prične rušiti kot hišica iz kart. Sredi občutja svobode povsem pričakovano prihaja do blasfemičnih, za povprečnega ruskega človeka skoraj paradoksalnih in »bogoskrunskih« idej o fantastičnosti sovjetskega socialističnega kanona, ki mu nonkonformistični ustvarjalci pripišejo značilnosti utopije in mita (Geller, Dobrenko). Umetniki imajo pred sabo jasen cilj: razgaliti sovjetski mit. Govorili smo že o tem: nastajajo prvi politično angažirani konceptualistični teksti – soc-art.

Za človeka, ki je bil socializiran v svetu-prividu, v besedi-realnosti, pa je – paradoksalno – postal soc-artistični proces demistifikacije, degradacije socialističnega modela nekaj fantastičnega in nepredstavljivega. To ni pomenilo le, da se realnost besede, v katero je posameznik verjel – ali je bil naučen oz. zaradi strahu prisiljen vanjo verjeti – ruši pred njegovimi lastnimi očmi, na ta način se je pričela sesedati realnost kot taka. Utopična sov-

jetska paradigma je pričela izginjati, meje med realnim in navideznim so se pričele premikati, potrebno se je bilo privaditi na nov model. Razumljivo je, da je nenadna sprememba pahnila v občutje brezizhodnosti in katastrofičnosti predvsem tiste ljudi, ki so bili najbolj socializirani: tistim, ki so imeli distanco, ki niso verjeli v absolutno realnost znaka, prilagoditev seveda ni bila problem. Na podoben način kot (sicer nekoliko kasneje) soc-art v celoti, se je ruski človek, nevajen novih zakonitosti meje, znašel ujet v praznino. Ker je bilo novo diametralno nasprotno od tega, kar so kot vrednote privzeli najbolj vzgojeni v starem režimu, se je povsem predvidljivo pojavilo stremljenje, da bi se vrnil nazaj v svet poznanega, v svojem bistvu v realnost izmišljenega jezika, v kateri je fizični obstoj v celoti odvisen od besede. Kot da bi se ruski človek želel vrniti nazaj v čas, ko so bile besede oz. tekst že tudi realnost. Tisto, kar nam je znano, je seveda tudi bližje ...

Predpostavimo, da imamo prav in si zastavimo še eno, to pot nekoliko provokativno vprašanje: ko razmišljamo o temeljnih karakteristikah postmodernizma, kjer je na prvem mestu prav ideja o tekstu kot realnosti, v katerem se zamegljuje predstava o meji med realnim in fiktivnim, se porodi misel o »postmodernosti« ruske družbe in kulture nasploh – kot temeljne značilnosti kulturne identitete. Človek je bil v ruski zgodovini nenehno ujet v nekakšne simulakre, ki so se po volji oblasti nenehno in pogosto nasilno spreminjali v dejanskost, z njo pa niso imeli kaj veliko skupnega. Ali ni v nasilnem postavljanju meje med tem, kaj je resnično in kaj ne, videti zametek ambivalentnosti kot temeljne karakteristike ruske kulture: ruski človek mora sprejemati model/tekst kot realnost, hkrati pa mu občutje realnosti govori nekaj povsem drugega? Da nismo daleč stran od pravega odgovora, naj ponazori primer – peterburška povest *Bronasti jezdec* A. S. Puškina, eden osrednjih (paradigmatskih) tekstov ruske kulture, ob katerem se reflektira v iskanju individualnosti večina pomembnih avtorjev 20. stoletja. Jevgenij, mali človek iz Puškinove povesti, ki živi v »umetnem« mestu-prividu Peterburg, mora sprejeti idejo-model Petra Velikega, da zgradi pristanišče-prestolnico. A povsem racionalno jo lahko sprejema le dotlej, dokler mu naravna stihija ne poruši intimnega sveta in se mu ne vzbudi občutje izgubljenosti oz. nerealnosti. Seveda se poskus upora proti modelu, ki je postal zgodovina (mesto Peterburg), konča s smrtjo »junaka«: upor proti »jeziku«, ki je postal dejstvo, ni mogoč.

Demitologizacija in remitologizacija v ustvarjalnosti Sorokina

Iz vsega povedanega sledi novo spoznanje o tekstih Sorokina. Zaradi nezdržljivosti različnih ravnin prihaja do šoka, bralec, navajen normativnih predstav o »lepi umetnosti«, se zgraža. Sorokin je namen dosegel: demistificiral je ruski mit in se uprl vsemogočni »oblasti jezika«. Ruši se zakoreninjeni mehanizem v zavesti ruskega človeka, razkriva se konvencija jezikovnega znaka, vidna je njegova dvoumna vloga pri gradnji realnosti. Skupek znakov (tekst) ne more biti dejanska realnost, ki jo živimo. Povsem nedvo-

umno je v tekstih zaznati opozorilo o nevarnosti t. i. mitološkega mišljenja, katerega temeljna značilnost je prav enačenje označevalca in označenca (več o tem gl. Javornik, »O predvid.«). Sorokin bralcu ponudi možnost, da se reši »zgodovinskega prekletstva« in se poda na pot novega, k novim predstavam o mejah. Novo pa je neznano in zato sproža nelagodje in zavračanje.

Razvijmo misel podrobneje na primeru konkretnih tekstov. Kot rečeno že v uvodu k razpravi, je za dosedanjo ustvarjalnost Sorokina (z izjemo zadnjega romana) značilen splet (najmanj) dveh nasprotujočih si stilističnih ravnin, ki vsaka po svoje izgrajuje različne predstave o realnosti. Prva stilistična ravnina ustvarja za bralca sprejemljive in pričakovane podobe oz. postopke iz sorealistične kanonizirane literature, pogosto pa je v tekstih opaziti stilizacije ruske klasične literature 19. stoletja. Gre za ponavljanje lahko prepoznavnih izraznih sredstev, ki v zavesti ruskega človeka oblikujejo naučeno predstavo o realnosti. Druga stilistična ravnina, ki se pojavi povsem nepričakovano kot nadaljevanje prve, je tista, ki vzbudi negotovnanje in gnus. Z že prepoznavnimi stilističnimi postopki iz prve ravnine uvaja avtor teme, ki jih bralec, navajen določene normativnosti, ne sprejema niti na estetski niti na etični ravni: eden za drugim se nizajo prizori posilstva, ubojev, kanibalizma, ekskrementacije, sprevržene seksualnosti ipd. Za prvi primer naj služita dve, v slovenščini že objavljeni noveli *Začetek sezone* in *Andrej Andrejevič* iz zbirke, nastale v prvem obdobju Sorokinovega ustvarjanja *Prvo kolektivno delo* (*Первый субботник*).¹² V prvi noveli spremljamo lovca na poti po gozdu – romantičnim opisom narave, ki spominjajo na *Lovčeve zapiske* Turgenjeva, pa sledi naturalističen prikaz umora, ko človek namesto živali sam postane žrtev. Druga novela oživlja za sorealistično poetiko tipičen model »vzgojnih romanov« (Bildungsroman), ki vpeljuje tudi za Sorokinovo literaturo kasnejših obdobjev priljubljeno razmerje učitelj – učenec: pred bralcem se izrisuje podoba idealnega učitelja, ki ob zaključku šolanja učencem na taborjenju razkriva še zadnje nauke o življenju. Eden od učencev, prevzet od učiteljevih modrih besed, sledi svojemu »pastirju« globoko v gozd. Posebej poudarjen prikaz pejsaža, ki je v noveli sredstvo za glorifikacijo »učitelja-junaka«, v hipu izgubi svojo vlogo,¹³ ko učitelj sredi velikega, s srebrnimi luninimi žarki obsijanega travnika opravi veliko potrebo. Degradacijo učitelja na raven običajnega človeka z vsakdanjimi fizičnimi potrebami bi bilo še razumeti, če ne bi sledil prizor, ko si učenec, slepo zaverovan v učiteljevo avtoriteto, zmaši v usta njegovo »dišeče blato«.

Že zadnji primer, ki napoveduje obscene in pornografske motive v kasnejših Sorokinovih tekstih, bi lahko porodil vprašanje, zakaj bi bili tovrstni estetsko in etično nesprejemljivi teksti predmet resne znanstvene obravnave. Tovrstnim tekstom so se v ruski znanstveni sredini vedno radi izognili, prav zaradi lastne vpetosti v normativen model, saj so kazali sliko njihovega ravnanja in odnosa do avtoritet. A že večkrat v zgodovini se je pokazalo, da je prav literatura »na meji« (npr. dela markiza de Sada) izzvala posebno zanimanje in ima v zgodovinskem razvoju pomembno vlogo.¹⁴ Tako je tudi vprašanje, zakaj Sorokin uporablja v svoji literaturi predstavljeno narativno strategijo in estetsko ter etično težko sprejemljive teme, še posebej zanimivo.

Namensko ponavljanje ruskemu bralcu dobro poznanih motivov in stiličnih postopkov, s čimer Sorokin skuša čim bolj popolno obnoviti normativnost, služi kot temelj drugemu delu pripovedi, da bi bil šok čim večji in bi z njim izzval odločen odpor, do katerega prihaja zaradi neskladja med normativno narativno strategijo in v njej nesprijemljivih motivov.

Če sklepamo po odklonilnih odzivih ruske strokovne in širše javnosti, je Sorokin ta namen dosegel. A s tem še vedno nismo zadovoljivo pojasnili, zakaj smo priča tako različnim odzivom na Sorokinovo šok terapijo na zahodu in v Rusiji. Povežimo ugotovitve iz zgoraj predstavljene specifične ruske kulture in tedaj se nam osrednji vzrok za zavračanje Sorokinove literature razgrne sam: kaže se v dejstvu, da je Rus navajen sprejemati tekst kot realnost. Če bi za ilustracijo uporabili termin recepcijske estetike, bi rekli, da prvi del Sorokinovih tekstov zapolnjuje horizont pričakovanja pri ruskem bralcu, medtem ko drugi izzove nasprotno reakcijo – take stvarnosti pač ne more biti. Navezujoč se na misli M. Rykлина, sodobnega ruskega kulturologa, učenca francoskih dekonstruktivistov, lahko skupaj z njim zapišemo, da smo v ustvarjalnosti Sorokina priča procesu, ko govor postaja samo dejanje (действие в речи). Ta značilnost pa ne govori o ničemer drugem, kot o značilnostih mitološkega mišljenja, kjer je označevalec že hkrati tudi označenec.

Na osnovi opažanj tako lahko ponovno zatrdimo, da Sorokin v konceptualistični drži poskuša dekonstruirati mehanizem, ki obstaja kot stalnica ruske kolektivne zavesti, se trudi razmejiti označevalec od označenca, ločiti besedo/jezik od realnosti: pomembno je zavedati se meje.

Razkrivanje ene od dominant ruskega sprejemanja sveta, razgaljanje mehanizmov, ki vzpostavljajo prevladujočo strukturo osebnosti, je potemtakem cilj pisateljske strategije. Poudariti je treba, da je v tekstu, kjer imamo opraviti z »dejanjem v govoru«, še posebej pomembno, da se nasilno dejanje poraja zaradi »nasilnosti govora«. Govor preraste v nasilje nad telesom človeka. V različnih obdobjih ruske zgodovine, med katerimi je sovjetski totalitarizem pustil vse do danes globoke brazgotine na »telesu«, srečamo poskuse, kako bi posameznik zaščitil lasten fizični obstoj z izmišljenimi in »nasilnimi« besedami-ovadbami, ki so v očeh oblasti veljale kot dokument oz. realnost. Proces, ki je peljal k utelešenju besede/znaka v dejstvo, je bil v sovjetski stvarnosti vsakodnevna praksa – (izmišljena) beseda je vedno stremela k temu, da bi se utelesila. Če si na tem mestu izposodimo misel oberiutovca D. Harmsa o tem, kako je beseda »realna stvar« in lahko ubija, vidimo, da je z njo vodilni predstavnik »realne umetnosti«¹⁵ pravzaprav prodril v bistvo sovjetskega represivnega aparata (prim. Jaccard). Zaradi »resničnosti« besede so že v času delovanja poznoavantgardne skupine Oberiu trpeli milijoni nedolžnih ljudi, na tisoče jih je v preizkušeni praksi počasnega izčrpavanja telesa priznalo, da so »izmišljene besede« popolna resnica, misleč, da se bodo s tem rešili »telesnih muk«. Beseda je postala fizično sredstvo represije nad človekom.

Mišljeno nekoliko ironično, bi lahko Sorokinovo ustvarjalnost umestili k pojavnostim novodobnega ruskega realizma, s tem ko razkriva mehanizem sovjetskega družbenega sistema. Če je ruska kultura kar se da popolno

»uresničila« svetopisemsko idejo o »besedi, ki je meso postala« v obliki represivnih totalitarnih sistemov, pomeni Sorokinovo rušenje ideje o »svestosti besede« posmeh kolektivni zavesti, ki opredeljuje rusko nacionalno identiteto. Bolj prepričljivo jo avtor »razgali«, bolj oster je odziv ruskega bralca – sprva žolčne kritike v tisku se spremenijo v odkrite grožnje avtorju, sledijo jim sodni procesi, razprave v dumi, ki jim sledijo prepovedi izvajanja njegovih del v javnosti.¹⁶

Prav od zgodnje zbirke novel *Prvo kolektivno delo* pa vse do romana *Modro salo (Голубое сало)*,¹⁷ ki je izšel 1999, Sorokin z utečeno, na trenutke zaradi nenehnega ponavljanja pripovedne strategije že nekoliko dolgočasno metodo, išče način, kako bi izničil mehanizem, ki vzpostavlja vsemogočno oblast »jezika nad telesom«. V tej razpravi seveda ne moremo analizirati vseh tekstov, da bi nazorno prikazali vse teme, zadoščala bosta dva primera, ki podrobno ilustrirata metodo. V romanu *Trideseta Marinina ljubezen (Тридцатая любовь Марины)* sledita drug za drugim dva prikaza spolnosti: Marina v postelji s partijskim sekretarjem ne doživlja nobenega užitka, temveč doživi orgazem šele v sanjskih podobah morja, ko ta s pljuskanjem pričara glasove milijonskega zbora delavcev, prepevajočih pesmi, polnih ideoloških parol:

Leta sijalo je sonce svobode
In Lenin veliki je pot razsvetlil!
Za pravično je stvar dvignil narode,
Za delo, podvige nas je učil! (Sorokin, *Соврание*: 725; prevod M. J.)

Videti je, da Marino pripelje do prave naslade socialistična norma,¹⁸ ki se spreminja v »kolektivno telo«. Odloči se za delo v tovarni ob tekočem traku, da bi se s svojim udarniškim delom kar se da popolno zlila s kolektivom in skupno delo spremenila v naslado. Vendar se Marina, v nenehnem stremljenju preseči normo, sama spremeni v avtomat-tekst, ki po tekočem traku proizvaja sovjetske ideološke parole.

Sorokinov roman oživlja strukturo t. i. »proizvodnih romanov«, s katerimi je oblast v najbolj svinčenih časih sovjetskega totalitarizma ustvarjala formulo, po kateri naj bi delavec »proizvajal« v duhu sorealistične doktrine dobrine v prid vsega sovjetskega kolektiva. Tekst, ki mora služiti le izpopolnjevanju proizvodnega procesa, govori o nuji, da se posameznik v popolnosti prilagaja zakonom sistema, kjer individualna specifika nima nobene veljave.

Prehod k proizvodnemu romanu sorokinovskega tipa, kjer opažamo nasilje »jezika nad telesom«, je še bolj očiten v romanu z istoimenskim naslovom *Roman (Роман)*. Gre za pripoved o Romanu, literarnem liku, ki prihaja počitnikovat na deželo. Kot lahko pričakujemo, v tej pripovedi ne gre le za opis kmečkega idiličnega življenja, na kar bi lahko ob prebiranju začetnih poglavij pomislili, temveč želi pisatelj »obračunati« z romanom kot literarnim žanrom. Na dvojno kodiranje pripovedi opozarjajo Romanove refleksije, ki niso le sredstvo avtokarakterizacije, temveč so parafraze (ponekod celo citati) v ruski kulturi 20. stoletja odmevnega eseja

enega vodilnih ruskih akmeistov O. Mandelštama, ki nosi naslov *Konec romana*. Roman Leksejč¹⁹ je vihrav, drzen in pogumen mladenič, za vsako ceno pripravljen braniti lastna stališča, a hkrati »na smrt« obsojen žanr, ki (sledeč mislim Mandelštama) ne more več govoriti o individuumu, saj se ta v sovjetskem sistemu razstaplja s kolektivom. Vihravost in odločnost mladeniča, ki v marsičem spominja na upornega modernističnega junaka, se nenadoma spremeni v nepričakovano smer, ko se podobe vaške idile pričnejo prepletati z Romanovimi hladnokrvnimi umori, ki jim ni videti pravega vzroka. Roman se proti koncu romana spremeni v neobčutljiv avtomat za ubijanje – udejanijo se Mandelštamove besede o koncu romana. Roman kot lik/individuum in roman kot žanr umreta.

Tudi v tem delu opazamo tipično sorokinovsko pripovedno strategijo: vzpostavi jasno prepoznavno normo klasičnega romana, nato pa destruiira v zavesti prepoznaven mehanizem postopkov in referencialnih zvez ter poruši horizont pričakovanja. Spet imamo pred sabo proces, ki vodi od klasičnega literarnega diskurza k utelešanju besede v stvar-telo,²⁰ kar ponovno postane pogubno za človeka (like v romanu). Je to dokaz, da je literarni diskurz že sam po sebi represiven?

Ponovno zveni nekoliko paradoksalno, da je edini izhod iz nastalega položaja smrt obeh – Romana kot literarnega lika in romana kot žanra. To dejstvo je namreč mogoče interpretirati kot misel o brezizhodnosti oz. koncu literature. Kot dopolnilo povedanemu velja zapisati, da po objavi *Romana* Sorokin v intervjujih poudarja nujnost »preseči literaturo« ter odkriti nove oblike izraza. Prav od tod najbrž izvira naraščajoče navdušenje pisatelja za druge oblike umetnosti – posveča se scenarijem za film in opero.

Vladimir Sorokin je prek svojih besedil, v katerih je več kot petnajst let iskal poti prevrednotenja meja, ki so jih vzpostavile stare ideologije, presegal vpetost v normiran jezikovni model in se skušal izmotati iz ujetosti v klasičen literarni diskurz, ki ga je temeljito obvladal in večče izrabljjal. Ta proces je pripeljal na deklarativni ravni do končnega obračuna z »literarno normativnostjo« - z *Romanom* je prestopil v t. i. postliteraturo.

V obeh tekstih, pri katerih smo se nekoliko podrobneje ustavili, imamo opraviti z mehanizmom, značilnim za mitološko mišljenje - torej z enačenjem označevalca in označenca. Če je v *Trideseti Marinini ljubezni* govor o razstavljanju telesa v tekst/jezik, prihaja v *Romanu* do materializacije teksta v uničujoče telo. To nas vodi do dveh pomembnih sklepov: 1) ruski bralec, ki izraža nelagodje ob prizorih izprijenosti v literaturi Sorokina z zgražanjem, še ni uzavestil usodne odvisnosti od mitološkega mišljenja v prepričanju, da bo »beseda/literatura rešila svet«; 2) v Sorokinovi literaturi se povsem nazorno udejanja misel o tekstu kot realnosti.

Ali sta gornji misli tudi bistveni značilnosti ruskega zgodovinskega spomina in stalnica kolektivne zavesti, ostaja za zdaj odprto vprašanje. Na tem mestu le poudarimo, da je Sorokinova proza nedvomno pomembno sredstvo za presojo vloge literature v sodobni ruski kulturi. Pri tem se kot osrednje idejno vozlišče spet pojavlja razmislek o vlogi meje med besedo/tekstom in realnostjo. Nenazadnje tudi Sorokin sam opozarja v intervjujih, da ne smemo mešati literature in življenja. Ob izidu zadnjega romana z na-

slovom *Pot Bro* (*Путь Бро*) v oktobru 2004 še posebej odzvanjajo njegove besede:

Na splošno nas (literatura) moti pri življenju. Živimo po knjigah in niti ne zavedamo se tega: govorimo knjižni jezik, identificiramo se z liki, jemljemo nase njihovo moralo ... Obstajajo otipljivi primeri. Pripovedovali so mi o ženski, ki je izgubila pamet ob romanu *Idiot*. Ležala je v psihiatrični bolnici v tridesetih letih, živela pa v prostoru romana: razen tega je znala besedilo na pamet in lahko nadaljevala na osnovi kateregakoli stavka. Kot da je bila nekakšna dopolnilna oseba romana in živela popolnoma pogreznjena vanj. Kot da res ne moremo shajati brez literature. (Sorokin, *Интервью*; prev. M. J.).

Noben slučaj ni, da smo proti koncu razmišljanja izbrali citat iz intervjuja ob izdaji zadnjega romana. *Pot Bro* namreč govori tudi o usodni navezanosti samega Sorokina (in ruskega človeka nasploh) na literaturo. Če je po *Romanu* deklarativno izjavljal, da jo je »presegel«, novi roman kaže, da tudi Sorokin ne more preživeti brez literature – kot da je ujet v ciklični krog, tako značilen za rusko kulturo nasploh. Dokaz Sorokinove ujetosti je najti v njegovi zamisli napisati epopejo-trilogijo. Njen prvi del, ki nosi naslov *Led* (*Лед*), je izšel 2002. Po mnenju samega avtorja naj bi bila to prva knjiga, ki ne govori o totalitarizmu jezika, temveč skuša z njo odkriti izgubljeni duhovni raj (Sorokin, *Интервью*). In res – če ostajamo zvesti klasični poetiki – lahko ob tem romanu rečemo, da v središču pisateljevega zanimanja ni več forma, temveč vsebina. Siže zgodbe je linijsko organiziran, referencialnost jezika ni porušena, sama ideja je jasno začrtana – gre za poziv, da bi med svetlolasimi in modrookimi zemljani odkrili tiste, ki znajo »govoriti s srcem«. Te je potrebno z vso močjo udariti z ledenim kladivom v prsi, da se iz njih iztrga prvobitni glas, ki bo prišel neposredno od srca.²¹ Nova pot k izgubljeni harmoniji je začrtana. Prvič se v Sorokinovi ustvarjalnosti pojavi tekst s pozitivno idejo: v masi/kolektivu je treba najti izbranec, prebuditi v njih pravi, iskreni glas, ki govori o pravi resničnosti.

Preobrat v Sorokinovem naziranju moramo povezovati s kulturnimi in nazorskimi spremembami zadnjega desetletja v ruski družbi in miselnosti. A ker bi bil to predmet posebne obravnave, naj kot smernico razumevanju nove specifikke omenimo le misel Dmitrija Prigova, socartista, »očeta« konceptualistov (in samega Sorokina), ki je zdaj že davnega leta 1984 pričel govoriti o novi iskrenosti kot o možnem izhodu iz konceptualistične praznine, v kateri so se znašli ustvarjalci ob izgubi referenčnega ozadja s popolno destrukcijo sovjetskega sistema, z devalvacijo visoke literature v komercialno oz. pop kulturo (prim. Monastyrski). Spoznanje samih konceptualistov o lastni brezizhodnosti²² porodi reakcijo pri tedaj že uveljavljenih avtorjih in začrta smernice t. i. postkonceptualizmu (npr. pri pesniku T. Kibirovu), kamor bi bilo mogoče umestiti tudi Sorokina po objavi romanov *Led* in *Pot Bro*.

Sodeč po ideji obeh romanov, bi lahko sklepali, da je zamišljena trilogija znanilka literature »nove iskrenosti«, ni pa obenem odveč opozoriti, da je morebiti ta poskus le nova maska jezika, ki jo izgrajujejo drugačne oblike represije v času globalizacije, s katero bi dosegli na trenutke še vedno

težko prepoznavne niti svetovne nadvlade. O tem, kaj je res, danes še bolj ali manj ugibamo, zato pa z večjo gotovostjo lahko zatrdimo, da stare predstave o vlogi jezika v svetu Sorokina nimajo več posebne veljave. Mirno lahko zapišemo, da de(kon)strukcijsko fazo, s katero se je pisatelj skušal rešiti jezikovne normiranosti, zdaj zamenjuje vračanje v stanje ekstatičnega kolektivnega ustvarjanja. Če si je v prvi ustvarjalni fazi Sorokin prizadeval prikazati zanj nedopustno enačenje označevalca in označenca, zveni spet nekoliko paradoksalno njegov poskus, da bi v kolektivnem občutju odkril »jezik srca«, ki ni ločen od »jezika razuma«. To načrtno poseganje v mit, ki oživlja že nekoliko zaprašene kozmološke in mistične predstave – sredi katerih iskanje triindvajsetih besed, ki bi ustrezale dejanskemu občutju in predstavljale osnovo novi abecedi, še najbolj spominja na kabalistične predstave²³ – pomeni le drugačno oživljanje mitološkega mišljenja, kjer naj bi glas (najpogosteje krik) pomenil tudi pravo občutje. Sorokin po dolgem, ponavljajočem se demontiranju zdaj ponuja bralcem skrivnostno, še neodkrito plat zgodovine (mita), ki v postopkih vse bolj spominja na »konspirativne« tekste masovne kulture, kot jih na zahodu ponujajo bralcu, oropanemu vrednot in smisla (npr. *Da Vincijeva šifra* Dana Browna). Ali bo Sorokinu uspelo odkriti novega junaka, novo zgodovino in nov smisel, ali pa bo ostal v primežu »oblasti jezika«, naj bi pokazal zadnji del načrtovane epopeje, ki ji sam pisatelj pripisuje malodane preroški pomen. Bo Sorokin izbrisal mejo ali ga bo meja – ker je ne bo uspel prevrednotiti, spoznal pa je, da ji ni mogoče uiti – prisilila ustaviti se na pol poti, kot se je rado dogajalo s primeri zamišljenih trilogij v ruski kulturi, naj bi pokazalo leto 2006, ko bo po avtorjevih napovedih izšel zadnji del.

OPOMBE

¹ Izjema sta založba Ad Marginem in pod njenim okriljem nastal znanstveno relevanten ter vpliven postavantgardističen mesečnik *Nova književna revija* (*Новое литературное обозрение*).

² V zadnjem desetletju se je več kot trideset doktorandov posvečalo Sorokinu. Od kod tak interes nemškega prostora, je vprašanje zase, na tem mestu pa velja opozoriti, da Sorokina intrigira fenomen značajske in kulturne prevezanosti nemškega in ruskega naroda, ki se razmahne že v času vladanja carice Katarine Velike. Morda najbolj nazorno se vprašanje o »omenjenem« sosedstvu zastavi v drami *Hochzeitsreise* z vprašanjem, koliko se nemški nevtotiki ločijo od ruskih shizoidov – v zgodovini medsebojnih stikov naj bi se nemški sadizem izrazil v popolnosti v nedrjih ruskega mazohizma.

³ Slovenskemu bralcu so nekatera zanimiva dela Viktorja Pelevina dostopna v knjižni izdaji, predstavo o Sorokinu pa si je bralec lahko ustvaril le ob prevodu novel v revijalnem tisku.

⁴ Izjema so posamezne razprave skupine Tel Quel, s katerimi so se lahko ruski bralci seznanili že v 70-ih letih v revijalnem tisku.

⁵ Ni čudno, da se za socrealizem uporablja tudi oznaka novi klasicizem. (Geller).

⁶ Konkretna vprašanja puščamo ob strani, je pa ob tem vredno opozoriti na zanimive vzporednice med ameriškim pop-artom in ruskim soc-artom, kot jih je v opažanjih razvil B. Grojs. Avtor opozarja na dva vidika totalitarizma – ameriškega, ki nastaja pod vplivom kapitala in ideološko-sovjetskega, ki oba vodita k sorodnim kulturnim diskurzom.

⁷ Uporabljam danes že v širši znanstveni javnosti dobro poznano Bahtinovo predstavo o razvejanosti polifone besede.

⁸ Od tod seveda neutemeljenost nekaterih razpravljalcev, ki nepremišljeno pripišejo ruskemu konceptualizmu v celoti predznak neoavantgarde.

⁹ V različnih obdobjih ruske kulture ima beseda posebno vlogo. Srednjeveško pojmovanje božje besede kot temeljnega zakona, ki govori o »resničnem«, je potrebno razumeti kot zametek v izgradnji specifične ruske kulture. Značilno je namreč, da smo tudi v rojevajoči se posvetni kulturi v času klasicizma priča podobnim procesom, kot jih pozna ruski srednji vek. O njih govori strategija reform Petra Velikega. Nova oblast sicer ohranja v prejšnjih časih uveljavljeno hierarhično strukturo, le da nekdanjo absolutno avtoriteto (cerkev) zdaj zamenjuje država oz. car, ki postaja tudi vrhovni cerkveni poglavar. To je torej čas, ko prične »religiozna beseda« izgubljati neomajno avtoriteto, na njeno mesto pa prihaja »umetnost besede«. V bistvu se s prehodom iz starega v novi vek v ruski kulturi ni spremenila vrednost besede kot take, zamenjala se je le avtoriteta, ki besedo izreče. Kot da ruski človek tako ali drugače verjame v »svetost« besede, ki šele odstira pravo realnost ...

Poudariti je treba, da je oblast v različnih obdobjih ruske zgodovine izrabljala to navezanost ruskega človeka na »logos« in mu znala s spretno postavljenimi besedami vsiliti zamišljeni model kot edino pravo resničnost. Priča smo procesu, ki vodi v svojevrstnem paradoks. Kot da se najprej poraja označevalec, njemu pa se šele prilagaja tisto, kar naj bi pravzaprav označeval. Svojevrstna samovolja v vzpostavljanju razmerja med označevalcem in označencem (arbitrnost) je stalnica v razvoju ruske kulture – umetnik pa je tisti, ki skuša venomer znova opozarjati na nasilno in prisiljeno zvezo med njima ter razbiti utopijo, mit, ki vodi k enačenju označevalca in označenca.

¹⁰ Vredno je omeniti, da je knjiga uglednega znanstvenika posvečena prav Vladimirju Sorokinu (Smirnov).

¹¹ V kontekstu historične avantgarde, ki je vplivala na izgradnjo sovjetskega modela, je nastalo več tekstov o viziji idealne države. Med njimi je vredno omeniti dela enega največjih ruskih futuristov V. Hlebnikova, v katerih si prizadeva za pravično državo enakih med enakimi, ki ji načelujejo pesniki. Podobe prihajajočega »raja« v delih ruskih avantgardistov je sovjetska oblast »realizirala« v izgradnji idealnega sveta prihodnosti – v totalitarizmu.

¹² Prva je izšla že leta 1990 v 9. številki revije *Literatura*, druga v *Razgledih*, 15. septembra 1999. Ob tem velja opozoriti na poveden naslov zbirke pripovedi. Beseda *субботник* pomeni namreč prostovoljno delo v kolektivu, ki naj bi prineslo družbi obči blagor.

¹³ Gre seveda za ubujanje romantičnega kanona, kjer prizori narave odslikavajo duševno stanje osrednjega lika.

¹⁴ Omemba de Sada ob Sorokinu ni slučajna - družijo ju prefinjeni opisi prehranjevanja, ljubezen do gastronomije. Pri Sorokinu gl. opise v *Normi*, *Romanu*, *Trideseti ljubezni Marine*, povesti *Šči*.

¹⁵ Oberiu je namreč kratica za Društvo realne umetnosti (Объединение Реального Искусства).

¹⁶ Nedolgo tega je v ruski dumi izzval ostro polemiko Sorokinov libreto k operi *Otroci Rosenthala* (*Дети Розенталя*), ki naj bi jo izvedli v Bolšoj teatru v Moskvi. Prizadevanju ruskega ministrstva, da bi prepovedali izvedbo, se je uprla direkcija

gledališča z obrazložitvijo, da je umetnost svobodna in ne pozna meja. Opera je – nekoliko nepričakovano – doživela krstno izvedbo konec marca 2005.

¹⁷ Tu je že v samem naslovu videti dvoravninskost: голубой pomeni v ruščini moder, hkrati pa je splošno razširjen izraz za homoseksualca. Prevezava pomenov ni naključje, saj se roman dotika tudi homoseksualne problematike.

¹⁸ Vprašanju socialistične norme, ki se utelesi v ženski lik z imenom Norma, je posvečen istoimenski roman, umeščen že v *Zbrana dela v dveh knjigah* leta 1998.

¹⁹ Ne zdi se nam odveč opozoriti na t. i. očetovo ime (имя отчества) Leksejič, ki v predstavi asociira na povezavo romana in leksemov: »oče« romana so seveda jezikovne enote – torej leksemi.

²⁰ V danem primeru smo seveda priča »utelešanju« Mandelštamovega diskurza.

²¹ Zaradi izbire modrookih in svetlo lasih so Sorokinu takoj po izidu romana pričeli očitati poveličevanje arijske rase, na kar se je avtor odzval z obžalovanjem, češ površni kritiki ne poznajo mitologije, zgodnjih apokrifov in zgodnjekrščanske literature. Seveda se ob tem ne moremo ogniti pripombi, da je bil Sorokin v času nastajanja romana v Nemčiji že zelo popularen avtor – njegov roman *Led* je izšel v nemščini že 2003.

²² V kritiki zasledimo misli o »treh smrtih konceptualizma«. Več o tem gl. NLO.

²³ Imena, ki jih dobijo osebe po opravljeni iniciaciji z ledenim kladivom, prihajajo kot grgrajoči glasovi neposredno od srca in ustvarjajo nov jezik, sredi katerih se išče triindvajset znakov, ki imajo zvezo s svetimi atributi: Bro, Hram, Moho, Vor ipd.

LITERATURA

Добренко, Евгений. *Метафора власти : литература сталинской эпохи в историческом освещении*. München: O. Sagner, 1993.

Геллер, Михаил. *Утопия у власти : история Советского Союза с 1917 года до наших дней*. Лондон: Overseas Publications Interchange, 1989.

Grojs, Boris. *Celostna umetnina Stalin: razcepljena kultura v Sovjetski zvezi*. Ljubljana: *cf, 1999.

Jaccard, Jean-Philippe. »Возвышенное в творчестве Даниила Хармса.« *Wiener Slavistischer Almanach* 34 (1994): 61–80.

Javornik, Miha. »O predvidljivosti in nepredvidljivosti v razvoju kulture.« *Slavistična revija*. 2 (2002): 171–182.

--- »Socart - znanilec praznine.« *Jezik in slovstvo* 6 (1994/95): 205–212.

--- »Urejanje kaosa ali kako se je kalil ruski postmodernizem : (teoretični vidiki).« *Slavistična revija* 4 (2002): 413–434.

Монастырский, Андрей. *Словарь терминов московской концептуальной школы*. Москва: Ad Marginem, 1999.

Новое литературное обозрение (NLO) 56. Москва: Ad Marginem, 2002.

Сорокин, Владимир. *Собрание сочинений в двух томах*. Москва: Ad Marginem, 1998.

--- *Лед*. Москва: Ad Marginem, 2002.

--- *Путь Бро*. Москва: Захаров, 2004.

--- *Путь Бро* (интервью). <http://www.litwomen.ru/print.html?id=1712>.

Рыклин, Михаил. *Террорологики*. Москва: Ad Marginem, 1992.

Смирнов, Игорь. *Психодиахронология*. Москва: НЛЮ, 1994.

■ 'THE PORNOGRAPHIC LITERATURE' OF VLADIMIR SOROKIN IN THE CLUTCHES OF RUSSIAN CULTURAL MEMORY (OR, HOW IT IS IMPOSSIBLE TO ESCAPE YOUR OWN HISTORY)

Key words: Russian literature / Russian culture / postmodernism / conceptualism / Sorokin, Vladimir / reception

The study concerns one of the most controversial Russian authors, the *enfant terrible* of modern Russian literature and culture, Vladimir Sorokin. Its purpose is clear from the beginning: to answer the question as to why his books, often referred to as 'pornographic', have yet to become the subject of 'academic' debate in Russia, when in Western Europe his creativity has instigated research by many internationally renowned authorities.

The study attempts to show that this disparity in the reception of Sorokin's work is the result of a special attitude towards language in Russian culture: in various periods of cultural history, "the love of words" led to equating language with reality.

Also, in the Soviet Union, language as a means of building reality brought about utopian, mythical visions, where the boundary between the signifier and the signified became blurred. An individual or collective vision – regardless of its utopianism – changes into reality.

A Russian individual, grown used to the incessant masking of reality, not only observes the Soviet model being discredited, but also witnesses the deliberate demolition of the institution of the language itself. The responses to Sorokin's creativity show that the Russian reader anxiously resists the destruction, as if attempting to remain within the world of a familiar linguistic reality.

The study also points to another aspect of Russian cultural awareness exposed by Sorokin: that the Russian fatal dependency on the language is intertwined with a dependency on 'the body'. The interconnection between physical actuality (the body) and the language model brings about an ambivalence in the Russian culture, which is becoming a constant in its development.

The analysis of actual texts shows how Sorokin attempts to overcome this ambivalence. As it turns out, the writer himself also falls 'victim' to historical memory.

September 2005

SPOLNA IDENTITETA IN SODOBNI SLOVENSKI ROMAN

Alojzija Zupan Sosič
Filozofska fakulteta, Ljubljana

Spolna identiteta je tesno povezana z vprašanjem družbenega spola kot fantazme ali performansa. Ta je v najnovejšem slovenskem romanu (1990–2005) znanilka pomembnih novosti: osrednjosti ženske literarne osebe in nove emocionalnosti. Novo emocionalnost uvajata posebna iskrenost in čustvenost, ki nadzirata izpovedovanje ne/uspešne med/spolne komunikacije s humorno-ironično-parodično razdaljo; avtorefleksivno prepletanje moške in ženske kategorije pa obarvata s subtilno intelektualnostjo.

Gender Identity and Modern Slovenian Novel. *Gender identity is closely linked to the issue of gender as phantasm or performance. In the new Slovenian novel (1990-2005) it is the herald of an important change: the centrality of a female character and new emotionality. The new emotionality is introduced by a certain honesty and sentimentality which controls the verbalisation of un/successful inter/sexual communication with a humorous-ironic-parodic distance, colouring the auto-reflexive intertwining of male and female categories with subtle intellectuality.*

Spolna identiteta

Kakšne zgodbe o iskanju identitete nam pripoveduje sodobni slovenski roman? Ali je v njih problematiko identitete sploh še mogoče razmejiti od vprašanja spolne identitete? Kako se romaneskna podoba spolov stika z raziskovanjem spolnega razlikovanja v sodobnem znanstvenem diskurzu?

Naj razmišljanje o spolni identiteti, ki se bo v prvem delu ukvarjalo z njenimi znanstvenimi, v drugem pa romanesknimi perspektivami, nadaljujem z vprašanji, saj (spolno) identiteto bistveno določa prav spraševalnost in neulovljivost. Ali je spol že identiteta? Kateri spol jo bistveneje določa: biološki, psihološki ali družbeni spol? Ali se pri preučevanju spolne identitete lahko izognemo zagatam spolne neenakopravnosti – kaj je v tem smislu bolje: poudarjati spolne razlike ali jih (vsaj v znanstvenem diskurzu) presegati?

Razlage in teorije identitete se v sedanjem času tesno prepletajo s problematiko spolne identitete, zato priznana raziskovalka Judith Butler (28) meni, da je napačno najprej razpravljati o »identiteti« in šele potem o spolni identiteti. Napačno je zaradi preprostega razloga, ker postanejo osebe prepoznavne šele tedaj, ko jim v skladu s prikazanimi merili družbeno-spolne jasnosti pripišemo družbeni spol. Pri tem se postavlja vprašanje, koliko regulatorne prakse oblikovanja in delitve družbenega spola konstituirajo identiteto, notranjo koherenco subjekta in pravzaprav samoidentični status sebstva? Koliko je identiteta prej normativni ideal kot deskriptivna značilnost doživljanja?

Identiteto posameznika bistveno določa spol; ker pa je spol tudi že identiteta, spolna identiteta ni podvržena samo spolni, rasni, pač pa tudi etnični in kulturni razliki. Prav pri razliki pa se razmišljanje že takoj lahko zatakne: ali je razlika predmet preučevanja (spolne) identitete ali pogoj možnosti spoznanja? Ali je potrebno razumeti razliko kot nekaj konkretnega, obstoječega, navzočega v zgodovini in jo kot tako upoštevati za pravi temelj teorije? Tudi Michel Foucault je v *Zgodovini seksualnosti* poudaril, da gre v polju spolne identitete predvsem za učinek in ne toliko za nekakšen izvor, da torej spol ni vnaprej dana esencialna entiteta, ampak zgolj produkt diskurzivnih praks. Zato bi bilo treba razliko misliti kot spoznavni pogoj, »samo po sebi nespoznavno, kajti razlika ni reč, ki jo je treba spoznati, ampak proces, ki vedno traja.« (Crosby. V: Biti 12)

Trditev, da je spol le biološka determinanta, še vedno obvladuje sodobno družbeno danost, čeprav si jo znanstveni diskurz na več ravneh prizadeva preseči. Ohranjati zgolj biološkost kot temelj spolnega raziskovanja je namreč učinkovito sredstvo spolne diskriminacije, ki je v preteklosti bistveno zaznamovalo družbene sisteme. Razlikovanje ljudi glede na biološkost je osrednja tema t. i. biološkega spola. Pojem **biološki spol** se namreč nanaša izključno na biološke razlike, na podlagi katerih človeško bitje označujemo kot žensko ali moškega. Dihotomična delitev je pomembna tudi za družbeni spol, čeprav ta ni le odslikava biološkega spola. **Družbeni spol** je torej pojem za označevanje socialnih razlik in odnosov med moškim in žensko, ki so priučeni, zato vključuje analizo vlog, odgovornosti, omejitev ter potreb na vseh področjih konkretnega socialnega konteksta. Če razprave o družbenem spolu praviloma vključujejo tudi biološki spol, pa je v primerjalnem kontekstu manj pogost termin t. i. **psihološki spol**, raziskovanje moških in ženskih lastnosti skozi psihološko perspektivo, v kateri zavzema posebno mesto androginitost.

Postopno obračanje zanimanja od »ženskega« vprašanja k problematiki identitete, ki prevprašuje razumevanje spolov, danes ni več značilno samo za post/feministično gibanje, pač pa tudi za filozofski, sociološki, antropološki, kulturološki in psihološki diskurz oz. neko eklektično zmes vseh ravni. Te družbi bistvena zadrega, ki nastopi pri preučevanju sodobne identitete in jo predstavlja že zelo preprosto vprašanje: koliko spolov poznamo? Najpogostejši odgovor – dva – je namreč odsev biologizma,¹ v katerem se dejanski spol določa le na osnovi bioloških dokazov o moškem ali o ženskem spolu. Biološki spol se je že na začetku 20. stoletja obravnaval

kot primerjalni člen družbenega spola, ki je odpiral naslednje dileme: ali je družbeni spol posledica biološkega spola? Ali družbeni spol posnema biološkega? Ali lahko govorimo o »danem« biološkem spolu ali o »danem« družbenem spolu, ne da bi prej preiskali, kako in s kakšnimi sredstvi sta dana biološki in družbeni spol? Na ta vprašanja poskuša odgovoriti razlika med biološkim in družbenim spolom, katere prvotni namen je bil spodbijanje formulacije biologija–je–usoda. Butlerjeva podpira razliko med biološkim in družbenim spolom z dokazom, da je družbeni spol konstrukt, torej ni le vzročna posledica biološkega spola. Ker družbenega spola ne moremo konstruirati kot stabilno identiteto v času in prostoru, torej tudi ne more biti samo posnetek biološkega spola, zato postane neuporabna tudi njegova binarnost.

Eden, dva ali trije spoli je vprašanje, ki ga je postfeministična teorija spolov/identitete/drugega podedovala od feminizma. Ker se bo nadaljnje razmišljanje ukvarjalo z binarnostjo kot uzakonjenim sistemom spolov v zahodni družbi, bi rada prej osvetlila še drugačno »štetje« spolov, ki niha od pet do deset spolnih kategorij. Največ spolov (10) so nanizale teorije, ki so upoštevale sorodstvene vezi, malo manj pa tiste, ki so »preštevale« genitalije (5). Na osnovi bioloških znakov lahko v zahodnih družbah govorimo o petih spolih: »nesporni« moški, »nesporna« ženska, hermafrodit, transseksualna ženska, spremenjena v moškega, in transseksualni moški, spremenjen v žensko. Pri upoštevanju pomembnih »sorodstvenih« vezi pa se število znatno poveča: »prava« ženska, »pravi« moški, lezbična ženska, gejevski moški, biseksualna ženska, biseksualni moški, transvestitska ženska, transvestitski moški, transseksualna ženska in transseksualni moški.

Pri različnem preštevanju spolov postane bolj očitno to, kar sem že prej izpostavila: razprave o spolu so kazalci politične moči posameznih skupin. Bolj ko se večja moč marginalnih skupin (žensk, homoseksualcev, transvestitov, transseksualcev ...), bolj postaja vprašljiva klasična heteroseksualna shema, ki je zanje preozka. Tako se v zadnjih desetletjih povečuje zanimanje za razmerje in komunikacijo med spoli, na relativno ravnovesje moči med moškim in ženskim pa vpliva predvsem to, kako je spol konceptualiziran. Razpravljati o spolu pomeni istočasno razpravljati o moči, saj je ravno moč tista, ki je bila odločilna pri določanju spolov. Tako je torej moč v opredelitvi in kategorizaciji spola moč v določanju razlike, epistološkem razumevanju sebe in drugega.

Prav neravnovesje moči je eden izmed glavnih razlogov, da je kljub različnim sodobnim pristopom in teorijam o spolih sodobni človek še vedno ujet v kalup heteroseksualne matrice² (Butler 17–32). V njej je družbeni spol razumljen napačno, kot nekaj trdnega (namesto spremenljivega) in s prisilno heteroseksualnostjo določen kot opozicionalni in hierarhičen. Takšna radikalna diferenciacija na moški in ženski spol, ki sta si (popolnoma) različna, je okorela, saj narekuje družbenemu spolu zgolj posnemanje biološkega spola. Če je bila binarna omejitev biološkega spola potrebna za reproduktivne cilje sistema prisilne heteroseksualnosti (ki je namerno spregledal homoseksualce, hermafrodite, transseksualce, transvestite), je takšno ostro razlikovanje v okviru družbenega spola zgolj nekritična tradicionalna od-

slikava biološkosti. Neprepričljiva pa predvsem zato, ker še do danes ni bila izdelana znanstveno utemeljena razprava o razlikah med moškimi in ženskami ter moškostjo in ženskostjo kot dveh popolnoma nasprotnih življenjskih načelih. Primerjajoč okorne definicije obeh spolov hitro ugotovimo, da opisi moškosti in ženskosti temeljijo na splošnih in vprašljivih stereotipnih predstavah. Presojanje ljudi glede na njihov biološki spol že od nekdaj odločilno vpliva na razlikovanje med ženskimi in moškimi osebnostnimi lastnostmi – na moške in ženske in njihove socialne vloge večinoma gledamo stereotipno (Kobal - Palčič 248). Pri opisovanju ženskih lastnosti še vedno prevladujejo atributi, kot so: nežna, čustvena, občutljiva, topla, dovzetna za potrebe drugih, erotična, zgovorna, itd.; pri moških lastnostih pa razumski, vpliven, dominanten, hladen, pogumen, bojevit ...

Raziskave so pokazale, da pretirano poudarjanje razlik med spoloma vodi v še bolj stereotipno mišljenje in v poglobljanje maskulinih in femininih spolnih shem, katere posledica je ohranjanje podrejenega socialnega položaja ženske. Stereotipi so močno vgrajeni v vzgojo in v posameznikovo osebnost, zato oblikujejo deklice v skladu s svojim biološkim spolom t. i. feminino spolno shemo, ki je posredovana s stereotipi o ženski socialni vlogi. Ker tudi fantki pod močnim delovanjem stereotipov oblikujejo t. i. maskulino spolno vlogo, je veliko avtorjev (predvsem ok. 1970) kot psihično zdravo, individualno in socialno uspešno izpostavilo androgino³ spolno shemo. Ta naj bi združevala tako kategorije maskulinih kot tudi kategorijo femininih spolnih shem, a se je kasneje izkazalo, da je v tej shemi pravzaprav kljub androgenosti prevladovala maskulina komponenta. Androgini spolni shemi pa se očita še ena pomanjkljivost (Kobal - Palčič 253): če je androgenost le vsota kategorij maskuline in feminine sheme, ki sta seveda posredovani stereotipno, potem je več kot očitno, da je tudi sama androgenost prepojena s spolnimi stereotipi. Kognitivna psihologija se tako s preučevanjem spolnih stereotipov in spolnih shem približuje sociološkemu razlikovanju, po katerem se oseba rodi s svojim biološkim spolom, pridobi pa si družbeni spol – s takšnim prepričanjem pa se oddaljuje od psihoanalitične perspektive. Psihoanaliza se namreč loči od socioloških in nekaterih psiholoških razumevanj spola, saj ne priznava nobenega »dodajanja« ali postopnega pridobivanja spola (t. i. družbenega spola), pač pa meni, da se oseba oblikuje skozi svojo seksualnost. Ker povezuje razvoj človeškega subjekta z njegovim nezavednim in njegovo seksualnostjo, verjame, da so seksualne želje tabuizirane in potlačene v nezavedno.

Takšno pojmovanje spolne želje je Freuda in Lacana (Mitchell 171–193) navedlo k temu, da sta odločno zavrnila kakršnekoli teorije o razliki med spoloma, ki govorijo o vnaprej dani moški oz. ženski entiteti. Podobno kot Freud, ki moškost in ženskost ni hotel uzakoniti, pač pa samo spoznavati, se tudi Lacan odreče zavzemanju za vnaprej dane spolne razlike ali specifičnosti moških in ženskih nagonov. Ker pripada seksualnost polju nestabilnosti, ki se odigrava v registru zahteve in želje, je Lacan prepričan, da začne v tej igri vsak od spolov mitično in ekskluzivno zastopati to, kar bi lahko zadovoljilo in dopolnilo drugega. Ko nam kategoriji »moško« in »žensko« začeta predstavljati absolutni in dopolnjujoči se razcep, posta-

neta žrtev mistifikacije – Lacan je torej trdil, da psihoanaliza ne bi smela niti poskušati proizvesti »moško« in »žensko« kot dopolnjujoči se entiteti, prepričani v lastno identiteto in ena v drugo, temveč bi morala izpostaviti fantazmo, na kateri ta pojem temelji. Lacan pojasni svoje stališče o fantazmi z vlogo maske. Meni, da maska obvladuje indentifikacije, s katerimi se razrešijo zavrnitve ljubezni. Masko je namreč del melanholične strategije, korporacije in prevzemanja atributov objekta/Drugega, ki je izgubljen, kadar je izguba posledica zavrnitve ljubezni. Svoje strategije maske Lacan razlaga s prisotnostjo in odsotnostjo falosa:⁴ ženske naj bi bile falos v tem smislu, da ohranjajo moč zrcaljenja ali reprezentiranja »realnosti« samou temeljjuče pozicije moškega subjekta. Ta moč bi, če bi umanjala, razpršila utemeljitvene iluzije moške subjektne pozicije. Na tem mestu Lacan odklanja feministično zahtevo razlage, kaj ženska je, ker poskuša pokazati, da ta zahteva vsebuje prevaro – namreč da ženske nekaj so; pokaže pa tudi, da enako velja za moške. Ženske in moški so nekaj le v igri, v maškaradi seksualnosti.

Takšna spekulacija je Judith Butler (59) spodbudila k naslednjim paradoksalnim vprašanjem. Kaj je torej bistveni del »ženskosti«, ki ga ženska mora v maškaradi zavreči? Ali je to spet neimenovani del (falos), ki je po zavrnitvi videti kot manko? Ali je to sam manko, ki mora biti zavržen, tako da bi se ženska kazala kot sam falos? Ali je neimenljivost tega »bistvenega dela« ista neimenljivost, ki spremlja moški »organ«, pri katerem smo vedno v nevarnosti, da bi ga pozabili? Ali je to natančno tista pozabljenost, ki konstruira potlačitev v jedru ženske maškarade? Nadgradnjo Lacanove teze o maškaradi spolne identitete predstavlja v postfeministični teoriji identitete lucidna misel Butlerjeve o družbenem spolu, ki sem jo analizirala že na začetku. Družbeni spol se ji zdi performans, tisto, kar kot družbeno konstituirani subjekti delamo v danem kulturnem kontekstu, in prosto plavajoča identiteta, ki nikakor ni univerzalna in nespremenljiva. Po njenem mnenju niso le transvestiti tisti, ki v svojem performansu oponašajo drugi spol, vsi oponašamo »svoj« ženski ali moški spol v prepričanju, da se zgledujemo po pravem in izvirnem idealu, čeprav je sam izvirnik pravzaprav parodija na idejo o naravnem in izvirnem.

Spol torej ni identiteta, v katero se svobodno zatečemo, ampak tudi nekaj, proti čemur se borimo. Seveda pa teza o njegovi kameleonskosti ne sme zavajati v kakršnokoli samozadostno pasivnost, saj so možnosti za drugačno videnje spola kot znanstvenega termina na akademski ravni drugačne (boljše) od dejanskega stanja spolne identitete v družbi, ki je še vedno represivno. Če vemo, da je družbeni red v zahodnih družbah organiziran na podlagi rasnih, razrednih in spolnih neenakosti, postanemo zelo črnogledi glede zaželene spolne enakopravnosti,⁵ ki jo prisilna heteroseksualna matrica (najbrž) ne zmore ponuditi. Ker ne obstaja nek kriterij, ki ne bi uvajal nove neenakosti, je najbrž tudi revolucionarna zamisel⁶ o zrušitvi družbenega spola preveč enoplastna. Utemeljena je z rahljanjem prisilnega značaja heteroseksualnih in s hkratnim vznikom biseksualnih in homoseksualnih kulturnih možnosti vedenja in identitete, kjer bi zlom prisilnega značaja heteroseksualnosti pomenil tudi zlom samega družbenega spola.

Na koncu si zastavimo še vprašanje, kakšne spremembe so še sploh možne, oziroma kje so meje, do katerih si lahko predstavljamo spol. Ker spol ne more biti popolnoma protejski ali fluiden, se v vseh časih in prostorih sooblikuje znotraj tehnoloških, socialnoekonomskih in kulturnih prisil. Če je identiteta posameznika pot k nečemu, kjer cilja pravzaprav niti ne poznamo, kjer nam »skrito željo« reproducirajo različni ideološki programi, se lahko strinjamo s postfeministično idejo o spolu kot kameleonski kategoriji. V tem smislu npr. Butlerjeva predlaga definicijo spola kot spremenljivega konstrukta in nevtralne identitete. Tako zasnovanega je spol potrebno razumeti kot učinek in produkt; včasih več kot identiteto, drugič pa manj od nje.

Feministični paradoks (omenjen na začetku razprave) – razpravljati o temnem kontinentu⁷ in graditi žensko identiteto ali pa to kategorijo ženskosti zaradi strahu pred občutkom manjvrednosti ukiniti – je dopolnjen z vprašanjem spolnih marginalnih skupin (transseksualcev, transvestitov, tretjega spola, homoseksualcev). Izgleda, da je zaradi svoje ambivalentnosti ta paradoks ne samo nerešljiv, pač pa tudi najbolj produktiven ravno zaradi svoje ambivalentnosti. Kako torej poiskati izhod iz spolne zmede? Odgovorim lahko le paradoksalno: izhoda sploh ni potrebno iskati, saj se težavam s spolom ne moremo izogniti. Ali kot predlaga Judith Butler, preostane nam samo, da z mobilizacijo, zmedo in proliferacijo družbenih spolov povzročamo čim več težav na najboljši način.

Sodobni slovenski roman in spolna identiteta

Protejskost spola je vnesla »spolno zmedo« tudi v sodobni slovenski roman, ki je začel v zadnjih desetletjih opazneje reflektirati spremembe spolne identitete. Tem bom sledila skozi ljubezensko zgodbo, ki se je v najnovejšem slovenskem romanu⁸ največkrat izpisala. V njej je ukvarjanje z intimnostjo tesno povezano z iskanjem identitete, ki z rušenjem meja med tradicionalno moško in žensko kategorijo zrcali podobe nove emocionalnosti, v kateri se moška in ženska kategorija prepletata, zamenjajeta ali prevprašujeta. Vzdrževanje okostenele, neprilagodljive identitete (Zupan Sosič, *Zavetje* 49) postane s tradicionalno razdelitvijo moških in ženskih vlog povzročitelj osebnostnih zlomov na zgodbeni ravni ali tarča posmeha in parodije na ravni pripovedne perspektive. Romaneska iskrenost se obrača v smer nove emocionalnosti, ki z avtorefleksivnostjo zanaša v pripoved zavestno razdaljo do lastne sentimentalnosti. V času »izpraznjene eksistence«, ko je izvotljena tudi ljubezen, se komunikacija med spoli vedno bolj odvija (le) skozi telo. Izgubljeno, ranjeno ali nemočno predstavlja skupni kod ambivalentnih trkov, zato ni čudno, da se je v najnovejšem slovenskem romanu povečalo število erotičnih motivov. Primerjava izbranih romanov⁹ bo pokazala, kako je v takšni podobi sveta spolna identiteta odvisna od procesa preoblikovanja ustaljenih, predvsem stereotipnih predstav, in kako se v njem oglašajo spolne manjšine (homoseksualci, transvestiti, transseksualci ...).

K spremenjeni romaneskni podobi spolov je na prelomu tisočletja pri-
speval (poleg nekaterih družbenih sprememb) tudi večji delež ustvarjal-
k. V zadnjih letih so ženske (opazno) zaznamovale poezijo (Barbara Korun,
Taja Kramberger, Lucija Stupica, Maja Vidmar, Vida Mokrin-Pauer, Erika
Vovk, Irena Žerjal ...), dramatiko (Draga Potočnjak, Saša Pavček) in roman
(Berta Bojetu, Maja Novak, Katarina Marinčič, Mojca Kumerdej, Sonja
Porle, Nina Kokelj, Jasna Blažič, Nedeljka Pirjevec, Vesna Milek, Marjetka
Jeršek, Marija Vogrič, Polona Glavan, Tamara Doneva, Brina Švigelj Mérat
oz. Brina Svit, Suzana Tratnik ...). Njihov vpliv najbrž ni izmerljiv samo v
večjem številu ženskih literarnih likov, pač pa tudi v nekaterih tematskih in
oblikovnih novostih. V primerjavi z večjim romanopisnim deležem žensk pa
so v najnovjšem slovenskem romanu še vedno zanemarljivo zastopane spo-
lne manjšine. Če se pojavljajo ženske kot osrednje¹⁰ literarne osebe v polovi-
ci izbranih romanov (od petintridesetih izbranih romanov je kar v šestnajstih
protagonistka ženska; v dveh pa sta osrednji literarni osebi moški in ženska,
ki z dvema različnima perspektivama enakovredno osvetljujeja iste dogod-
ke), pa je položaj znatno slabši pri tematizaciji spolnih manjšin (a v primerja-
vi s prejšnjimi desetletji vseeno boljši). Homoseksualni motivi se pojavljajo
v devetih romanih (Berta Bojetu, *Filio ni doma*; Aleš Čar, *Igra angelov in
netopirjev*; Franjo Frančič, *Sovraštvo*; Zoran Hočevar, *Rožencvet*; Andrej
Morovič, *Tekavec*, *Vladarka*; Vinko Möderndorfer, *Tek za rdečo hudičevko*,
Andrej Skubic, *Fužinski bluz*; Brina Svit, *Smrt slovenske primadone*), trije
romani (Brane Mozetič, *Angeli*, *Zgubljena zgodba*; Suzana Tratnik, *Ime mi je
Damjan*) pa se v celoti posvečajo problematiki spolne drugačnosti.

Ker je literarna oseba¹¹ pripovedna prvina, ki najbolj enotno povezuje
literarne prvine med seboj, je izbira glavnega junaka vedno pomenljiva
poteza. V tem smislu se mi zdi drugačna izbira glavne literarne osebe v naj-
novjšem slovenskem romanu zanimiva pripovedna novost. To, da postaja
osrednji protagonist ženska, namreč ni samo zasluga pisateljic, ki pravilo-
ma bolj zaupajo junakinji, pač pa tudi romanopiscev. Tako sta npr. Dušan
Merc (*Galilejev lestenec*, *Čista ženska*) in Marjan Tomšič (*Šavrinke*, *Zrno
od frmentona*, *Grenko morje: roman o aleksandrinkah*) že od začetka svoje
pisateljske poti namenila veliko pozornosti ženskim literarnim likom, ko
sta jim subtilno sledila po labirintih njihove notranjosti. V svojih romanih
sta se spopadla s stereotipnima¹² predstavama žensk – temnega kontinenta
in hišnega angela.

Temni kontinent je metafora, ki jo je Freud uporabljal za neraziskanost
in neodkritost ženske/ga. Danes z njo ne označujemo samo zadrege ob spo-
znanju, da je ženska tudi strokovnjaku (psihologu, psihiatru) neznanka,
pač pa zaobseže celotno ambivalenco razumevanja in sprejemanja ženske.
Pojma moško in žensko sta bila v patriarhalni ureditvi razporejena kot radi-
kalno različni nasprotji zaradi nujnosti hierarhične soodvisnosti; moško kot
vladajoči princip je bil oznanjan za prvenstvenega in odličnejšega. Zaradi
takšne prisilne razdvojenosti moškega in ženskega načela je moški doživ-
ljal žensko kot spoj »nižjih«, nagonskih silnic, hkrati pa jo je s potiska-
njem v skrivnost neraziskanega diviniziral in oboževal toliko časa, dokler
je ostajala neznanka.

Ambivalentnost stereotipa temni kontinent je torej prikrita in zamaskirana, medtem ko je dvojnost stereotipa hišni angel prepoznavna že na zunaj. Ironično oznako za stereotip o ženski, ki je že biološko primernejša za gospodinjska opravila, je zgoščeno problematizirala V. Wolf (najbolj v svoji knjigi *Lastna soba*) z besedno zvezo dveh nasprotnih pojmov. Ta razkriva prisilnost heteroseksualne matrice skozi podobo dobre, ustrežljive, usmiljene in razdajajoče se ženske, ki neslišno (da ne bi s svojimi gospodinjskimi opravili motila) obvladuje celotno hišo. Wolfova je želela s to ironično besedno zvezo (hišni angel) razkrinkati domestifikacijo ženske, ki opravičuje njeno izbranstvo za gospodinjenje in zaprtost v kuhinjo z zamaskiranostjo v abstraktno in idealno podobo ženske.

Oba stereotipa, temni kontinent in hišni angel, ki sta tudi v svetovni literarni tradiciji največkrat prepletena, zrcalita sublimacijo prijazno-prisilne domestifikacije ženske v sakralno podobo nedoumljive neznanke (angela). V romanih Tomšiča in Merca sta oba stereotipa prevprašana skozi demokratsko »moško« perspektivo. Njuna pripovedna poteza prisluhnjenja manjšini oz. prezrtim, odsev postmoderne etike, je kritična do obeh spolov. Kljub temu da poskuša opazovati (do nedavnega izključno moški) svet agresije, pasivnosti in militantnosti skozi ženske oči, razkriva predvsem slabosti kakršnekoli prevlade in apologije moči. Žensko v teh romanih ni nekaj radikalno drugačnega od moškega, pač pa nekaj, kar lahko prekvasi, nadgradi ali uravnoteži moško načelo. Tudi v romanih ostalih pisateljev (Andrej Morovič, *Vladarka*; Milan Dekleva, *Pimlico*; Franjo Frančič, *Sovrašтво*; Metod Pevec, *Carmen*; Marko Sosič, *Balerina, Balerina*) izbira junakinje ni pomenila le pripovedne pretveze za občutljivejši zapis drugačnosti, ampak možnost za večplastno opazovanje sveta in življenja. Danes postaja osrednjost ženskega romanesknega lika¹³ v svetovni literaturi bolj običajna, zato tudi pri nas ne preseneča, da si ga izbirajo celo pisatelji, ki so žensko predstavljali manj poglobljeno, kot naključno in nebogljenno spremljevalko moškega ali usodnostno bitje, vodeno s čutno-čustvenimi vzgibi.

Najbolj apokaliptično obsojajo spolno stereotipnost, predvsem že omejena stereotipa temni kontinent in hišni angel, osrednji antiutopični romani, oba romana Berte Bojetu (*Ptičja hiša, Filio ni doma*) in roman Miha Mazzinija (*Satanova krona*). **Berta Bojetu** (1946–1997) je že z izbiro prevladujočega žanrskega obrazca – antiutopije¹⁴ – pristala na negativno kritiko sodobne/bodoče družbe. V njeno patološko odtujenost je na vzorcu moški-ženska posegla s tipičnim antiutopičnim nadzorom intimnosti. Represivna družba (v *Filio ni doma* na otoku, v *Ptičji hiši* v oddaljeni gorski vasi) si namreč prizadeva ljudi na več načinov razosebiti. To poskuša z urnikom spolnih srečanj, zakonom o ločenem življenju moških in žensk ter odvzemom sinov. Vloga ženske je tako kot v *Deklina zgodbi* Margaret Atwood reducirana na maternico, zato je ironizirana njena stereotipna zaprtost v kuhinje, salone in spalnice. Bojetujeva se je spretno izognila binarnosti moškega in ženskega principa, ko je s simboliko ptiča, posilstva in hiše spregovorila o ženskem kot hrepenečem principu v moških in ženskah. Alegorično-parabolično branje obeh pisateljicinih romanov torej ne obsoja moškega spola (Zupan Sosič, *Zavetje* 90), ampak vladajoči princip, ki ga določujejo izrazito

destruktivne lastnosti: oblastnost in z njo povezana agresija, povzpetništvo, pridobitništvo, prevlada racionalnosti nad emocionalnostjo ... Večplastno sporočilo, pripovedovano skozi ženska usta, kljub usmerjenosti pripovedi v ženske literarne like, ni spolno diferencirano: nasilje za vedno pohabi oba spola, saj ju prikrajša za ljubezen kot najsvetlejšo človekovo vrednoto.

Groteskna slika medosebnih odnosov je v *Satanovi kroni* (1993) Miha Mazzinija (1961) predstavljena v mehkejši, mestoma celo humorni dikciji. Spolni antagonizem je na zgodbeni ravni omejen na zapleteno ljubezensko razmerje glavnega junaka – kolorista D – in njegove izbranke Eve. Zakaj se tudi ta ljubezenska zveza sprevrže v antiutopično pravilo o nezmožnosti ljubezni? Junakova introvertiranost, pod katero utripata mizantropija in čistunstvo, nista le humorni tegobi nekega čudaštva, pač pa nevidna posledica stroge družbene hierarhizacije, prisilnega reda, delomanije, stalne nadzorovanosti ter odtujenosti (Zupan Sosič, *Zavetje* 95). V takšni družbi strahu pred izgubo individualnosti je ljudem zakrnel socialni čut; ker se jim ljubezensko zapeljevanje zazdi predolgotrajno in »nerentabilno«, uvedba drugega v avtoerotični svet pa tvegana, se moški odločajo za poslušne, predvidljive in praktične ženske – androide. Vsem ljubezenskim depresijam se torej poskušajo izogniti z robotom, ki deluje v *Satanovi kroni* bolj kot ironična (in manj kot tragična) rešitev.

V obravnavanih antiutopičnih romanih je problematizirana vloga obeh spolov v ljubezenski zvezi in družini. Bojetujeva in Manzini jo razgaljata skozi stereotipa ženske kot temnega kontinenta in hišnega angela. Oba stereotipa sta medsebojno soodvisna, razkrivata pa žensko kot neraziskano, nerazumljivo in skrivnostno domestificirano bitje. Stereotip ženska-temni kontinent se v literaturi pojavlja tudi v tesni soodvisnosti s stereotipom femme fatale. Ta prepletenost ohranja ženski (že prej omenjeno) skrivnost in eteričnost, njeno domestifikacijo pa ukinja z atributi usodnosti, demoničnosti in avanturističnosti. Tako so romani t. i. pokrajinske fantastike (Feri Lainšček, *Ki jo je megla prinesla*; Vlado Žabot, *Volčje noči*) s spolno shemo grozljivega romana obnovili temačni par iz 18. stoletja: pasivnega moškega in femme fatale. Vzroke za to, da je ta skrivnostni obrazec toliko časa vzdrževal tragičnost ljubezenskega neuspeha, je verjetno potrebno poiskati že v evropskem mitu romantične ljubezni iz 12. stoletja, v trdoživosti stereotipa usodnostne ženske pa poiskati še nekaj več od vpliva muhaste zapeljivke na nepripravljenega, običajno »čistega« moškega. Sodobnim razlagam (Kavčič in Vrdlovec 183–185) ponuja lik femme fatale raziskavo motenj v oblikovanju moške identitete in družbeno/kulturne avtoritete. Femme fatale, ne toliko konkretna ženska podoba kot fantazma ženske, tako postane preizkusni kamen moške identitete. Če želje femme fatale po svobodi, bogastvu in neodvisnosti zbudijo sile, ki ogrožajo (moškega) glavnega romanesknega junaka, se je potrebno vprašati, zakaj je moška individualnost tako hitro ogrožena in zakaj je moški prikazan le kot negibna tarča erotičnih vzgibov, ki si mazohistično želi izgoreti v nedoumljivem erotičnem požaru? Kaj pravzaprav pomeni popularnost¹⁵ femme fatale in ali lahko poiščemo v liku don Juana (ki pa je v sodobnem slovenskem romanu manj prisoten) nekako »žensko« različico usodnostnega moškega?

V romanu **Ferija Lainščka** (1959) *Ki jo je megla prinesla* (1993) je usodnostna ženska Magda Gregorjan, ki jo zgodba zavije v tančice skrivnosti, tako da na koncu romana niti ne izvemo, ali je bila povezana z zlom v Mokušu ali ne. Prav tako ostane skrivnost identiteta erotične zapeljivke, ki obiskuje brodnika Cirija. Če je glavni razlog za povodenj in vse stiske, ki iz nje sledijo, ženski greh zapeljevanja, potem lahko žanrsko sinkretičen roman (grozljivi roman, kriminalka, psihološki roman, parabola, duhovniški roman, kronika) iskanja identitete in vere beremo tudi kot reminiscenco izvirnega greha, odnos moški-ženska pa kot odsev tradicionalnega razumevanja medosebnih odnosov. V njih spet zaživijo tipični moški pasivneži (od Tavčarjevih literarnih del dalje najpogostejši slovenski moški liki), ki v vseh Lainščkovih romanih (razen v zadnjem *Ločil bom peno od valov*) vzdržujejo isti status. So labilni in naivni ter brez določenega cilja; skozi življenje jih vodijo ženske, ki so trdne, hkrati pa skrivnostno nerazumljive in iracionalne, predvsem zaradi hrepenenja po nečem boljšem, višjem (Zupan Sosič, *Zavetje* 67). Že na začetku romana je torej očitno, da ljubezen med tako kontrastnimi liki lahko popelje moške le v duhovni in fizični propad.

Tudi grozljiva fantastika v romanu *Volčje noči* (1996) **Vlada Žabota** (1958) je ohranila skrivnostni pridih literarnega razmerja femme fatale – pasivni moški, le da je zapeljivi videz Jemime razkrinkala kot zlo v obliki vampirja oz. volka. Vampirski roman je v žanrski maniri (v prejšnjem romanu je femme fatale bolj zabrisan in manj negativen lik) ubesedil tipično Žabotovo prozno razpoloženje – tesnobo – ko je tudi voyeristična spolna zblížanja zapredel v cankarjansko ozračje krivde. V svetu, kjer je greh zakon, eksistencialni napor Rafaela, glavnega literarnega junaka, pa kafkovsko absurden, je boj proti neobrzdani spolnosti črne magije, ki jo poseeblja femme fatale, neuspešen. Takšna neenakovredna zveza (femme fatale – neuspešni moški) tudi v ostalih slovenskih romanih odraža nepoznavanje in nerazumevanje nasprotnega spola. Kadar so glavni junaki moški, iz njih veje tudi mizoginija, pomešana z željo po avanturi, ki jo takšna demonska ženska implicira. Tako Goran, glavni lik v romanu *Carmen* (1991) Metoda Pevca (1958), sledi svoji usodnostni ženski celo v pekel klatežev in obrobnežev, zato vse bolj drsi proti dnu. Upreti se ji ne more niti duhovnik Faus v romanu *Igra angelov in netopirjev* (1997) Aleša Čara (1971), ki (za razliko od Gorana) pristane prav tam kot njegova neubranljivo privlačna ženska: v norišnici.

Veliko večjo razdaljo do spolnih stereotipov (kjer ženska sproži ali podkrepí osebnostni polom moškega) je v roman o usodni privlačnosti vnesel **Vinko Möderndorfer** (1958). Ženska je v romanu *Tek za rdečo hudičevko* (1996) sicer še vedno hudičevka, zmes erotičnega eksploziva in neusmiljenosti, a prvoosebni pripovedovalec na koncu romana le spozna, da je bila njegova izginula ljubica Irena fantazma moške erotične domišljije. Svojemu neuspešnemu teku za njo se ironično posmehuje skozi cel roman, kjer ironizira kar veliko atributov spolne identitete: moško občutljivost in tekmovalnost pri doživljanju orgazma, katere posledica je žensko hlinjenje erotičnega užitka, rdečelaska-erotični stroj, izkušena nedolžna ženska kot moški ideal, podobo moške/ženske ljubosumnosti in posesivnosti ter strah

moškega pred individualistično žensko. Kljub ostri kritiki ženskega sveta je (moška) simpatija pripovedovalca na ženski strani – izraža jo tudi razlika reševanja moškega in ženske iz ljubezenskega brodoloma. Ženska (celo kljub resni bolezni ali pa prav zaradi nje) pogumno prekine zgrešeno razmerje, moški pa se od nje ne zna dostojanstveno posloviti.

Ženska vzdržljivost in vitalnost sta obarvali tudi ljubezensko slovo v romanu *Pimlico* (1996) **Milana Dekleve** (1946). Oba romana sta sodobna ljubezenska romana, polna skeptičnih, komičnih in ironičnih prizorov. Medtem ko je spolna identiteta v *Teku za rdečo hudičevko* ugledana skozi moške oči, pa sta v *Pimlico* prisotni obe perspektivi, moška in ženska. Ženska literarna oseba je v *Pimlico* še bolj pozitivna, saj je kot kiparka ustvarjalka novega življenja in tako drugačna od svojega ljubimca Matjaža, depresivnega zgubaša. Humorno-ciničen posmeh moški neboljnosti je podoben tudi v romanu *Šolen z Brega* (1997) **Zorana Hočvarja** (1944). Ker je slehernik Janez Kolenc v življenju zamudil že veliko priložnosti, si na starost zaželi – še bolj kot razrešiti družinski spor in popraviti družbene napake – zaživeti polno življenje z zanimivo žensko. Njegova največja travma je ostala Vlasta, lepa individualistka, ki se ji je v mladosti odpovedal, saj se je zaradi pomanjkanja samozavesti počutil nevredega takšne ženske. Šele na starost junak spozna, da izvira njegov strah pred individualističnimi ženskami iz njegove lastne zakrnelosti in letargije – zaveda se, da spoznati svoj spol pomeni izgubiti strah pred drugim/drugačnim spolom.

Bivanjska tesnoba spolne identitete je v večini slovenskih romanov jedro (osnovne) identitetne problematike. Identitetna kriza literarnih oseb je največkrat posledica soodvisnosti napačne/negativne samopodobe, lastne ambivalentnosti in odsotnosti uspešne medspolne komunikacije. Ker so identitetne zadrege sodobnih junakov največkrat erotične zadrege, je temeljno bivanjsko vprašanje »Kako živeti« millerjevsko izenačeno z vprašanjem »Kako ljubiti«. Negotovost ljubezenskega imperativa se v romanu **Andreja Skubica** (1967) *Grenki med* (1999) razplasti v dve vprašanji. »Kaj sploh početi z žensko?«, se sprašujejo mladi moški – njihovo vprašanje krha žensko samozavest in jo oblikuje v eksistencialno vprašanje: »Kako zadržati moškega?« Na tem mestu se Skubičev skepticizem približuje romaneskni misli Vitomila Zupana o nepremostljivi drugačnosti moškega in ženskega sveta (Zupan Sosič, *Zavetje* 2003: 146–148). Klasična podoba lastnega spola je najbolj pogubna za moške: robotost, mačizem in nezmožnost izražanja čustev so presenetljivo podobni formuli čustvovanja v škotski prozi mlajše generacije (ljubezen/čustva=zadrega; izjemi sta živalska pijanost in gledanje nogometa – Mahkota 297). Ženske se ne obremenjujejo več s klasično podobo ženske kot tihe spremljevalke moških, a ker z zavrtimi »urbanimi vitezi«¹⁶ ne morejo skleniti globljih ljubezenskih zvez, so prav tako bolešno neizpolnjene. Razlika med njimi pa je ta, da si moški obupno prizadevajo ostati »možati«, in ne vedo, da so jih ženske v njihovem sizifovskem naporu že spregledale; ženske pa lažje sprejemajo lastno ženskost. Ženskost se tudi v romanih mlajših avtorjev ne more otresti pridiha demoničnosti in nevarne usodnosti, istočasno se pa nalaga v sklade zavidljive in fascinantne moči.

Ženska kot zbiralnik življenjskih moči in (celo nadnaravne) energije je postala osrednji lik v prozi **Marjana Tomšiča** (1939). Njena monumentalnost črpa iz marijanskega kulta matere in nenavadnih moči arhaične skupnosti ter je taka najbolj uspešna v izjemnih razmerah. Obe osrednji literarni osebi, šavrinca (*Šavrinke*, 1985; *Zrno od frmentona*, 1993) in aleksandrinka (*Grenko morje: roman o aleksandrinkah*, 2002) sta povišani v cankarjanski simbol trpeče matere, ki je prerasel vse prepreke in nizkotnosti, a se je kot tako idealiziran ženski lik moral vseskozi boriti za svoje mesto v (moški) arhaični družbi. Četudi je takšna ženska zmagovalka določenih preizkušenj, se nam postavlja podobno vprašanje kot v Deklevovem romanu. Kaj pomeni ženski zmaga v vojni spolov, če v njej izgubi ljubimca, njena želja pa je pravzaprav le ljubiti? V okviru podobnega spoznanja je opazna privrženost ženskim literarnim likom še v Tomšičevem romanu *Óštrigéca* (1991), kjer moški protagonist, potepuh Boškin, kmalu zazna, da so ženske emocionalnejše in dovtetnejše za nenavadnost, hkrati pa kot v vseh Tomšičevih romanih hlepijo po (duhovni) ljubezni. To postavljajo na prvo mesto, zato se njihova hierarhična lestvica¹⁷ vrednot največkrat ločuje od moške. Hlepenje po (duhovni) ljubezni bi lahko razumeli kot bistveno romaneskno razločevalnost med spoloma, pri čemer so moški literarni liki bolj nagnjeni k refleksiji spolne diferenciacije, saj komentirajo in določajo družbeni položaj žensk, njihove toge vloge pa opravičujejo s patriarhalnimi zakoni.

Ko so moški v zgodovini doživljali žensko kot nekaj drugačnega, je njihov strah pred ženskami pravzaprav pomenil strah pred izgubo družbene ali osebne nadvlade in veljave. Kako je upoštevanje le biološkega spola in popolno zanikanje družbenega spola pravzaprav družbena perverzija, opozarja v svojem zgodovinskem romanu *Galilejev lestenec* (1996) **Dušan Merc** (1952). V njem so osrednje junakinje pregnane čarovnice, položaj družbenih manjšin pa pisatelj oblikuje kot v postmodernističnem zgodovinskem romanu, na ozadju apokaliptične vizije sveta in v opoziciji z zgodovinopisjem (Zupan Sosič, *Zavetje* 102). Ženski liki s svojo samostojnostjo in izkušnostjo postanejo predmet moških sumničenj ter njihove neizživete in zatajevane spolnosti, ki jo najbolj apokaliptično upodobi inkvizicijski aparat. Posebnost preskakovanja iz ženske oz. prave na moško oz. nasilno perspektivo je vzdržanost tretjeosebnega pripovedovalca, nevidnega opazovalca in zapisovalca. Takšen nezanesljivi pripovedovalec povzroča bralno negotovost, saj bralec do konca romana ne ve, ali je posamezna oseba kriva ali ne, zgodbe pa namesto resnic ponujajo logiko slutenj in govoric. Da je kritika družbene perversnosti vedno tudi kritika spolne identitete, nam potrjujeta stereotipa temni kontinent in hišni angel, ki sta se v *Galilejevem lestenecu* združila v grožnjo moški nečimrnosti in se preusmerila v agresivno razkazovanje moške (s heteroseksualno matrico potrjene) moči. Z drastičnimi opisi nasilja ta zgodovinski roman opozarja na nevarnost spolne stereotipnosti, ki je znatno manjša v zgodovinskem romanu **Igorja Škamperleta** (1962) *Kraljeva hči* (1997). Tudi ta pripoveduje o zaroti, a se od prejšnjega romana razlikuje v bolj strpnem razmerju med spoloma. Ženske so uganke, je le eno sporočilo v spektru različnih filozofskih zamisli, ki skozi filter sufijske mistike izenačijo iskani kamen

modrosti z ljubeznijo. Zaslugo za to, da se je ljubezni polotila nekakšna mistifikacija, ima poleg alkimističnega motiva tudi skrivnostni lik Katje, sodobne femme fatale. Tako je tudi v tem romanu podoba obeh spolov še vedno tradicionalna, uokvirjena v trdovratni stereotip ženske-temnega kontinenta in femme fatale – pomembno novost v tovrstni perspektivi spolne identitete bo v nadaljevanju predstavljala ironizacija.

Najbolj ironična podoba spolnih spodrsrljajev in nezanesljive spolne identitete se je zapisala **Maji Novak** (1960) v sodobni kriminalki *Cimre* (1995). Žanrsko sinkretična kriminalka ni zanimiva samo zaradi obrnjenih spolnih vlog, pač pa zaradi temeljnih sporočil, ki večkrat bogatijo romane pisateljic kot pisateljev. Ta razkrinkavajo doživljanje nasprotnega spola: če doživljajo moški ženske kot spoj prenizkih (ženske kot nagonske in manjvredne) in previsokih pričakovanj (ženske kot eterične, idealne), so ženski značaji do teh absurdnih nesorazmernosti občutljivi drugače, hkrati pa kritiko spolne zmede največkrat uperjajo v lastni spol. Tako je tudi Maja Novak (kot že prej omenjena Berta Bojetu) galerijo različnih ženskih likov opremila s kozerskim cinizmom in avtorefleksivnimi komentarji. V svetu depresivnih samotark, avtokrativnih psihopatk, naivnih slabičk, občutljivih individualistk in posesivnih mater tudi moški ne uidejo karikaturnosti; nevrotičnost obeh spolov pa presega zgolj žanrske obrazce kriminalke. Nove osebnostne lastnosti detektiva (emocionalnost, občasna iracionalnost, donkilotstvo, zanimanje za gospodinjstvo), dediščina kriminalke zlatega obdobja, predvsem Agathe Christie, sestavljajo z iskanjem prave identitete natančno shemo zamenjave spolnih vlog. V njej neenakovredni odnosi niso posledica samo spolnih, pač pa tudi socialnih, geografsko jezikovnih, izobrazbenih, intelektualnih in verskih razlik.

Spreminjajoča se spolna hierarhija in večja modifikacijska zmožnost heteroseksualne matrice prinesejo ženski v *Cimrah* več svobode, kar se zgodi tudi v romanih *Vladarka* (A. Morovič), *Črni angel, varuh moj* (S. Porle), *Tao ljubezni* (A. Blatnik), *Noč v Evropi* (P. Glavan) in *Kalipso* (V. Milek). Ženski osrednji literarni liki niso več zaprti v intimne družbe, svoj notranji nemir izživljajo z menjavanjem prostorov, ljudi (ljubimcev) in navad. Potovanje kot najbolj gibljivi kronotop jim omogoča intenziven vpogled v lastno enigmatičnost, ki predstavlja večji problem kot nezadovoljujoči nasprotni (moški) spol (npr. *Črni angel, varuh moj*). Kadar je popotnica samo izgubljena potepuhinja (*Vladarka, Kalipso*) in ne opazuje več sveta z antropološkim/etnološkim/sociološkim očesom (kot ga opazuje npr. v romanih *Črni angel, varuh moj, Tao ljubezni, Noč v Evropi*), žarči samo še identitetno nelagodnost in bivanjski obup. V času spremenjenih spolnih vlog je ženska postala ujetnica lastne svobode in (še vedno klasične) predstave o moškem, kar v ljubezenskem smislu povzroča njen tek na mestu. V literaturi izčrpane eksistence tava v svetu drog, potrošniških hib in pokvarljivih čustev. Tako je za Sabijn v *Vladarki* bistvena brezosebna zunanost, saj jo privlači predvsem videz stvari in ljudi, kjer ji nasprotni ali isti spol (homoerotični motivi) pomeni le sredstvo za potešitev spolnih nagonov ali celo eksistenčnih potreb (izbira partnerja/partnerke glede na možnost stanovanja in preživljanja). Odsotnost norm privede v mimezis splošne

socialne krize, ki jo najbolj kritično odseva protagonistkina odločitev za prostitucijo kot »eksistencialno umetnost« (»Prostitucija, to je bil vrhunec boemstva, ne pa razobešanje slik v prostorih Nemške banke, ali česa podobnega.« – Morovič 106).

Tako tudi glavno junakinjo Rebeko v romanu **Vesne Milek** (1971) **Kalipso** (2002) označuje nezadovoljujoči erotični avanturizem, podložen (kot v romanih Vitomila Zupana) z lastno razcepljenostjo in nečimrnostjo. Hkrati je Rebeka žrtev napačnih stereotipnih predstav (do katerih pa se ne distancira) o usodnostnih moških in ženskah kot dinamičnih strastnih ljubimicah, ki so fatalni ravno zaradi svoje neulovljivosti. Ker je jedro Rebekine ljubezni strast in iz nje izvirajoči mazohizem, njene patetične in sentimentalne izjave dokazujejo potrošniško optiko ljubezni, v kateri je bulimija simbol zgolj použivanja in izločanja čustev. Utrjevanje stereotipa o moškem don Juanu se zdi za sodobni tip individualistke, kakršna je protagonistka Rebeka, imenovana tudi Eva in Ženska, nemotivirano. Moški z neubranljivo erotično privlačnostjo mora biti po njenih prepričanjih superioren, močan in neulovljiv, sentimentalno auro pa mu izrisuje pogubnost mita o romantični ljubezni. Pravzaprav je poželjena podoba Rebekinega moškega sodobna različica don Juana, razuzdanca, ki bolj verjame količini kot kvaliteti žensk. Ker se je v literarni tradiciji mit o don Juanu razvijal iz zapeljivca, ki uživa v samem (največkrat retoričnem) zapeljevanju, v različne variante nestanovitnega, nikdar zadovoljenega moškega, lahko v *Kalipso* prepoznamo prenovljeno varianto takšnega zapeljivca, ki kot Casanova uteleša fantazmo spolnega užitka.

Stereotipna je tudi podoba ženske, saj se obe junakinji (Rebeka in njena prijateljica) identificirata z moško fantazmo erotične domišljije – femme fatale. Čeprav se Rebeka včasih zaveda pogubnosti obeh stereotipov (don Juana, femme fatale), ju v svojem malikovanju kratkotrajnih ljubezenskih impulzov vseskozi potrjuje in se tako dokončno zapre v blišč površine. Pogubnost spolnih stereotipov je očitna tudi v romanu **Nine Kokelj** (1972) **Milovanje** (1998) in **Sviloprejka** (2002). Že v prvem romanu trči stereotipnost moškega aktivnega principa ob stereotip ženskega pasivnega principa, ki ju boleče doživlja glavna literarna oseba Riva. Kot odraščujoče dekletko doživi ponovitev usode svojih staršev: privlačnost moške nestanovitnosti (donjuanstvo) ob trku ženske senzibilnosti (stereotip hišnega angela) je tragična. Zato se v romanu *Sviloprejka* ženske odločajo za alternativne rešitve: pobeg v fiktivno ljubezensko razmerje in spiritualno razsežnost univerzalnega ženskega oz. materinskega principa. Vojna spolov ne poteka samo med individualističnimi moškimi oz. ženskami intelektualističnih krogov, pač pa tudi med čisto povprečnimi sleherniki. V romanu **Rožni vrt** (1992) **Katarine Marinčič** (1968) se vojne odvijajo med ostarelimi zakonci, ki se želijo iztrgati iz zatohle monotomije vsakdanjosti. V parodiji družinske kronike razberemo iz iskanja ljubezni odsotnost sprememb, usodnosti in transcendence, zato so tudi literarne osebe zavestno minimalizirane.

Čustvena omrtvičenost ali osebnostna infantilnost, ki sta povzročali največ medspolnih razprtij in ljubezenskih porazov v obravnavanih romanih, se drugače zarisujeta v romanih z otroško ali mladostno perspektivo (J. Blažič,

Angeli in volkovi; L. Kovačič, *Otroštvo*; F. Lipuš, *Boštjanov let*; N. Pirjevec, *Saga o kovčku*; M. Sosič, *Balerina, Balerina*). Tako se je najbolj optimistična vizija razmerij med spoli zapisala **Florjanu Lipušu** (1937) v romanu *Boštjanov let* (2003). V njem je iskanje lastne identitete tesno vezano na spreminjanje tradicionalnih spolnih vlog, kjer že otrok Boštjan vidi edino rešitev iz sprevrženih medsebojnih odnosov v prijateljstvu, ne pa sovraštvu med spoloma. Odraščujoči fant intuitivno začuti, da je erotična ljubezen pravi izhod iz utesnjujoče (družinske, vaške, cerkvene) tradicije, hkrati pa tudi priložnost za spremembo tradicionalnega obnašanja: ni ga sram pokazati razneženosti in pozornosti; trudi se premagati tradicijo molka in navezati pristno komunikacijo z ženskami, zanimajo ga zelišča (v tradicionalno urejeni vasi je to npr. pretežno ženska lastnost), navezan je na staro hišo (hiša je ženski simbol zavetišča in matere), zelo rad se sprehaja in opazuje naravo, dekle doživlja kot prijateljico. Z vizijo ljubezni (lahko tudi samo kot predmeta hrepenenja) kot preseganja zastarele tradicije se je Lipuš pridružil sodobnim slovenskim pripovednikom (B. Bojetu, M. Deklevi, P. Glavan, N. Kokelj, L. Kovačiču, D. Mercu, N. Pirjevec, S. Porle, A. Skubicu, M. Sosiču in M. Tomšiču), ki so prav tako prevetrili stereotipe o »moškem« in »ženskem« načelu (Zupan Sosič, »Tradic.« 80–92).

Da je najnovejši slovenski roman prisluhnil tegobam spolne identitete, ne dokazuje samo rahljanje tradicionalnih spolnih vlog, pač pa tudi mehčanje heteronormativov s homoseksualno motiviko in tematiko. V zadnjem času ni nastalo veliko tovrstnih romanov, a se je njihovo število (v primerjavi z osemdesetimi leti) povečalo. Od leta 1990 od 2005 je bilo objavljenih devet romanov s homoseksualno motiviko (*Filio ni doma*, *Igra angelov in netopirjev*, *Tekavec*, *Vladarka*, *Tek za rdečo hudičevko*, *Rožencvet*, *Fužinski bluz*, *Sovrašтво*, *Smrt slovenske primadaone*) in trije romani s homoseksualno tematiko (*Angeli*, *Zgubljena zgodba*, *Ime mi je Damjan*). Homoseksualna motivika je osvetljena z različnih perspektiv, družijo jo skupna vezanost na mlajše protagoniste in prostore (delno) zaprtega tipa (zapor, internat, zavod, župnišče).

Čeprav je nesmiselno ločevati moško in žensko homoerotiko, lahko vendarle v njenih splošnih potezah razberemo neko bistveno razliko. To ni samo večje število gejevskih in manjše število lezbičnih motivov, značilno tudi za svetovno literaturo, ampak celo razlika v opisu in implicitnem komentarju homoerotike. Ljubezenske frustracije, stalne spremljevalke homoerotike, so v lezbičnih prizorih tišje, saj se je kar v štirih¹⁸ romanih lezbični prizor razvil iz ženskega prijateljstva – žensko ljubljenje kot podaljšek in nadgradnja prijateljstva. Hkrati je kar v treh romanih (*Sovrašтво*, *Fužinski bluz*, *Igra angelov in netopirjev*) lezbištvo predstavljeno kot erotično zavetje mladih pred grobo, krivično in nezanesljivo heteroseksualnostjo; v romanu *Igra angelov in netopirjev* pa predstavlja homoerotična izkušnja celo najdragocenejši spomin nesrečni literarni osebi. Ženska homoerotika (izjema je le *Vladarka*) tudi ni postala sredstvo manipulacije, kot se je to zgodilo v romanih z gejevsko motiviko (*Filio ni doma*, *Tekavec*, *Smrt slovenske primadone*, *Angeli*, *Zgubljena zgodba*), a ji to še vedno ne omogoča normalizacije.

Sklep

Komunikacijska blokada pa ni osrednji problem le v romanih s homoseksualno motiviko in tematiko, pač pa je skupna lastnost sodobnega slovenskega romana. V njem t. i. mala zgodba razkriva bivanjsko tesnobo sodobnika najpogosteje skozi ljubezensko zgodbo, odločilno zaznamovano s heteroseksualno matrico, v kateri je motivika spolnih manjšin omejena na homoseksualce (izjema je le roman S. Tratnik *Ime mi je Damjan*, v katerem je nakazan problem transvestitstva). Kriza spolne identitete se tako praviloma zarisuje v heteroseksualno razmerje moškega in ženske, tradicionalno podoba moškosti in ženskosti pa prevprašujejo naslednji stereotipi: ženska-temni kontinent, ženska-hišni angel, ženska-femme fatale in moški-don Juan. Ker so identitetne zadrege junakov največkrat erotične zadrege, spolna identiteta ni samo bistveni del sodobne identitete, ampak jedro identitetne problematike. Identitetne krize literarnih oseb so posledica sprepletenosti junakove ambivalentnosti, napačne/negativne samopodobe in neuspešne medspolne komunikacije. Izpovedovanje medspolne komunikacijske blokade ter rahljanje in rušenje spolnih stereotipov zaznamuje nov tip iskrenosti, razkrinkujoč represivnost heteroseksualne matrice (ki je prav tako represivna za heteroseksualce) na nesentimentalen način – s humorno, ironično ali parodično razdaljo. Ko zanaša nova iskrenost z avtorefleksivnostjo zavestno razdaljo do romanesknega sentimenta, se s prepletanjem in prevpraševanjem moške in ženske kategorije besedila polnijo z novim tipom emocionalnosti. Ta je obrnjen v najintimnejša vprašanja eksistence, in ker spolno identiteto obravnava s subtilno intelektualnostjo, prenavlja ustaljene obrazce, oblike in žanre s t. i. **novi emocionalnostjo**.

OPOMBE

¹ Tudi biologizem, strogo ločevanje ljudi na dva spola, zaide v zagato ob primeru hermafroditov ali netipičnih spolnih organov.

² Heteroseksualna matrica je izraz, ki ga je »uzaknila« Judith Butler. Z njim hoče poimenovati mrežo kulturne inteligibilnosti, v kateri se naturalizirajo telesa, oba družbena spola in želje. Poimenovanje izhaja iz pojma »heteroseksualne pogodbe« Monique Wittig in pojma »prisilna heteroseksualnost« Adrienne Rich. Da so podoba in stilizacija telesa, prav tako tudi telesne kretnje, naučeni, nam dokazujejo različni načini oblačenja in obnašanja v nekaterih (največ primitivnih) družbah, ponazarja pa tudi zgodba o divjih dečkih Victorju in Gasparju (Badinter 168) iz 19. stoletja. Oba sta odrasla brez vsakršnega stika z ljudmi. Gaspar si je želel dekliških oblačil, ker so se mu zdela lepša. Ko so mu ostali prigovarjali, da mora tudi z oblačenjem postati moški, je to zanikal. Poseben primer je bil tudi Viktor, ki svoja močna seksualna nagnjenja ni usmeril ne na ženske ne na moške – njegova spolna želja je bila nerazloč(e)na, saj ga vzgoja ni naučila razlikovati moškega od ženske.

³ Da je vzgoja zelo pomembna za uravnavanje razmerja med moškimi in ženskimi lastnostmi, so se zelo zavedali zagovorniki t. i. androginih shem. Tako so npr. v ZDA (Lorber 25) ustanovili celo neseksistične šole, kjer naj bi se vzgajali

»androgini« otroci. Ti so bili praviloma vzgajani in poučevani v enakopravnih in enakih situacijah (tako niso imeli niti ločenih kopalnic), a so kljub temu večkrat reagirali stereotipno (npr. dečki niso hoteli nositi istega nakita kot deklice).

⁴ Razpravljanje o falosu na simbolni ravni je dediščina Freudovega razlikovanja med moškim in žensko. V tem smislu se zdi zavidanje penisa (domnevna želja deklic, da bi imele svoj lastni falos) bolj rezultat Freudove lastne maske in s tem falične imaginacije. Tudi moški raziskovalci (npr. Verhaeghe 56) se strinjajo, da je znamenito zavidanje penisa le lastnost moškega spola, ki se je nekritično projicirala na ženski spol.

⁵ Tudi enakopravnost (paradoksalno) ne bi zmogla razrešiti vseh spolnih dilem, ker »trditve, da so ljudje, rase in spoli enaki, signalizirajo nek prezir ali zanikanje resničnih fenomenov in prižigajo zeleno luč imperializmu, ki je še bolj poguben od tistih, ki ohranjajo sledi razlike« (Irigaray. V: Biti 15).

⁶ O odstranitvi družbenega spola, krivca neenakosti, je razpravljalo več teoretikov. Med njimi sta bili zanimivi Rubinova (Butler 85) in Lorberjeva. Zadnja je predlagala spolno nevtralnost (Lorber 200) – če so ljudje skonstruirali spol in ga izrabljali, ga lahko tudi dekonstruirajo ter prenehajo izrabljati. Tudi nobelova nagrajenka za literaturo 2004, pisateljica Elfriede Jelinek, se je v ostri obsodbi spolnega izkoriščanja že večkrat opredelila za spolno nevtralnost oziroma breztelesnost.

⁷ Temni kontinent je Freudov izraz, s katerim je označil neraziskanost fenomena ženskosti.

⁸ Literarni eklekticizem (Zupan Sosič, *Zavetje* 45) je samo zasilna oznaka, s katero lahko zaobjamemo različnost romanesknih poetik najnovejšega slovenskega romana. Ker je v devetdesetih letih 20. stoletja začel postmodernizem v Sloveniji izgubljati svojo moč, lahko danes v romanih opazujemo različne stopnje prisotnosti modernističnih ali postmodernističnih postopkov – najnovejši slovenski roman je namreč **modificirani tradicionalni roman**, ki se zgleduje po tradicionalnih romanih, njegov model pa preoblikujejo različne post/modernistične preobrazbe, najbolj pa žanrski sinkretizem, tj. prepletanje več žanrov v okviru enega romana. Povečano zanimanje za zgodbe, ki je značilno za najnovejši slovenski roman, je največkrat izpisalo prav ljubezensko zgodbo.

⁹ V nepregledni množici romanov zadnjih petnajst let (1990–2005) sem med približno 500 romani izbrala 35 besedil. Število objavljenih romanov se namreč vsako leto povečuje (med leti 1990–2000 je izšlo okoli 370 romanov, nato pa vsako leto povprečno 50). V ožji izbor sem obravnavane romane uvrstila po dveh merilih: literarni kvaliteti in očitni metaliterarni odmevnosti. Izbranim 24 romanom iz svoje *monografije Zavetje zgodbe. Sodobni slovenski roman ob koncu stoletja* sem dodala še enajst novejših: Feri Lainšček, *Ločil bom peno od valov*; Drago Jančar, *Katarina, pav in jezuit*; Florjan Lipuš, *Boštjanov let*; Lojze Kovačič, *Otroške stvari*; Vesna Milek, *Kalipso*; Dušan Merc, *Čista ženska*; Jasna Blažič, *Angeli in volkovi*; Brina Svit, *Moreno*; Suzana Tratnik, *Ime mi je Damjan* in Brane Mozetič, *Angeli, Zgubljena zgodba*.

¹⁰ Podatek o osrednjosti ženskih junakinj seveda ni znanstveno objektivni, saj ne zrcali stanja vseh objavljenih romanov v zadnjih petnajstih letih. Predstavitev neke splošne statistike tudi ni bila moj namen, saj bi se v njej udušila inovativnost zapisovanja spolne identitete, ki se je v tem obdobju oglašala le iz literarno kakovostnejših romanov (trivialni, shematični ali zgolj epigonski romani samo ponavljajo značilnosti svojih žanrskih konvencij, zato ne presegajo že uveljavljenih norm).

¹¹ Če je zgodba najprivlačnejša prvina romanov, pa je za bralni spomin najusodnejša kompleksnost literarne osebe. Ta v novem, pred bralcem nastajajočem

romanesknem svetu, najbolj enotno povezuje pripovedne prvine med seboj, zato ni čudno, da se najbolj vztrajno zasidra v bralni spomin (Zupan Sosič, *Zavetje* 24). Raziskave namreč kažejo, da ohranimo podobo literarne osebe še dolgo potem, ko smo že pozabili zgodbo knjige – literarni liki torej ustvarijo vtis enotnosti prebranega (Chatman 1031).

¹² Besedna zveza hišni angel je zaslovela z deli V. Woolf, temni kontinent pa je metafora, ki jo je Freud uporabljal za neraziskanost in neodkritost ženske/ga. Med tema stereotipoma je v obravnavanih romanih najpogostejši drugi (temni kontinent), ki se povezuje z literarnim stereotipom femme fatale oz. usodnostne ženske.

¹³ Tako je npr. tudi Drago Jančar (1948), avtor obsesnega in evropsko priznanega pripovednega opusa, v svojem zadnjem romanu (*Katarina, pav in jezuit*, 2000) prvič postavil v ospredje žensko, kar se je zgodilo tudi v zadnjem romanu Ferija Lainščeka, *Ločil bom peno od valov* (2002).

¹⁴ Oba romana Berte Bojetu sta sodobna antiutopična romana, žanrsko sinkretična, saj se v njima s prevladujočim antiutopičnim obrazcem prepletajo še parabola; ljubezenski roman, psihološki roman, družbeno kritični roman, razvojni roman; dnevnik in družinska kronika.

¹⁵ Poleg že omenjenih romanov (*Ki jo je megla prinesla*, *Volčje noči*) nastopa različica femme fatale še v naslednjih romanih: Aleš Čar, *Igra angelov in netopirjev*; Igor Škamperle, *Kraljeva hči*; Metod Pevec, *Carmen*; Dušan Merc, *Galilejev lesteneč*; Vinko Möderndorfer, *Tek za rdečo hudičevko*; Vesna Milek, *Kalipso*.

¹⁶ Spolna enakopravnost je v romanu zarezala predvsem v družbene plasti mladostnikov, saj sprejemajo moški nove oblike ženskosti le na javnem področju (služba, zabava), v intimnih srečanjih pa se jim zazdijo ženske (zaradi podobnosti moškimi) čudne. Kljub bujnejšim erotičnim fantazijam pa so moški spolno strpnejši, ker upoštevajo tradicionalni kodeks ljubezenskih pravil (npr. glavni junak Duane ne prizna svojih čustev Jenny toliko časa, dokler ne izve, da ta ni več dekle njegovega prijatelja).

¹⁷ V slikanju boja ženske za ljubezen se romani pisateljev in pisateljic ne razlikujejo, saj se oboji razvrstijo v dve skupini: tiste, ki označujejo žensko borbo za ljubezen v okviru njenih tradicionalnih vlog matere, tolažnice in zveste ljubice, ter na romane, ki so do teh vlog zadržani.

¹⁸ Raziskava slovenske homoerotike je pokazala, da je lezbičnih motivov manj od gejevskih – od dvanajstih (obravnavanih) romanov je samo v petih prisoten lezbični motiv: *Igra angelov in netopirjev*, *Vladarka*, *Fužinski bluz*, *Sovraštvo*, *Ime mi je Damjan*. V vseh naštetih romanih (razen v *Ime mi je Damjan*) je lezbični prizor preizkušnja prijateljstva in njegova nadgradnja.

LITERATURA

- Adams, Parveen. »Zapis o razločku med seksualnim razcepom in seksualnimi razlikami.« *Ženska seksualnost: Freud & Lacan*. Ur. Eva D. Bahovec. 193–201. Avsec, Andrej. »Spolna shema: maskulinitet, femininitet in androginitet.« *Anthropos* 1–3 (1998): 166–179.
- Badinter, Elizabeth. »XY. O moški identiteti.« *Apokalipsa* 72 (2004): 140–169.
- Bahovec, Eva D. (ur.). *Ženska seksualnost: Freud & Lacan*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1991. (Zbirka Analecta).
- Biti, Vladimir. »Identiteta.« *Primerjalna književnost* 23.1 (2000): 11–23.
- Bogataj, Matej. »Na svetu sem zato, da poiščem zgodbo.« Intervju z Vinkom Möderndorferjem. *Literatura* 12.109–110 (2000): 55–73.

- Butler, Judith. *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete*. Ljubljana: ŠKUC, 2001. (Zbirka Lambda).
- Chapman, Raymond. *Focus of speech in victorian fiction*. New York: Longman publishing, 1994.
- Chatman, Seymour. »Dali su likovi samo ljudi.« *Književnost* 5–6 (1985): 1026–1037.
- Curti, Lidija. »Šta je stvarno, a šta nije: Ženske fabulacije u kulturalnoj analizi.« *Razlika/Differance, časopis za kritiku i umjetnost teorije* 3–4 (2003): 277–311.
- Dolar, Mladen. »Strel sredi koncerta.« *Spremna beseda. Uvod v sociologijo glasbe*. T. W. Adorno. Ljubljana: DZS, 1986.
- Foucault, Michel. *Zgodovina seksualnosti. 2. Uporaba ugodij*. Ljubljana: ŠKUC, 1998. (Zbirka Lambda).
- Glover, David in Cora Kaplan. *Genders. 2. izdaja*. London: Routledge, 2001.
- Kalbfleisch, Pamela J. in Michael J. Cody. *Gender, power and communication in human relationships*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Association, 1995.
- Kobal - Palčič, Darja. »Preučevanje kognitivne spolne sheme z vidika stereotipov ali z vidika samopodobe.« *Časopis za kritiko znanosti* 26.188 (1998): 247–257.
- Kovačič, Bojan in Zdenko Vrdlovec. *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan, 1999.
- Lorber, Judith. *Paradoxes of gender*. New Haven, London: Yale UP, 1994.
- Mahkota, Tina. »Nove barve škotskega kara.« *Spremna beseda. Dihati moraš, to je vsa skrivnost*. Janice Galloway. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba, 2000. (Knjižna zbirka Beletrina). 297–309.
- Mitchel, Juliet. »Psihoanalitične teorije seksualnih razlik.« *Ženska seksualnost: Freud & Lacan*. Ur. Eva D. Bahovec. 172–188.
- Moi, Toril. *Politika spola/teksta*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1999. (Zbirka Labirinti).
- Morovič, Andrej. *Vladarka*. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba, 1997. (Knjižna zbirka Beletrina).
- Mozetič, Brane. *Zgubljena zgodba*. Ljubljana: Center za slovensko književnost, 2001. (Aleph 69).
- Praprotnik, Tadej. *Ideološki mehanizmi produkcije identitet. Od identitete k identifikaciji*. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba, 1999.
- Schowalter, Elaine. »Feminizem in literatura.« *Sodobna literarna teorija*. Ur. Aleš Pogačnik. Ljubljana: Krtina, 1995. 177–203.
- Spence, Janet T. in Camille Buckner. »Masculinity and femininity: Defining the undefinable.« *Gender, power and communication in human relationships*. Ur. Pamela J. Kalbfleisch in Michael J. Cody. 105–138.
- Štular, Suzana. »Družbena konstrukcija spolne identitete.« *Teorija in praksa* 35. 3 (1998): 441–454.
- Tratnik, Suzana. »Anketa: gender studies.« *Apokalipsa* 72 (2004): 79–82.
- *Ime mi je Damjan*. Ljubljana: ŠKUC, 2001. (Zbirka Lambda).
- *Lezbična zgodba – literarna konstrukcija seksualnosti*. Magistrsko delo. Ljubljana: Fakulteta za podiplomski humanistični študij, 2004.
- Verhaegne, Paul. *Ljubezen v času osamljenosti*. Ljubljana: Orbis, 2002.
- Zupan Sosič, Alojzija. »Označevanje literature žensk.« *Prvo slovensko-hrvaško slavistično srečanje*. Ur. Vesna Požgaj Hadži. Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete, 2001.
- »Tradicionalno in sodobno v romanu Boštjanov let Florjana Lipuša.« *Moderno v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. 40. SSJLK. Ur. Marko Stabej. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 2004. 80–92.

- — — *Zavetje zgodbe. Sodobni slovenski roman ob koncu stoletja*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2003. (Zbirka Novi pristopi).
- Winnett, Susan. »Rastrojevanje: žene, muškarci, pripovjedni tekst: princip užitka.« *Suvremena teorija pripovedanja*. Ur. Vladimir Biti. Zagreb: Globus, 1992. 405–427.

■ GENDER IDENTITY AND MODERN SLOVENIAN NOVEL

Key words: Slovene literature / Slovene novel / 1990-2005 / gender identity / female characters / gender studies / new emotionality

Currently gender identity is more and more at the centre of issue of identity. In the scientific discourse it is embodied in the modern thesis of the gender theory thesis, in which gender is perceived as a construct, a continuously changing category and performance. Judith Butler, an important researcher of gender identity, suggests that all of us emulate “our true sex”, convinced that we model ourselves on an original ideal, although the original itself is already a parody of the idea of the natural and original.

Gender identity in the modern Slovenian novel of recent years (1990-2005) is x-rayed through the progress of a personal or intimate story, which is a shared characteristic of most recent Slovenian novels. Stories portray changes in gender identity through the binarism of the heterosexual matrix (issues of sexual minorities are very rare - homosexual themes appear in the novels *Zgubljena zgodba* ('*The Lost Story*'), *Angeli* ('*Angels*') and *Ime mi je Damjan* ('*My Name Is Damjan*') – while homosexual motifs are somewhat more common), which is questioned by stereotypes of femininity and masculinity: woman, the dark continent; woman, the angel in the house; woman, the femme fatale; and man, the Don Juan. The most prevalent is the first stereotype, which is also linked to the image of the femme fatale (e. g. in the novels *Ki jo je megla prinesla* ('*Brought by the Fog*'), *Volčje noči* ('*The Nights of the Wolves*'), *Kraljeva hči* ('*The King's Daughter*'), *Igra angelov in netopirjev* ('*The Game of Angels and Bats*'), *Galilejev lestenec* ('*The Chandelier of Galileo*'), *Carmen* ('*Carmen*'), *Tek za rdečo hudičevko* ('*Running After the Red She-Devil*'), *Kalipso* ('*Calypso*')), where one can recognise the phantasm of the male erotic imagination, and, above all, the male literary character's fear of an individualist woman. In times of transformed gender roles, woman is no longer the angel in the house (e.g. *Vladarka* ('*The Empress*'), *Črni angel, varuh moj* ('*My Black Guardian Angel*'), *Tao ljubezni* ('*The Tao of Love*'), *Noč v Evropi* ('*A Night in Europe*'), *Kalipso*), but since she is dominated by the enigma of her own and the opposite sex, she becomes, in a world of “empty existence”, a prisoner of her own freedom and her (still traditional) image of men.

Two important innovations in the most recent Slovenian novels have to do with gender identity, which becomes (through a love story) the core of identity issues. The first innovation regards narrative: a higher percentage of leading female characters, also as a result of the greater number of female novelists, bring to the worlds of novels a diversity of gender perspective and motifs. If men experience female characters as a conjunction of too low (a woman as an in-

stinctive and unequal being) and too high expectations (a woman as an ethereal, ideal being), female characters are more preoccupied with images of their own gender, although they are also interested in men, particularly as friends and lovers. The verbalisation of the inter-sexual communication barrier denotes a new type of honesty, in which becoming familiar with your own gender means being open to the other. When such an honesty exposes the repression of the heterosexual matrix with a humorous, ironic, or parodic distance, it tends towards a **new emotionality**, a particular emotional mood in texts characterised by the auto-reflexivity of its own (novelistic) sentiment and subtle intellectuality.

Maj 2005

»HISTERIJO LAHKO NAROBE KDO RAZUME«¹

T. S. ELIOT IN MOŠKA HISTERIJA

Andrej Zavrl

Ljudska univerza, Kranj

Članek analizira spolnost in poželenja v zgodnejši poeziji T. S. Eliota. Histerični simptomi imajo očitne vzporednice v Eliotovem modernističnem govoru, ki razkriva težave s spolom in spolnimi poželenji. Ženska histerija se izkaže zgolj za problematičen del moških lastnih psih, poskus povnanjenja nečesa, kar je zakoreninjeno globoko v njih.

“Hysteria Might Easily Be Misunderstood”: T. S. Eliot and Male Hysteria. The article analyses T. S. Eliot’s early poetry in terms of its sexualities and desires. Hysterical symptoms have apparent parallels in Eliot’s modernist discourse, revealing gender anxieties and improper desires. Female hysteria turns out to be only an aspect of men’s own troubled psyches, an attempt to exteriorise something deeply rooted in men themselves.

Kdo je v resnici histeričen?

V tradicionalnem, resda najbrž precej mizoginem razumevanju je histerija večinoma opisana kot patologija žensk in ženskosti. Že hiter pogled v kakšen etimološki slovar nam s povezavo maternice in histerije lahko potrdi tovrstne domneve. Histerija naj bi bila torej v svojem bistvu, čisto organsko, problem žensk. Takšno pojmovanje je prvi uveljavil Hipokrat, ki je histerijo povezoval z boleznimi maternice. Po srednjeveški razlagi so bile histeričarke obsedene s hudičem, od sedemnajstega stoletja naprej pa je bila nevrotična motnja spet v domeni medicine, kjer je ostala do danes. Čeprav histeričnih simptomov sodobna psihiatrija ne imenuje več s tem imenom, ti niso izginili, ampak so dobili nove oznake. Kljub temu vlada za »histerijo«, čeravno je zelo težko določljiva, na različnih znanstvenih področjih veliko zanimanje.

V svoji študiji *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830–1980* Elaine Showalter (3) piše o »izstopajoče veliki statistični zastopanosti žensk med mentalno bolnimi« skozi celotno zgodovino zahodne kulture. Avtorica opozarja tudi na posebej trdno povezavo med

»žensko« in »norostjo«, ki je vodila v občutno številčno prevlado bolnic nad bolniki v javnih umobolnicah še dolgo v dvajsetem stoletju, obenem pa je taka povezava spodbudila in dodobra zapečatila istovetenje norosti z ženstvenostjo.

Po premiku poudarka od maternice k živčnemu sistemu so pozornost začeli privabljeti tudi histeriki, moški, ki so kazali zelo podobne simptome kot histeričarke, čeprav so zanje zdravniki iskali drugačna poimenovanja in drugačne razlage. Povezava med histerijo in ženskostjo je bila in ostala trdna. Ženska narava je res veljala za izvir ženske bolezni, ampak pojavljali so se tudi vedno močnejši strahovi pred žensko seksualnostjo, ki naj bi bila v samem bistvu ženske iracionalnosti, ta pa je zato »lahko predstavljala nespoznatno in neukrotljivo seksualno silo« (Showalter 10). Za Michela Foucaulta je »histerizacija ženskega telesa« ena najpomembnejših strategij, »ki v zvezi s seksom razvijajo posebne mehanizme znanja in oblasti«. Znotraj takšne histerizacije ženskega telesa je bilo »telo ženske analizirano – kvalificirano in diskvalificirano – kot telo, ki je v celoti nasičeno s seksualnostjo« (Foucault 109).

Pesem v prozi »Histerija«, ki jo je T.S. Eliot leta 1915 napisal v Oxfordu in še istega leta prvič objavil, nikakor ni edina v njegovem opusu, ki se odkrito ali prikrito dotika te duševne motnje, je pa v tem vsekakor najbolj neposredna in najbolj drzna. Vprašanje, ki se tukaj zastavlja samo po sebi, je naslednje: Ali Eliotova pesem podpira prepričanje, da je histerija izrazito ženska patološka oblika vedenja? Ali je »Histerija« izključno ženska bolezen?

Če želimo odgovoriti na pravkar zastavljeno vprašanje, se zdi še posebej zanimivo, če se Eliotove pesmi lotimo z vidika odnosov med spoloma, kot jih lahko razberemo v pesmi, in posledično tudi Eliotovega obravnavanja spolnosti v njej. Prav v tej pesmi, nemara bolj kot kjer koli drugje v Eliotovi poeziji, »smo priča surovi izkušnji in razburljivim čustvom brez privilegija estetske odmaknjenosti« (Moody 39).

Prikaz ženske v pesmi se v veliki meri zanaša na fragmentiranje njenega telesa (zobje, žrelo, mišice, prsi), kakor je tudi njen siceršnji obstoj prikazan v večinoma fizično-telesnih okvirih (smeh, sopenje, vdih, potresovanje). Na ta način je vzpostavljena trdna zveza med osebo in hibo: histeričarke ni mogoče ločiti od histerije, kajti ne le da obe določajo iste lastnosti, ampak ena ne more obstajati brez druge. V tem pogledu se zdi, da Eliot sledi »kulturni tradiciji, ki predstavlja »žensko« kot norost, in ki uporablja podobe ženskega telesa ... za ponazarjanje iracionalnosti na splošno« (Showalter 4).

Na drugi strani pa moški lirski subjekt sprva nastopa kot pravo nasprotje ženske, kajti njegovo delovanje je v prvi vrsti mentalno (»sem se zavedel ... /o/dložil sem se ... sem svojo pozornost ... usmeril« – Eliot, *Pesmi* 17).² Takšna razdelitev vlog je tipična, kot pravi Showalterjeva (3–4), za našo kulturo, kjer so ženskam v značilno dualističnem sistemu jezika in reprezentacije tipično pripisane »iracionalnost, molčečnost, narava in telo, medtem ko so moški postavljeni na stran razuma, govora, kulture in mišljenja«. To pa je povsem v soglasju s podobo histerične ženske, ki jo opazuje

razumsko povsem priseben moški; opraviiti imamo torej prav s tistim, za kar Foucault trdi, da se je začelo dogajati že v osemnajstem stoletju s »histerizacijo ženskega telesa«.

Kljub temu nas ne sme prevzeti ideja o navidezno jasni ločnici med noro žensko in mentalno zdravim moškim, saj je lirski subjekt vse prej kot zgolj pasivni opazovalec dogajanja okrog sebe, ki bi se ga ne moglo dotikati tisto, čemur je priča. Hitro namreč postane očitno, da s svojo pozornostjo ne more prav dosti vplivati na situacijo. Namesto tega je »vpleten v njen smeh ... /v/srkavan ... vdihnjen ... zgubljen ... zmečkan«. Zdaj se prvotni vtis temeljito spremeni, saj ugotavljamo, da pesem namesto vzpostavljanja delitve v resnici spodbija ločevanje med moškim in histeričarko in s tem obenem postavlja v ospredje soodvisnost med subjektom in objektom, med opazovalcem in opazovanim.

Zaradi Eliotovih lastnih izkušenj takšnega nevrotičnega stanja mnogi kritiki posegajo po biografski interpretaciji pesmi, ki naj bi bila Eliotov krik obupa nad življenjem z Vivien Haigh-Wood, s katero sta »si v zakonu delila to patologijo« (Koestenbaum 118). Biografinja Eliotove prve žene Vivien, Carole Seymour-Jones (153), razume pesem kot Eliotovo razkritje, »da kljub iskreni želji, da bi storil vse za uspešen zakon, ni mogel zatreti svojih negativnih občutij do Vivien.« Ne glede na biografske domneve lahko ugotovimo, da »Histerija« temeljito prevprašuje navidezno neproblematične podmene o moški in ženski drži, oziroma o ženstvenosti in možatosti ter njuni navezavi na psihično nestabilnost in histerijo. Zatorej je nemara na mestu vprašanje, če ni pozornost zbujujoča prozna oblika »Histerije« znak paničnega stanja lirskega subjekta (morda pesnika samega), v svojem bistvu vpis njegove histerije, primer pisanja, ki ne more biti več »poetičen«, ampak je lahko le še (dobesedno) »prozaičen«. Je mogoče reči, da Eliotova pesem, namesto da bi povzela žensko histerično vedenje, predstavlja moški ekvivalent, ki razkriva impotenco namesto inspiracije in beleži neuspešen poskus »zbrati nekaj drobcev popoldneva«?

Razlagalci Eliotove »Histerije« se večinoma strinjajo, da »ženski tok besed in spolne sle vedno grozi s posrkanjem vase«, zato moški čuti nemajhen »strah pred tem, da bi ga ženski smeh pogoltnil« (Rabaté 219); z drugimi besedami rečeno, lirski subjekt »Histerije« »čuti, da ga golta ženska – tako potrjuje podobe grozečih in pohotnih žensk, ki so se bile pojavljale v Eliotovi dotedanji poeziji« (Ackroyd 66). Ker je moški potegnjen v razburkano situacijo vsaj tako globoko kot ženska, ni več mogoče trditi, da je histerija izključno ženska kategorija. In res, če se ženska le živahno smeji, se zdi, da je prav moški tisti, ki je »bolj očitno na robu izgube nadzora kot pa smejoča se ženska« (Smith 426).

Izhajajoč iz ravnokar povedanega, se je mogoče strinjati s Seymour-Jonesovo (155), ki trdi, da je »histerija iz naslova pesmi prvenstveno pesnikova, ko poskuša 'zbrati' popoldan nasproti smehu ženske; obenem pa je njena, ko njen smeh postaja histeričen nasproti njegovemu hladnemu molku«. Moški in ženska sta tako priklenjena eden na drugega. Ravno tako pa je pomembno, da imamo bralci na razpolago samo eno verzijo dogodka, torej tisto, ki nam jo predstavlja (moški) lirski subjekt; vse, kar izvemo,

izvemo skozi njegov (histeričen) govor. V tem pa Eliotov lirski subjekt uporablja strategijo, ki »norost, tudi kadar jo izkušajo moški, metaforično in simbolično predstavlja kot ženstveno: žensko bolezen« (Showalter 4).

V strašljivem središču pesmi je ženski smeh, smeh, ki ga moški ne deli, niti ni njegov objekt, ampak je, kot trdi Colleen Lamos (82), »nerazložljiv, navidezno brez spodbud in nelagodno neukrotljiv«, zato moškega prevlada in »vdih«. A ta smeh ženske je tudi znak njene seksualne moči in v tem pogledu lahko potegnemo nekatere vzporednice med »Histerijo« in Eliotovo pesmijo iz leta 1916 »Mr. Apollinax«, kjer je ena glavnih značilnosti naslovne osebe prav tako smeh, ki oznanja potentnost. V družbi univerzitetnih profesorjev in njihovih žena spravlja Apollinaxov »podmorski in globok« smeh, ravno tako kot histeričarkin, lirski subjekt v precej nelagodno razpoloženje.³ Nekatere značilnosti pesmi »Mr. Apollinax« so precej podobne »Histeriji«: lirski subjekt se spet osredotoča na Apollinaxovo fragmentirano telesnost (glava, ušesa, lase), Apollinaxov smeh povezuje z maternico (saj se smeje kot »neodgovoren fetus«), njegova špičasta ušesa pa lirskemu subjektu nekako nakazujejo Apollinaxovo mentalno neuravnovešenost. Poželenje, strast in velika seksualna moč imajo za Eliota v sebi nekaj diabolčnega.

Lirski subjekt išče Apollinaxovo glavo, kotalečo se pod stolom, kar nam lahko takoj prikljče v spomin Prufrockovo vizijo njegove lastne glave »[že z majhno plešo] na pladnju sredi mize« (Eliot, *Pesmi* 7).⁴ Vendarle med Prufrockom in Apollinaxom obstaja neka razlika: medtem ko se zdi Prufrock (on je tudi lirski subjekt pesmi) resnično seksualno obglavljen, je pri Apollinaxu to le pobožna želja (zavistnega?) lirskega subjekta. Tako se tudi »Mr. Apollinax« konča s precej prozaično podobo, ki spominja na »Histerijo« – s spominom na košček limone in odgriznjen makaron.

V »Histeriji« groteskna podoba ženskinih zob, »zgolj naključnih zvezd z darom za urjenje rekrutov«, skupaj z njenim smehom nakazuje istovetnjenje ust tako z maternico, na kar opozarja tudi etimologija »histerije«, kot tudi z ženskim spolovilom. Smeh, torej ženskina usta, se zatorej razodeva kot »vagina dentata ... strašljivo središče pesmi« (Lamos 83). Četudi se moški, že od začetka »vsrkavan s kratkimi sopenji«, sprva še lahko brani s »hipnimi oživitvami«, na koncu podleže, dokler ni »končno zgubljen v temnih votlinah njenega žrela«. Beseda »končno« tukaj lahko pomeni predajo, do katere slednjič vendarle pride po vseh prejšnjih hipnih oživitvah in prizadevanjih moškega kot tudi dokončnost in nepovratnost njegove kapitulacije. Za vse dogajanje se pravzaprav zdi, da nam predoči moško (seksualno) izničenje. Od tu naprej se nemara lahko strinjamo s Seymour-Jonesovo (154), ki trdi, da »Eliotov strah ni bil le groza pred intimnostjo ... ampak tudi seksualen«. Kako si je sicer mogoče razlagati to brezmejno tesnobo, ki razbije popoldan v delčke, tresoče roke in drhteče prsi?

Precej pozornost vzbujajoče je tudi dejstvo, da moški žensko vidi izrazito fizično, lahko rečemo seksualno, njegovo lastno telo, kot tudi seksualnost, pa sta v njegovem govoru povsem odsotna. V svoji vlogi moškega se očitno počuti povsem nemočnega obvladovati to, kar se mu kaže kot nebrzdana ženska seksualnost, ki ga srka vase, ne da bi se ji mogel upreti. Zdi se,

da smo priče popolni odsotnosti moške (hetero)seksualnosti, do določene mere še celo tradicionalno razumljene možatosti. Lirski subjekt tako rekoč izgubi sam sebe, izgubi pa se v ženski, ne ob ali zaradi nje; na nek način se identificira z njo; še več, zdi se, da edinole ona obstaja. In do tiste mere, ko moški obstaja prvenstveno skozi sopenje in dihanje, grbančenje mišic in smeh ženske, on sam tako rekoč postane ženska. Njegova možatost je pod strašanskim pritiskom: »Najbrž obstaja strah, ki se ga on komajda zaveda,« pravi George Whiteside (Seymour-Jones 155), »ki ga predstavlja namišljena *vagina dentata*, kamor je lahko penis 'v/srkavan ... končno zgubljen ... zmečkan v grbančenju nevidnih mišic'.« Moški se konec koncev spet pokaže kot tisti, ki je resnična histerija iz naslova pesmi.

Za moškega v izrazito nelagodni družbi ženske, ki ga s svojo seksualnostjo napravi povsem nemočnega, »privedenega do živčnega zloma zaradi njene seksualnosti« (Moody 39), se zdi, da vendarle obstaja nekakšen potencialen izhod. Kot ni bila redkost ne v Eliotovem življenju ne v njegovi literarni karieri, se ozre po pomoči drugega moškega. Na tem mestu je najbrž smiselno opozoriti, da v istem smislu, kot histerik potrebuje analitika, histerični govor (za kar imamo tukaj Eliotovo pesem) potrebuje bralca. V Foucaultovi analizi (66), ki je tukaj zelo priročna, je za diskurz priznanja bistvena (vsaj navidezna) avtoritativna prisotnost partnerja pri obredu, »v katerem se resnica potrjuje prek težav in odporov, ki jih je morala zlomiti, da se je pokazala; in /gre tudi za/ obred, v katerem že samo izražanje, neodvisno od svojih zunanjih posledic, spodbudi bistvene preobrazbe pri tistem, ki ga izgovarja: oprošča ga krivde, odrešuje, očiščuje, razbremenjuje njegovih napak, osvobaja in mu obljublja rešitev«.

To tezo lahko povežemo s Koestenbaumovo (135) interpretacijo *Puste dežele*, za katero pravi, da kot histerični diskurz neštetih reminiscenc ostaja pasivna in jo šele bralec lahko obvlada. »Ker sama ne ponuja razlage in se noče premakniti prek svojih histeričnih nesoglasij, potrebuje bralca-kot-sodelavca ('mon semblable, – mon frère!'), da odkrije njene krinke; je ženstveno besedilo in potrebuje moškega bralca«. Za histerični diskurz je značilno, da je – kot tudi zajeten del modernistične poezije – fragmentaren in da šele po temeljiti analizi lahko dobimo smiselne in konsistentne razlage izpovedi. To isto lahko rečemo za Eliotovo *Pusto deželo*, ki ji je končno podoba (in s tem njeno pomensko mrežo) dal šele Pound. Pesnitev je v svojem bistvu pasivna in zato veliko pričakuje od bralca. V tem smislu je že v sami pesnitvi vpisana potreba po drugem moškem, Poundu, ki naj interpretira njene odsotnosti, redefinira neskladja ter spremeni žensko histerijo, skozi moško sodelovanje, v diskurz moške moči. Ezra Pound je bil s svojo pomočjo pri pripravi končne verzije *Puste dežele* za Eliota nepogrešljiv, saj je potreboval moškega analitika, ki je spremenil »zmešnjavo dobrih in slabih odlomkov v pesnitev« (Moody 317). To Eliotovo izjavo lahko povežemo še z neko kasnejšo, ko je rekel, da je pisanje poezije le olajševanje notranje napetosti, nekakšna čustvena izpoved (Hall 207).

Ravno tako kot sta pri nastajanju *Študij o histeriji*, kjer nastopajo le histeričarke, sodelovala Josef Breuer in Sigmund Freud, Eliotov subjekt pri svoji čustveni izpovedi potrebuje tovariša in sodelavca, poundovsko figuro,

ki mu bo pomagala, da sebe loči od histeričarke, kajti »ko se sooča z boleznijo v ženski, jo Eliot najde v sebi, saj je histeričarka le negotovo zunaj moškega 'jaza', ki jo opazuje«. Tudi v »Histeriji« je oseba, ki bi hipotetično lahko zapolnila poundovski prostor, vendarle pa momlajajoči natak, potencialni osvoboditelj, ne prinaša nobene utehe, saj je tudi sam ostarel, top in neartikuliran; roke se mu tresejo in »z jecljanjem, podobnim jezikovnim tikom Freudovih pacientov, dá glas Eliotovi lastni paralizi ... Natak mu ni v pomoč in Eliot se mora s histerijo soočiti sam« (Koestenbaum 116). Vendarle pa smo že videli, da mu spodleti, saj histerije ne more pozdraviti brez pomoči in sodelovanja drugega moškega.

Pogled Eliotovega lirskega subjekta se pri natakjarju ustavlja na nadrobnostih njegovih dejanj (oziroma nedejanj) in predmetov, s katerimi možakar pride v stik. Po eni strani »rožnat in bel kockast prt« in »zarjavela zelena železna miza« dajeta zelo stvaren, vsakdanji, celo pomirjujoč vtis nasproti vrtinca napredujočega zloma. Po drugi strani pa natak s tresočimi rokami hiti s pogrinjanjem prta ter še povečuje zadrego s ponavljanjem povabila gostoma: »Če gospod in gospa želita piti čaj na vrtu, če gospod in gospa želita piti čaj na vrtu ...« Nelagodje in zadrega sta obojestranska – ravno tako kot se zdijo natakjarjeva občutja izrazito neprijetna, »natančen in obsesiven popis fizičnih podrobnosti prizora ... potrjuje tesnobo lirskega subjekta« (Lamos 84–85).

Eliotov opazovalec je zmožen videti le posamezne dele ljudi in predmetov okrog sebe, nikoli njihove celote, kar se povsem sklada z eno od značilnosti histerije, ki onemogoča videnje celote, ampak zgolj koščke in delčke te celote, za katere pa se histeriku zdi, kot da bi tej celoti sploh ne pripadali. Potem ko navidezni poziv natakjarju ne obrodi sadov, se možki v »Histeriji« vrne k svojim poskusom obvladovanja položaja z zgolj umstvenimi močmi. Da bi mu uspelo »zbrati nekaj drobcev popoldneva«, poskuša doseči čim večjo zbranost, vendarle pa se nam zdaj zastavlja vprašanje, ali, četudi bi te drobce sploh uspel zbrati, bodo še kdaj lahko tvorili kakršno koli celoto. Najbrž gre tukaj bolj za poskus vzpostavitve ponovnega mentalnega nadzora nad samim seboj, kar pa se zdi komaj verjetno, kar nakazuje tudi konec pesmi – »skrbna pretkanost« lirskega subjekta je usmerjena v »cilj« (v izvorniku »to this end«), kar nakazuje obenem njegov namen kot tudi njegov bolj dobeseden cilj, torej njegov konec. Pesem se v tem trenutku konča in nobenega zagotovila nimamo, da možki iz nje kdaj doseže uresničitev svojega namena.

Prufrockova Pustinja

Že po izidu prve pesniške zbirke, *Prufrock in druga zapazanja* (*Prufrock and Other Observations*), leta 1917 je Eliot dobil občutek ustvarjalne izčrpanosti, zdelo se mu je, »da so mu bile besede odvzete« (Eliot, *Waste Land* xviii), da se je izpel, zato je začel pisati v francoščini. Del tega »obscenega« pisanja v francoščini, kot se je izrazil Pound, je bil tudi »Phlébas, le Phénicien, pendant quinze jours noyé« (»Dans le Restaurant«, Eliot,

Poems 53), ki se je pozneje pojavil v *Pusti deželi* kot »Flebas Feničan, mrtev štirinajst dni« (Eliot, *Pesmi* 42). Eliotovo zdravje se je zaradi napetosti in obremenitev slabšalo, trpel je za hudimi glavoboli, izčrpanostjo, tesnobo in strahom, dokler ni 1921. leta doživel zloma. Med okrevanjem v Švici je spisal še zadnji del *Puste dežele*, »Kaj je rekel grom«, ki ga je imel za najboljši del pesnitve in tudi »il miglior fabbro« ga je sprejel tako rekoč brez pripomb (Ackroyd 80–81, 119; Eliot, *Waste Land* 129).

Simptomi, ki smo jih za čas okrog nastajanja *Puste dežele* ravnokar navedli po Eliotovi biografiji (glavoboli, izčrpanost, strah, občutek tesnobe pa tudi izguba besed, nesposobnost izražanja, raba tujih jezikov), so med najznačilnejšimi pri histerikih in histeričarkah. Wayne Koestenbaum (130–32) pokaže še na druge momente v sami pesnitvi, ki so neposredno povezani s histerijo; med njimi so Mariejine zatrte seksualne želje, subjektova izguba govora in vida, ko zagleda dekle s hijacinto, ter Filomelin alternativni jezik v obliki nerazumljive ptičje pesmi kot posledica posilstva in pohabljenja. Za celoten proces pisanja in popravljanja *Puste dežele* je zato moč trditi, da je imel za Eliota znaten terapevtski učinek.

Kljub vsemu, kar je kazalo na to, da je bila moška histerija v času Eliotovega pisanja *Prufrocka* realnost, je bila ideja o »ženski bolezni« izjemno trdovratna. Četudi so moški kazali enake simptome kot ženske, so psihiatri iskali drugačna poimenovanja; Angleži, na primer, so temu rekli »angleška bolezen«, ki naj bi doletela visoko civilizirane moške zaradi premnogih intelektualnih in gospodarskih pritiskov, ki so jim bili podvrženi. Vseeno pa je bilo prav obdobje prve svetovne vojne z nezgrešljivim in masovnim pojavom moške histerije povod za preboj v napredku zdravljenja te motnje (Showalter 7).

Do leta 1916 so že za štirideset odstotkov poškodovancev na bojiščih ugotavljali, da trpijo za vojnimi nevrotičnimi motnjami in dve leti pozneje je bilo samo v Veliki Britaniji že dvajset vojaških bolnišnic namenjenih tovrstnim primerom. Showalterjevo (3) ta množičnost živčnih zlomov pri moških napelje na misel, da ti niso nič drugega kot moški ekvivalent ženski histeriji. Ravno tako kot je »visoka stopnja mentalnih motenj pri ženskah posledica njihovega družbenega položaja, tako njihovih omejujočih vlog hčerk, žen in mater kot tudi njihovih zlorab s strani izrazito moškega in nemara mizogineta psihiatričnega poklica«, tako tudi moška histerija korenini v moškem uporu proti vojni, saj so nekateri imeli ogromne težave pri premagovanju dušečih pričakovanj okolice, naj dokažejo svojo moštost. In kot je videti, so bila ta pričakovanja nevzdržna za presenetljivo veliko število moških.

Če primerjamo položaj nemočnega, frustriranega in podrejenega navadnega vojaka s tradicionalno vlogo ženske v patriarhalnem okolju, potem lahko razumemo, zakaj je bila nemost eden najpogostejših simptomov med vojaki in podčastniki in na drugi strani zelo redka med častniki. Moška histerija je bila delno moški odgovor na breme pričakovane moštosti. Zanimivo je, da so nekateri na vodilnih položajih razumeli, da moška histerija pomeni nekakšen upor proti vojskovanju in avtoriteti in so predlagali, da bi histerike postrelili zaradi hlinjenja bolezni. Disciplinske terapije so

bile zato prisilne in krute, niso se branile niti električnih šokov, saj je bil njihov namen en sam in zelo jasen: vojake spraviti nazaj na bojišča.

Pogosto med takšnimi vojaki zasledimo močne občutke tesnobe in strahu, predvsem pred tem, da ne bi izpolnili pričakovanj, ki jim jih nalaga možatost, in bi jih imeli za preveč ženstvene. Za razliko od žensk so pri moških vzroke za motnje iskali v fizičnih, ne psihičnih šokih, da bi moškimi nevrozami s tem podelili nekakšno dostojanstvo in kredibilnost. Od tod, kljub nedvomni prepoznavnosti histerije, izhaja tudi diagnoza »*shell-shock*«, ki je eksplozije min razumela kot neposredni fizični povod nevrotičnih motenj. Neredko pa so histeriki preprosto (ob)veljali za nemožate, požensčene, strahopetne, vase zagledane, pasivne, impotentne in včasih tudi homoseksualne in najbrž ni naključje, da je bil eden najbolj pogostih simptomov v resnici impotenca. Impotenca pa je pogosta »podoba psihične tesnobe v povojni literaturi«, ki vključuje tudi »Eliotovega skrivnostno neplodnega Ribiškega kralja«. Še več, Eliotova poezija do srede dvajsetih let prejšnjega stoletja je polna podob nemočnih, prestrašenih in nemih moških, ki so nedejavni, obsedeni sami s seboj ter strahopetni, neodločni in živčno neuravnovešeni. Že v »Histeriji« pa smo lahko videli, da »/m/oški spori z ženstvenim elementom v njihovih lastnih psihah postanejo povnanjeni kot spori z ženskami in histerija se deloma izraža kot strah ali jeza nad histeričarko« (Showalter 172–73).

Zdaj lahko že dokaj gotovo zaključimo, da Eliotova poezija vero o histeriji kot izključno ženski bolezni odločno spreminja v nevero. Vendar pa od tu lahko naredimo še korak naprej, če se vprašamo, ali se nemara Eliotova poezija poskuša na kakršen koli način s to histerijo soočiti, morda prav s pomočjo tistega terapevtskega pristopa, ki je ravno zaradi množične moške histerije v prvi svetovni vojni najbolj učinkovito in dolgoročno vplival na psihiatrijo. Govorimo seveda o znamenitem izpovednem zdravljenju z govorjenjem, oziroma – kot ga je sama v tujem jeziku poimenovala Breuerjeva pacientka Anna O. – »the talking cure«.

Zdravljenje govora

Zdravljenje z govorjenjem je lahko zelo uporaben koncept, kadar govorimo o Eliotovi poeziji, saj ni pomembno le to, da je Eliot brez dvoma temeljito poznal Freudovo delo,⁵ ampak je ključno tudi dejstvo, da je jezik temelj poezije. Ker pa se histerija mnogokrat kaže ravno kot motnja v jeziku, je povezava med izrazom in motnjo lahko literarno zelo učinkovita. Med značilnostmi histeričnega govora so tudi nezmožnost najti ustrezne besede, ki včasih vodi do skoraj popolne izgube besed, velike težave s slovnico, mešanje jezikov in nerazumljivost, navidezna nepovezanost in nelogičnost ter nesmiselne in paradoksalne sopostavitve podob in idej.

Nemost in impotenco kot dva izmed najpogostejših simptomov moške histerije v prvi svetovni vojni smo že omenili, vendar pa je treba omeniti še nekatere druge: paraliza, slepota, gluhotata, krčenje udov, šepavost, nočne more, nespečnost, razbijanje srca, omotica, depresija in zmedenost. V

zvezi z dejstvom, da se je obseg moških nevrotičnih motenj po vojni še precej povečal, je poveden tudi Eliotov odziv na članek »T. S. Eliot and his Difficulties«, ki ga je kot kritiko *Puste dežele* objavil E. M. Forster. Eliot je bil s člankom na splošno zadovoljen, vendar je menil, da je Forster pretiraval s pomenom, ki naj bi ga za pesnitev imela prva svetovna vojna (Furbank 328). S tem Eliot zmanjšuje pomen, ki naj bi ga vojna sama po sebi imela za njegov histerični diskurz, zato nemara ni nesmiselno iskati še drugih vzrokov.

V tem delu analize zato želimo pokazati, da imajo simptomi histeričnih motenj precej jasne umetniške vzporednice v Eliotovi poeziji, še posebej, če jo opazujemo znotraj konteksta modernistične poetike. Histerični govor v modernistični literaturi ne pomeni estetskega neuspeha, ampak, prav nasprotno, predstavlja odlično izrazno sredstvo, skozi katerega si dojemanje in védenje o spolih in spolnosti utirata svojo zamotano pot v modernistično estetiko.⁶ Prav spreminjajoče se razumevanje spolnosti in družbenih spolov je po mnenju nekaterih raziskovalcev do določene mere sprožilo modernistično gibanje (Davidson 15).⁷ Zato bo potrebno pogledati, kakšno vlogo pri razumevanju histerije ima spolnost ter kako (če sploh) se modernistični subjekt lahko izpove in na kakšno spravo lahko pri tem upa.

Vse doslej smo med ključne simptome histerije uvrščali onemelost, nezmožnost izražanja in, bolj na splošno, odpoved čutov. V resnici so to tudi ponavljajoče se podobe v Eliotovi poeziji, ki je polna stvari, ki bi jih bilo treba izgovoriti in ki največkrat ostanejo neizgovorjene, ter subjektov, ki ne vedo, kaj čutijo, niti če sploh razumejo dogajanje okrog sebe. Mnogi so »nezmožn/i/ spregovoriti besedo« (»Geronition«, Eliot, *Pesmi* 19) in »se izogiba/jo/ besed ... slepi« (*Votli ljudje, ibid.*, 50). Tudi ko je Eliotova poezija postala bolj religiozna in začela iskati upanje, so jo označevali »govor brez besede in / besede nobene govornice« ter do konca občutljivo ravnovesje med govorom in tišino: »Kje to besedo odkriti, kje se bo mogla beseda / glasiti? Ne tod, dovolj tišine ni« (*Pepelnična sreda, ibid.*, 56, 59).

Vendarle pa je nemost v literaturi, ravno tako kot priznanje, izražena prav skozi rabo jezika. Še več, kot ugotavlja Foucault (66), je priznanje »govorni objekt, v katerem se oseba, ki govori, ujema s predmetom izjave«. Zatorej je tudi spodletelo priznanje še vedno priznanje, saj subjekt pripoveduje o sebi tudi, kadar se zdi, da ne govori veliko ali smiselno, in zato pove mnogo več, kot se morda zdi na prvi pogled. Seveda bi bilo popolnoma nesmiselno trditi, da je vsakokratni pojav tišine oziroma nezmožnosti govora ali pa odpovedi čutov v neposredni povezavi s histerijo ali potlačitvijo poželenja in spolnih strasti. Znotraj Eliotovega krščanskega konteksta ima ideja »besede« nedvomno druge ali vsaj dodatne konotacije kot drugod. Vztrajno pojavljanje koncepta pa vendarle izkazuje nepopustljivo ukvarjanje z jezikom in predvsem iskanjem pomena ter, najbolj pereče, z odpovedjo jezika ter nemočjo pri izražanju sebe ali kakršnega koli smisla, za katerega se zdi, da smo ga morda našli. Eno najbolj ilustrativnih tovrstnih mest v Eliotovi poeziji je najbrž dogodek iz *Puste dežele* (»Pokop mrličev«) v vrtu s hijacintami, kjer lirskemu subjektu odpovedo vsi čuti:

nisem mogel
govoriti, in oči so mi pešale, nisem bil ne
živ ne mrtev, in nič nisem vedel,
ko sem gledal v srce luči, v tišino.

(Eliot, *Pesmi* 32)

Podobno je v pesmi »Silence«, kjer je grozljivi mir, ki nastane ob zadnji uri, vse, kar sploh obstaja.

J. Alfred Prufrock je še en podoben junak, za kogar »/n/emogoče je povedati natančno svojo misel«. Ampak, kakšna sploh je Prufrockova misel? Maud Ellmann (76) poudarja že prej omenjeno povezavo med priznanjem in dejstvom, da je govorec pri njem obenem subjekt in objekt. Avtorica trdi, da »iz naslova ni jasno, ali Prufrock piše ljubezenski spev ali pa spev piše njega, ali je njegov ali o njem«, lahko pa iz retorične obsesivnosti razberemo, da je subjekt povsem zapleten v svoj govor. »Njegova pesem je zaljubljena v proces svojega nastajanja, četudi dvori drugemu v svoji želji po referenci zunaj sebe«. Seveda pa je ta »drugi« v »Ljubezenskem spevu J. Alfreda Prufrocka« lahko tudi bralec in to bi lahko nakazovalo, da je »pesem ljubezenski spev svojemu razlagalcu« (*ibid.*), kar pa se lepo sklada s Foucaultovo tezo, da vsako priznanje potrebuje avtoriteto. Prufrock torej išče ljubimčevo razumevanje tudi pri svojem bralcu, ki naj sodi in odpušča, analizira in osmišlja ter s tem prehaja od tekstualnega do seksualnega spogledovanja.

Eliot je začel pisati pesem o Prufrocku v Parizu leta 1910 in jo končal v Münchnu naslednjega leta. Prvič jo je s pomočjo prijateljev, Ezre Pounda in Conrada Aikna, objavil 1915. V vseh pogledih je to ena Eliotovih najprepoznavnejših in najznačilnejših zgodnejših pesmi, Prufrock sam pa je postal simbol za osebnost posebne vrste, tako, ki jo nemoč in raznotere frustracije vodijo v paralize, težave z govorom in neodločnost, ravno tako kot mnoge druge histerike.

Eliotov osnutek Prufrockovega speva, »Prufrock's Pervigilium«, ima zelo pomemben vir v latinski pesmi *Pervigilium Veneris*, še posebej v njenem strastnem refrenu (»jutri naj tisti, ki ni nikoli ljubil, in tisti, ki ljubi, oba naj ljubita«) in koncu (»/slavec/ poje, mi molčimo; kdaj bo prišla še moja pomlad«) (Eliot, *Inventions* 177). Christopher Ricks opozarja še na temnejše pomene, ki jih skriva Venera – spolne bolezni. Pet verzov iz »Prufrock's Pervigilium« je prišlo tudi v končno verzijo pesmi, dva od njih sta »Moral bi biti par obrabljenih klešč, / begajočih križem po dnu tihih morij«. Ena smer, ki jo verza nakazujeta, pelje na začetek pesmi, k »ribjim restavracijam z žaganjem nastlanim«, druga smer pa k v devetnajstem stoletju pogostemu izrazu za sramne uši (crab-louse) in k spolnemu vedenju rakovic, ki je domnevno zanimalo Eliota (Eliot, *Inventions* 187).

Nenehna obotavljanja in prežemajoči občutki tesnobe ter nezmožnost jasnega izražanja – tako rekoč razkritja – so mnoge interprete pesmi pripeljali do zaključka, da na Prufrocka pritiska močna potreba po izpovedi in da je nuja po priznanju tako velika, da ga na koncu popolnoma paralizira. Lyndall Gordon (»Eliot and Women« 14) piše o Prufrockovi »potrebi po

izpovedi ženski – ne ljubezni, ampak videnja in norosti«; avtorica se pri tem sklicuje na »Prufrock's Pervigilium« (Eliot, *Inventions* 43–44) in na dejstvo, da je pesem o Prufrocku sprva nosila naslov »Prufrock among the Women«. Podobno razmišlja John T. Mayer (79), ko ugotavlja, da je opuščeni del pesmi »Pervigilium«, ki ga je Eliot črtal po Aiknovem nasvetu, ravno tisti, ki »jasno pokaže, da Prufrocka na rob norosti in zloma pripelje nesmiselnost življenja, ki ga odkrivajo ulice mesta«.

Ta »nesmiselnost« pa ima morda nekoliko bolj oprijemljiv obraz. Ne glede na to, ali se strinjamo z Gordonovo (*T. S. Eliot* 66), ki trdi, da Prufrock ne obišče prostitutke ali pa s Seymour-Jonesovo (46), ki zagovarja ravno nasprotno, je pomembnejša Prufrockova bistvena nezadostnost in nesposobnost povezovanja s soljudmi, zaradi česar je »predhodnik Gerontiona in biseksualnega vidca Teiresija v *Pusti deželi*: plah ljubimec, ki se obotavlja in obrača stran, čigar dejanja se razpršijo v mislih, kadar se sooči z žensko« (Seymour-Jones 46). To pa ni vse; iz besedila »Prufrock's Pervigilium« nikakor ni jasno, kam ga njegove fantazije sploh popeljejo. Vsekakor se gibljemo med grešnimi hišami in prsatimi ženskami, vendar tudi med »samotnimi možmi v srajcah, sklanjajoči/mi/ se skozi okna« ter mladeniči, ki kadijo cigarete na vogalu ulice. Videti je, da Prufrocka zapeljujejo tako eni kot drugi, saj prebivalci grešnih hiš in lastniki prstov, ki v temi kažejo nanj, po spolu niso nikoli določeni. Na koncu pesem k temu doda še občutek gnusa, ki ga prinese jutro, potem ko je noč vznemirila »oči in stopala mož«. Prufrockova norost takrat nastopi v podobi zamazanega »slepega starca, ki prepeva in momlja«. Kot je pri Eliotu v navadi, se poželenje in strast spremenita v svoje nasprotje, v mržnjo do starega pijanca, ki prepeva po ulicah in zaradi katerega se svet začne ponovno podirati, spremeni se v klobčič in razpade (Eliot, *Inventions* 43–44).

Gnus kot nasprotje, a tudi del poželenja, neprenehoma zasleduje Eliotove lirske subjekte, ki si niso sposobni zamisliti poželenja, ne da bi gnus vdrl v njihove misli, in za katere tako rekoč ne obstaja nihče, ki bi se mu lahko predali. Še posebej za ženske se zdi, da so precej klasično razdeljene med vlačuge in svetnice; so ali izprijene ali božanske. V Freudovem videnju ima tak pogled veliko opraviti s psihično impotenco tistih moških, ki razumejo ženske na tovrsten način, »kajti tak moški lahko ljubi le žensko, ki si je ne želi, in lahko si želi le tisto, ki je ne more ljubiti (Lamos 81). Freud je bil prepričan, da histerične simptome povzroča ravno razdvojenost med hotenjem, ki ne priznava meja, in željo po podrejanju mejam, ki jih postavlja družba. Zato je bistvenega pomena za zdravljenje histerije dostop do védenja, ki ga histerik dobi o svojih poželenjih, za katera se zdi, da so v nasprotju z družbeno dovoljenim, v nasprotju celo z njegovim pojmovanjem samega sebe.

V svojih opombah k *Pusti deželi* Eliot bralca za verz »Quando fiam uti chelidon – O lastovka lastovka« napoti k *Pervigilium Veneris* in »Filomeli v II. in III. spevu« (Eliot, *Pesmi* 46, 173), kar nadalje poudarja Eliotovo prevzetost od ljubezni in hrepenenja po eni strani ter pohote in nasilja po drugi. »Prufrock's Pervigilium« je prežet s temo in norostjo, ki ju je Eliot izpustil iz končne verzije pesmi, kjer Prufrock ne sliši več prepevati noro-

sti, ampak sirene. Ricks (Eliot, *Inventions* 180–81) trdi, da je podoba pojoče norosti povezana s sodomitom Arnautom Danielom v šestindvajsetem spevu Dantejevih *Vic*, ki je s svojo podobo in provansalskimi verzi tudi sicer vsenavzoč v Eliotovem pisanju.

Upoštevač Eliotov celotni opus, ne moremo iti mimo njegove sočutnosti z Danielovimi strastni in očiščujočim ognjem, kar pa lahko povežemo tudi z Eliotovimi lastnimi problemi s spolnostjo. Povezavo med erotiko in norostjo smo omenili že zgoraj med obravnavo hysterije, pri Prufrocku pa se ponovno pojavi, vendar v nekoliko drugačni luči. Pri »Hysteriji« se je najprej zdelo, da je lirski subjekt soočen s težavami zunaj sebe, ki pa so se nazadnje izkazale za njegove lastne. Spolnost je bila v neposredni povezavi z odnosi med spoloma in ljudmi nasploh. Pri Prufrocku pa je vse skupaj od začetka do konca skoraj izključno v njem samem.

Sprva je Eliot za epigraf »Ljubezenskega speva J. Alfreda Prufrocka« vzel zadnja dva Danielova verza iz šestindvajsetega speva *Vic*, ki ju je potem zamenjal za del izpovedi grofa iz Montefeltrana iz sedemindvajsetega speva *Pekla*. Prvi izbor epigrafa je Prufrocka neposredno zvezal z osebami, ki so krive nenaravne spolnosti, a tudi pri končnem izboru objavljenega epigrafa prevladujeta krivda in sram. »Odpoved poguma, temeljna plahost«, piše J. C. C. Mays (110), se kažeta v »razrepu Prufrocka v *ti* in *jaz*, v javno, zunanjo osebnost in razmišljajoči, negiben jaz«. James Miller (52) navaja Eliotovo lastno razlago, da je nagovorjena oseba v pesmi »samo nek prijatelj ali spremljevalec, domnevno moškega spola, ki ga lirski subjekt v danem trenutku nagovarja in ... nima prav nobene čustvene vsebine«. Eliotovo pojasnilo so kritiki in bralci v glavnem prezrli; razlog za to, po mnenju Ellmannove (75), pa je v njegovem navajanju k homoseksualnemu razumevanju pesmi. Zdi se, da je takšno razumevanje predvidel že sam Eliot, ki je dodal, da druženje med moškima v pesmi »nima prav nobene čustvene vsebine«, s tem pa je razkril svojo lastno bojazen, da bi kdo vendarle lahko razbral kakšno čustveno vsebino. Tako je ponovno posegel po zanj sicer neobičajnem razlaganju samega sebe, ki se ga je poslužil večinoma le ob vprašanih spolnosti.⁸

Za Prufrocka se zdi, da vlaga strašanske napore v poskuse razbitja začaranega kroga nenehnega samospraševanja, ki ga vodi v nekakšno ohromelost, obenem pa vsakršne napore onemogoča prav njegovo lastno skrajno samoobvladanje. Njegova zadrega že vnaprej onemogoča vsakršen poskus, ki bi se ga sicer hotel lotiti, ne le zato, ker dvomi o svojem pogumu (»Si drznem?«), ampak tudi zato, ker ima nemajhne pomisleke o smislu kakršnega koli početja (»Bi sploh se konec koncev splačalo, vse skupaj, / bi bilo vredno časa in truda«). Še preden se česar koli zares poloti, najde nešteto razlogov, da tega ne stori, tako da ne more doseči nobene čustvene razbremenitve, kar pa ga vodi v psihični razkroj. Razkroj je nakazan v zgradbi pesmi, ki se začne in konča s sanjarjenjem o pobegu, ki mu sledi napoved narkotiziranja in utopitve. Tudi glasovi, ki se pojavljajo kot izkušnje, utihnejo, ko »nas zbudil je človeški glas, in smo utonili«. Nazadnje se Prufrock vrne v molk in tišino.

Pri/znanje

Na tej točki se vrnimo k Foucaultu (68) in njegovi pojasnitvi, ki jo lahko neposredno uporabimo pri interpretaciji Eliotove pesmi, o tem, kako priznanje prisili priznavajočega, da obnovi svoje poti in stranpoti: »Ne gre več samo za to, da se pove, kaj je bilo izvršeno – spolno dejanje – in kako; pač pa da se v njem in okoli njega obnovi misli, ki so ga jačale, obsedenosti, ki so ga spremljale, podobe, želje, premene in lastnosti užitka, ki so se pojavile«. Ob tem je potrebno opozoriti na možen pomislek pri uporabi Foucaultove analize: problem je v tem, da pri Prufrocku pravzaprav ni jasno niti, če je do kakršnega koli dejanja sploh prišlo, in da so morda vse misli, obsedenosti, podobe, želje, premene in užitki zgrajeni prav okrog odsotnosti dejanja. Kar pa je v nekem smislu eno in isto.

V prvem razdelku pesmi Prufrock kar trikrat izreče vabilo »pojdiva«, a že med temi tremi pozivi njegovo pozornost zmotijo podobe večera, ulic, restavracij, cenениh hotelov, najbolj pa »grozeče vprašanje« (»overwhelming question«). Potem Prufrockove misli zavzame »/r/umena megla, ki si drgne hrbet ob okenskih šipah«, in njegov namen, da bi šel in opravil obisk, zamajajo novi pomisleki, ki jih poskuša sam sebi razložiti in zmanjšati njihov pomen (»In zares bo čas / ... / bo čas, bo čas«). Vendarle se tudi čas izteka in ko bo minila priložnost »za sto pomislekov / in za sto napovedi in premislekov«, bo v Prufrockovem banalnem svetu nastopil čas »za čaj in prepečenec«.

Prufrock ne more prav dolgo zanikati za histerike precej tipične obsedenosti s samim seboj (pri čemer je za moško narcisoidnost tradicionalno veljalo, da je v tesni povezavi s homoseksualnostjo), kar se pokaže v verzih, ki neposredno sledijo: vrne se k izpraševanju svojega poguma in od tega takoj preskoči na svojo plešavost in ugibanje, kaj si bodo o njem in njegovem izgledu mislili drugi. Značilno je tudi njegovo dožemanje samega sebe, ki je precej tipično za histerike, saj se naenkrat lahko ukvarja le s posameznimi deli telesa in obleke: roke, noge, lase, pleša, dlake, plašč, hlače, hlačnice, ovratnik, igla, kravata; sebe Prufrock torej vidi razbitega na posamezne dele in tako videnje ima nanj paralizirajoč učinek (kot so ga imeli že raztreščeni drobcji popoldneva v »Histeriji«). Še posebej pa je očitna njegova nesproščenost v družbi z drugimi ljudmi, katerih »oči ... v formulirani te frazi zro«. Pritisk pogledov ljudi mu ne vzbuja samo nelagodja, ampak se vsaj njemu zdi, da ljudje od njega pričakujejo nekakšno priznanje, a tega nihče noče neposredno izreči. Ta občutek bi lahko kazal na njegov lasten, precej hud občutek krivde. Podoba, ki se mu pri tem pojavlja, kaže na že kar fizično ohromitev: »Na zid z buciko / pripet sem in se zvijam in opletam«.

Bistveno vprašanje, kaj in če sploh priznati, Prufrocku ostaja, še bolj pa način, kako se priznanja lotiti: »Kako naj drznem si takrat / izbljuvati vse ostanke svojih dni v navad?« Takrat po asociaciji oči, o katerih je govoril dotlej, zamenja z rokami, ki so nemara metonimija za tisto, kar mu v resnici leži na duši: »Roke z zapestnicami in bele in nage / (v luči svetilke pa pramen rjavih las nanje pade!)«. Za te roke večina kritikov meni, da

pripadajo ženskam, kar je seveda povsem verjetno; potrebno pa je dodati še drugo možnost – te roke so prav lahko tudi moške, še posebej če upoštevamo njihovo dlakavost (slovenski prevod je na tem mestu vprašljiv: v izvorniku gre za roke »*downed with light brown hair*« – Eliot, *Poems* 15). Ti detajli imajo svoje nadaljevanje v naslednji podobi:

Naj rečem, šel sem v mraku skoz tesne ulice
in gledal dim, ki vzdiguje se iz pip
samotnih mož v srajcrah, sklanjajočih se skoz okna?...

Ta razdelek pesmi je njeno središče (v obeh pomenih besede) in se najbolj neposredno loti priznanja (»Naj rečem«) in je najkrajši, saj ga sestavljajo le trije ravnokar navedeni verzi skupaj s še sledečima dvema: »Moral bi biti par obrabljenih klešč, / begajočih po dnu tihih morij«. To so tudi edini verzi, ki so ostali od »Prufrock's Pervigilium«. Z opustitvijo vseh ostalih verzov prvotne različice pa se Eliot nikakor ni odpovedal tudi vsem tam navzočim in že prej omenjenim dvomljivim poželenjem in hrepenenjem. Pravzaprav bi lahko trdili ravno nasprotno; ravnokar navedeni osrednji del pesmi ne vsebuje več prsatih prostitutk ali bordelov, ozke ulice zdaj razkrivajo samo še samotne moške, ki se sklanjajo skozi okna. Naj še enkrat ponovimo, da se razdelek začne s priznavajočim »Naj rečem«, kar pomeni: Je torej to tisto, kar bi moral priznati – da sem hodil po ulicah in pogledoval za moškimi?

Kriza, do katere bi Prufrock moral prisiliti svoje žitje in bitje in se s tem osvoboditi, ne bo nikoli nastopila. Potem ko je zazrl svoje obglavljenje in »trenutek, ko je blisnil /njegove/ veličine žar«, mu ostaja le še strah: »Skratka, jaz sem se bal«. V tem trenutku se odloči, da vendarle ne bo opravil nameravanega koraka in se vrne v pogojnik: ne bi bilo vredno, med banalnostmi malomeščanskih vljudnosti,

z nasmeškom te zadeve se znebiti,
vesolje v žogo spetiti
pa v kak grozeč problem jo skotaliti,
reči: »Lazar sem, od mrtvih sem vstal,
vrnil sem se, da ti vse povem, povedal ti bom vse.«

Glavni problem, ki se mu pri tem kaže, je strah pred nerazumevanjem, saj je edini odziv, ki si ga lahko zamisli, izumetničena odklonitev njegove izpovedi. V okoliščinah, kjer se nahaja Prufrock, mu je, tako drugim kot samemu sebi, »n/emogoče ... povedati natančno svojo misel«. Ta občutek ima dvojno sidrišče: prvo je v družbeni pregradi, ki jo Prufrock čuti med okolico in seboj, ter v strahu, da bi ga ljudje napak razumeli; drugo sidrišče pa je v Prufrocku samem – prav lahko, da tudi sam ne ve prav dobro, kaj misli in namerava, prav lahko, da misli različne, medsebojno izključujoče se stvari. Ostaja le še dokaj ironičen, čeravno nemara najbolj neposreden razdelek, ki zaključuje pesem. Tam se Prufrock, od vseh velikih dramskih junakov, čuti najbližjega Pavlihi (the Fool). Ob koncu se umakne nazaj v svoja sanjarjenja (ali, morda bolj primerno, more) o starosti, osamljenosti in smrtni tišini skupaj s tišino smrti, ki jo prinesejo človeški glasovi.

Nazadnje je čas, da se vrnemo k bistveni povezavi histeričnega govora in priznanja s spolnostjo ter s tem povezanim trpljenjem histerikov in histeričark zaradi reminiscenc. Tudi pri Prufrocku se zdi dokaj očitno, da je eden od izvorov njegovo histerije v njegovi seksualnosti. Njegov monolog nas spet in spet vrača k »nezmožnosti lirskega subjekta, da bi vzpostavil globoke, še posebej seksualne odnose z ženskami, ki jih srečuje.« Prufrock je moški »z izrazito omejujočimi zadržki glede spolnosti, določenimi globoko vsajenimi odpori in potlačitvami.« Tako kot že »The Portrait of a Lady« tudi »Ljubezenski spev J. Alfreda Prufrocka« »upodablja paralizirano seksualnega čutenja moškega do ženske«. Na kratko, »Prufrock« je »pešem ... o moškem, ki ne more ljubiti ženske« (Miller 52, 11, 18).

Kljub originalnemu naslovu pesmi (»Prufrock among the Women«) se zdi, da so ženske za Prufrocka ali drugotnega pomena ali pa so mu celo v napoto. Morda bi ga lahko opisali kot moškega, ki se mu zdi, da ženske potrebuje, ne zmore pa jih sprejeti za sebi enake, še manj za svoje (spolne) partnerke: »Stopajo v sobo in iz nje / pa o Michelangelu govore« ali pa od njega zahtevajo priznanje, za katerega pa je prepričan, da bi ga ne razumele ali sprejele. Najbolj pa so ženske prisotne skozi svojo odsotnost.

Carol Christ (34) opozarja na Eliotovo tehniko »premeščanja podob seksualne tesnobe v elemente pokrajine pesmi, tako da svet sam, ne pa osebe v njem, odraža njegovo seksualno onemoglost.« Tukaj moramo pomisliti samo na meglo, temne ulice ali morje, ki naseljujejo »Prufrocka«. Seveda pa je samo po sebi razumljivo, da pravzaprav ne moremo ločiti, kaj je sploh zunaj in kaj znotraj Prufrocka: poželenje in zatrti seksualnost se v različnih podobah nahajata vse okrog njega, ker sta v resnici v njem. Ta pogled v svoji interpretaciji nadgrajuje tudi Charles Altieri (196), ko pravi, da mora Prufrock pri svojem nagovoru in poskusu opredelitve družbenih odnosov najprej prepoznati razdiralno moč svojih neobvladanih želja, kar ga pripelje do spoznanja, da je njegov jaz v nerazrešljivem dialogu z njegovo projekcijo samega sebe, ki pa je ravno tako del njega in ravno tako destabilizirana. Lirski subjekt se v poskusu usklajevanja teh psihičnih vlog obrne k opisu, upajoč, da bo obrat navzven prinesel tudi pomiritev navznoter. To se seveda ne more izpolniti, saj Prufrockova razdeljena psiha le še povečuje pritisk in onemogoča komunikacijo z drugimi in s samim seboj. Prufrock zato za svoje izražanje potrebuje metafore, vendar lahko samo precej nemočno ugotavlja, da tudi metafore vsiljujejo svojo lastno razdiralnost.

V pismu Conradu Aiknu 31. decembra 1914 Eliot sebe oriše skoraj tako, kot bi opisoval Prufrocka:

Koliko bolj se človek zaveda samega sebe v velikem mestu! Si opazil? Ravno zdaj mi je to v nadlego, saj preživljam enega tistih živčnih spolnih napadov, za katerimi trpim, kadar sem sam v mestu. Zakaj nisem imel skoraj nobenega zadnje jesen, ne vem – ta je najhujši od Pariza sem... Človek hodi po ulici s svojimi poželenji in uglajenost se dvigne kakor zid, kadar koli se pojavi priložnost. Včasih si mislim, da bi mi bilo bolje, če bi se znebil svojega devištva in sramežljivosti že pred nekaj leti in v resnici se mi še zmeraj zdi, da bi bilo to dobro storiti še pred poroko (Eliot, *Letters* 74–75).

V pričujočem odlomku iz pisma je mogoče spet zaznati Eliotovo nostalgijo po Parizu, vrtu s hijacintami⁹ ter sentimentalnem prijateljevanju z Jeanom Verdenalom, ki je bil ubit v prvi svetovni vojni in ki mu je Eliot posvetil Prufrockovo zbirko.¹⁰ To je za nekatere interprete eden od povodov za izpeljevanje homoerotičnih razlag Eliotove poezije, vendar je najbrž bolj zanimivo opazovanje prepletanja raznovrstnih poželenj in nekontroliranih strasti, ki mnogokrat povsem nepričakovano razburkajo navidez sicer mirno površino govora in ki ob pozornejši analizi lahko razložijo, kaj subjekte vodi v histerična stanja.¹¹

Leta 1959 je Eliot rekel: »Bojim se, da J. Alfred Prufrock ni imel kaj dosti ljubezenskega življenja« (Ackroyd 328), v intervjuju tri leta pozneje pa je pesem še natančneje označil kot »delno dramatično kreacijo moškega pri okrog štiridesetih ... in delno izraz mojega lastnega čutenja... Vedno se mi zdi, da imajo tisti dramatični junaki, ki se zdijo žive kreacije, v sebi nekaj avtorjevega (Bush 241). Eliotove izjave, ki podajajo njegovo razumevanje lastne poezije, in precejšnja podobnost med nekaterimi njegovimi lirskimi subjekti in njim samim, lahko upravičujejo delno upoštevanje biografije, ki naj še dodatno osvetli, kako se pri enem najpomembnejših pesnikov dvajsetega stoletja na poti od Oxforda do Lausanna sklene krog od histeričnega govora do terapevtskega zdravljenja z govorjenjem.

Že kmalu po objavi »Prufrocka« je Eliot v pismu bratu Henryju 6. septembra 1916 pisal o občutku, da je z »Ljubezenskim spevom J. Alfreda Prufrocka« dosegel nekaj izjemnega, kar so mu priznali tudi nekateri tedanji kritiki:

Čutim nekakšno posthumno zadovoljstvo. Pogosto se mi zdi, da je »J.A.P.« labodji spev, a tega nikoli ne omenjam, saj je Vivien tako pretirano nestrpna, da bi ponovil kaj podobnega in bi bila grenko razočarana, če ne bi. Zato nikomur ne omenjam, kako se počutim. To leto je bilo, v nekaterih pogledih, najgrozovitejša nočna mora skrbi, kar si jo človeški um lahko zamisli, ampak vsaj ni dolgočasno in ima svoja nadomestila (Eliot, *Letters* 151).

Eliotova tesnoba in skrb iz pričujočega odlomka iz pisma sta povezani z izpovedmi Aiknu. Tridesetega septembra 1915 mu je bil pisal: »Zelo spodobudno bi se mi zdelo, če bi se več žensk zaljubilo vame – več, ker je zaradi tega praktična stran manj očitna. In tudi zelo bi mi bilo žal zanje.« In: »Nič dobrega nisem naredil vse od J.A.P. in se zvijam v impotentnosti.«

Zdi se, da je Eliot zdravilo za svoje težave videl v nekakšni regresiji, ki ni zelo drugačna od tiste, skozi katero so morale iti Breuerjeve in Freudove histeričarke: »Včasih premišlujem – če bi se le lahko vrnil v Pariz. Ampak vem, da se ne bom, zelo dolgo ne. Moram se naučiti govoriti angleško« (*ibid.* 59, 58).

Fantazijsko vračanje v pariško »romantično leto« 1910–11,¹² ki v nekem smislu lahko pomeni tudi vračanje k Verdenalu, je bilo polno nesprejemljivih hrepenenj ter erotičnih spominov in ti so Eliota navdajali s paniko, ki je nemara izhajala iz histeričnega občutja, da se v njem nepomirljivo spopadata želja po izživetju poželenj in strasti ter potreba po upošteva-

nju družbenih vzorcev in norm, ki takšno izživetje prepovedujejo. Preko spominov (ki so po Freudu lahko resnični ali ne) se morajo histeriki Eliot in njegovi lirski subjekti soočiti z izvorom svoje motnje, da bi lahko spet spregovorili (se naučili »govoriti angleško«), odpravili svojo impotentnost in se ozdravili.

Ta notranji konflikt je v osrčju Eliotove poezije v obdobju od »Histerije« do »Prufrocka« in *Puste dežele*, za katero je moč trditi, da je izraz nevrose, ki je bila najprej gotovo njegova osebna, saj tudi pisma – podobno kot poezija, čeprav na čisto osebni ravni – razodevajo Eliotovo spopadanje z njo. Vendar bi, če bi vse skupaj ostalo zgolj pri avtobiografski izpovedi, takšna poezija ne bila prav posebej zanimiva za njene bralce. Eliotovska histerija dobi pravi pomen šele, ko upoštevamo njeno navzočnost v naši kulturi in v naših življenjih, navzočnost, zaradi katere je takšna nevrosa, kot pravi David Moody (288–89), prej kot patologija popolnoma normalno stanje duha.

OPOMBE

¹ Naslov članka iz T. S. Eliot, »Sweeney vzravn« (Eliot, *Pesmi* 23).

² Vsi navedki iz pesmi »Histerija« so iz Eliot, *Pesmi* 17.

³ Morda je tukaj na mestu še ena biografska opomba: satirski Mr. Apollinax ima vzor v Eliotovem harvardskem profesorju in kasnejšem »zavetniku« Bertrandu Russllu, ki je v času nastanka pesmi ljubimkal z Eliotovo ženo Vivien.

⁴ Vsi navedki iz pesmi »Ljubezenski spev J. Alfreda Prufrocka« so iz Eliot, *Pesmi* 5–9.

⁵ Čeprav se Eliot o tem ni nikoli posebej jasno izrekel, je mogoče trditi, meni Moody (372), da je bil Freud za njegovo poezijo, še posebej za *Pusto deželo*, vsaj tako pomemben kot Jessie Weston in James Frazer.

⁶ Louis Aragon in André Breton sta histerijo razumela kot vzorno človeško revolucionarno dejavnost, saj jima je predstavljala vrhunski način izraza in subverzijo odnosa med subjektom in moralo okolice (Borossa 68).

⁷ Virginia Woolf je zapisala, da je bila bistvena za »premik njene generacije stran od viktorijanstva njihova odločitev o odkritem govorjenju o istospolni ljubezni« (Lee 614). Gregory Woods (5) pa trdi, da je homoseksualnost »ravno tako značilna za modernizem, kot so atonalnost v glasbi, kubizem v slikarstvu ali notranji monolog«.

⁸ Leta 1952 je John Peter objavil svojo interpretacijo homoerotičnosti *Puste dežele* in Eliot mu je zaradi idej, izraženih v članku, zagrozil s tožbo, če vsi preostali izvodi revije *Essays in Criticism* ne bi bili uničeni (Peter).

⁹ Hijacinte so nasploh ena najbolj močno navzočih podob v pesnitvi (in Eliotovi biografiji). V navzočnosti lepota Hijacinta in njegove usode se v ozadju histerije v navezavi z zadržano spolnostjo pri Eliotu vsaj do neke mere najbrž kaže homoerotičnost.

¹⁰ Smrt, ki prepreči konzumacijo istospolne ljubezni, je izrazita značilnost predvsem poezije prve svetovne vojne in je nasploh priročna vedno takrat, ko pesnik želi zabrisati mejo, ki ločuje tovariško in spolno ljubezen.

¹¹ Biografska opomba: Eliotov biograf Peter Ackroyd opozori na navidez podobno zadrego v Eliotovem zasebnem življenju. Nekateri so namreč že za časa njegovega življenja in po smrti namigovali na Eliotovo morebitno homoseksualnost,

vendar je Ackroyd (310) odločen, da je popolnoma nesmiselno »trditi, da ker se Eliot ni mogel primerno odzvati na žensko seksualnost, je bil zato homoseksualen«. Res se zdi, da bi bilo govoriti o kakršni koli homoseksualni identiteti v primeru Eliota precej nesmiselno, obenem pa ni mogoče zanikati izrazitih homoerotičnih podtonov v njegovi poeziji, ki neprenehoma spodkopavajo navidez brezprizivno možatost njegovega modernizma. Več o Eliotovi domnevni homoseksualnosti je moč najti predvsem v Miller in Seymour-Jones. Nekaj njegovih pornografskih homoseksualnih verzov lahko preberemo v Eliot, *Inventions*, kjer sta objavljeni tudi dve od najbolj homoerotičnih Eliotovih pesmi, »The Love Song of St. Sebastian« in »The Death of Saint Narcissus«.

¹² Izraz »romantično leto« je Eliotov (Bush 242).

¹³ Prevodi navedkov iz del, ki (še) niso izšla v slovenskem jeziku, so moji, njihovi naslovi pa so (tudi v glavnem besedilu) navedeni v izvirniku.

BIBLIOGRAFIJA¹³

- Ackroyd, Peter. *T. S. Eliot*. London: Abacus, 1985.
- Altieri, Charles. »Eliot's Impact on Twentieth-Century Anglo-American Poetry.« *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*. Ur. A. David Moody. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 189–209.
- Borossa, Julia. *Hysteria*. Cambridge: Icon Books, 2001.
- Breuer, Josef in Freud, Sigmund. *Študije o histeriji*. Prevedli Simon Hajdini et al. Ljubljana: Delta, 2003.
- Bush, Ronald. *T. S. Eliot: A Study in Character and Style*. New York in Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Christ, Carol. »Gender, Voice and Figuration in Eliot's Early Poetry.« *T. S. Eliot: The Modernist in History*. Ur. Ronald Bush. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 23–37.
- Davidson, Harriet. »Introduction: To Theorize the Theorist: Eliot and Postmodern Criticism.« *T. S. Eliot*. Ur. Harriet Davidson. London in New York: Longman, 1999. 1–19.
- Eliot, T. S. *Collected Poems 1909–1962*. London in Boston: Faber and Faber, 1974.
- *Inventions of the March Hare: Poems 1909–1917 by T. S. Eliot*. Ur. Christopher Ricks. London: Faber and Faber, 1996.
- *Pesmi*. Izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Venko Taufer. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1982. (Kondor 204).
- *The Letters of T. S. Eliot: Volume I (1989–1922)*. Ur. Valerie Eliot. London: Faber and Faber, 1988.
- *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. Ur. Valerie Eliot. London: Faber and Faber, 1971.
- Ellmann, Maud. *The Poetics of Impersonality: T. S. Eliot and Ezra Pound*. Harvard, MA: Harvard University Press, 1987.
- Foucault, Michel. *Zgodovina seksualnosti*. 1. *Volja do znanja*. Prevedel Brane Mozetič. Ljubljana: ŠKUC, 2000.
- Furbank, P. N. *E. M. Forster: A Life, Volume Two, Polycrates' Ring (1914–1970)*. London: Secker & Warburg, 1978.
- Gordon, Lyndall. »Eliot and Women.« *T. S. Eliot: The Modernist in History*. Ur. Ronald Bush. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 9–22.

- *T. S. Eliot: An Imperfect Life*. New York in London: Norton, 1999.
- Hall, Donald. »The Paris Review Interview – T. S. Eliot.« *Remembering Poets: Reminiscences and Opinions*. New York: Harper & Row, 1978. 203–21.
- Koestenbaum, Wayne. »The Waste Land: T. S. Eliot's and Ezra Pound's Collaboration on Hysteria.« *Twentieth Century Literature* 34 (1988): 113–39.
- Lamos, Colleen. *Deviant Modernism: Sexual and Textual Errancy in T. S. Eliot, James Joyce, and Marcel Proust*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Lee, Hermione. *Virginia Woolf*. London: Chatto & Windus, 1996.
- Mayer, John T. »The Waste Land and Eliot's Poetry Notebook.« *T. S. Eliot: The Modernist in History*. Ur. Ronald Bush. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 67–90.
- Mays, J. C. C. »Early Poems: From 'Prufrock' to Gerontion'.« *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*. Ur. A. David Moody. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 108–20.
- Medcalf, Stephen. »Points of View, Objects and Half-Objects: T. S. Eliot's Poetry at Merton College, 1914–1915.« *T. S. Eliot and Our Turning World*. Ur. Jewel Spears Brooker. London: Macmillan in New York: St. Martin's Press, 2001. 63–79.
- Miller, James, Jr. *T. S. Eliot's Personal Waste Land: Exorcism of the Demons*. University Park in London: The Pennsylvania State University Press, 1977.
- Moody, A. David. *Thomas Stearns Eliot: Poet*. 2. izd. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Peter, John. »A New Interpretation of *The Waste Land*« /1952/ in »Postscript« /1969/. *Essays in Criticism: A Quarterly Journal of Literary Criticism* 19 (1969): 140–75.
- Rabaté, Jean-Michel. »Tradition and T. S. Eliot.« *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*. Ur. A. David Moody. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 210–22.
- Seymour-Jones, Carole. *Painted Shadow: The Life of Vivienne Eliot*. London: Robinson, 2002.
- Showalter, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830–1980*. London: Virago, 1987.
- Smith, Grover. »T. S. Eliot and the Fragmented Selves: From 'Suppressed Complex' to Sweeney Agonistes.« *Philological Quarterly* 77.4 (1998): 417–37.
- Woods, Gregory. *A History of Gay Literature: The Male Tradition*. New Haven in London: Yale University Press, 1998.

■ “HYSTERIA MIGHT EASILY BE MISUNDERSTOOD” T.S. ELIOT AND MALE HYSTERIA.

Key words: English literature / modernism / Eliot, Thomas Stearns / gender / sexuality / hysteria

Gender and sexuality are central to a discussion of T. S. Eliot's poetry in the article, in order to show the antagonisms between proper and improper desires which are repeatedly revealed in its allusions and citations, as well as the speakers' various identifications.

Closely connected to errant sexuality is the question of hysteria. It was traditionally described as a (predominantly) female malady, but more recently, hysteria in men has gained much critical attention. Hysteria is often directly linked to sexuality; *ergo* male hysteria must be in intimate relation with male sexuality. As Eliot's prose poem "Hysteria" reveals, the tackling of male sexuality through hysteria often moves from an external description to an internal revelation: at first it seems that the male speaker describes hysteria only as he sees it around him (i.e. in the woman accompanying him), but it eventually turns out that he is suffering from the condition at least as much as she. He experiences the woman and her sexuality to be directly threatening him. This significantly affects the man's perception of his own masculinity and (hetero)sexuality.

Well into the mid-1920s, Eliot's male subjects appear as victims of unsettling sexuality. His female characters are juxtaposed to characters like the shy, resentful, and somewhat effeminate Prufrock, whose repressions and confessions the article analyses at some length. The clash between a desire that accepts no limits and a desire to conform to socially imposed norms can lead to a split personality, an acute split between the body and the soul, nervous attacks, or echoes of madness. Hysterical symptoms, often reinforced by reminiscences, can be relieved through confession, and the truth, according to Michel Foucault, is almost exclusively sexual.

As the article sets out to demonstrate, anxieties of masculinity (often resulting in hysterical discourses) are never far from Eliot's writing. Try as he may firmly to constitute a male literary world, the feminine element continually threatens its disruption. Consequently, sexuality in Eliot's poetry is never unproblematic, especially for its men; indeed, femininity can be seen as the disturbing element that often makes men seem unmanly, effeminate, and close to being described as homosexual.

December 2004

PLATON V SLOVENŠČINI

POGOVOR OB PRVEM SLOVENSKEM CELOTNEM PREVODU PLATONA

POGOVOR

Pogovor se je dogodil dopoldne 7. aprila 2005 v Prešernovi dvorani SAZU. Organiziralo ga je Slovensko društvo za primerjalno književnost, povod zanj pa so bila Platonova Zbrana dela, ki jih je novembra 2004 v prevodu Gorazda Kocijančiča izdala Mohorjeva družba.

Sodelujoči: Gorazd Kocijančič, Tine Hribar, Boris Vežjak, Marko Marinič, Nike Kocijančič Pokorn in Vid Snoj, ki je pogovor vodil.

Zvočni posnetek pogovora je dosegljiv na spletni strani Kulturno-umetniškega društva Logos <http://www.kud-logos.si/platon.asp>

Vid Snoj: Lepo pozdravljeni! Najprej bi se tu zbranim rad opravičil. Kot veste, je bil pogovor, ki ga bomo danes uprizorili, v enaki zasedbi načrtovan že za 24. februar, vendar so takrat nekatere izmed nas premagali virusi oziroma doma zadržali snežni zameti. No, danes smo tukaj, močnejši od virusov in v naklonjenjšem vremenu.

Naj začnem s predstavljanjem sodelujočih pri Gorazdu Kocijančiču. Je filozof, klasični filolog, v zadnjih letih tudi pesnik, predvsem pa avtor prvega celotnega prevoda Platona v slovenščino. Ta prevod je v resnici tisti povod, ki nas je danes zbral k okrogli mizi in bo v teku pogovora najbrž tudi njegova stalna referenčna točka, h kateri se bomo vračali.

Naslednjega bi rad predstavil Tineta Hribarja. Njegova dela so preštevila, da bi jih našteval. Vendar je najbrž pravična sodba, če rečem, da je s svojo mislijo o svetem oziroma etiko svetega, ki jo je razvil na podlagi Heideggrovega mišljenja biti, najpomembnejši slovenski filozof pri nas v zadnjih dvajsetih ali nekaj več letih. Pri razvijanju svojega mišljenja se je seveda nenehno srečeval s Platonom, poleg tega pa je tudi prevajalec, predvsem iz nemščine.

Nadalje bi rad predstavil Borisa Vežjaka, mlajšega filozofa in tudi klasičnega filologa, enega izmed glavnih prevajalcev Platona v slovenščino, če izvezem Gorazda Kocijančiča. Po številu prevodov Platonovih dialogov je pravzaprav takoj za Antonom Sovretom; prevedel je tri, *Harmida*, *Parmenida* in *Fileba*.

Z nami je tudi Marko Marinčič, klasični filolog, strokovnjak za antično literaturo. Pri svojem ukvarjanju z njo kar naprej, tako kot drugi klasični filologi, prihaja v stik s Platonom, hkrati pa je tudi, spet tako kot drugi ugledni slovenski klasični filologi, prevajalec. Prevaja iz grške in latinske literature; najbrž večina pozna njegovo *Antologijo antične poezije* ali pa, recimo, prevod Vergilija, za katerega je pred leti dobil Sovretovo nagrado.

In nazadnje, čeprav ne kot zadnje, bi rad predstavil še Nike Kocjančič Pokorn, Gorazdovo mlajšo sestro, čeprav to lepo naključje ni razlog, da danes sedi v naši družbi. Razlog za to je, da je strokovnjakinja za področje, ki je pri nas še precej slabo obdelano – za teorijo prevajanja. Pred dvema letoma je namreč izdala zbornik temeljnih tekstov o prevajanju od antike do zdaj z naslovom *Misliti prevod* ter tekste sama izbrala, prevedla in jih komentirala.

O čem bomo danes govorili? Govorili bomo, jasno, o prevajanju filozofskega izrazja in posameznih terminoloških rešitvah, pa tudi o upoštevanju literarne določenosti Platonove misli, njene dialoške strukturiranosti v prevodu. Primerjali bomo Gorazdov prevod z drugimi prevodi Platona v slovenščino in ugotavljali, kakšna je metoda tega in kakšna metoda drugih prevodov. In navsezadnje se bomo, tako upam, dotaknili tudi vprašanja, kaj prevajanje sploh je.

Naj čisto na kratko označim Gorazdov prevod, ki je, kot že rečeno, povod za to, da smo se danes zbrali tukaj. Ta prevod je v vsakem pogledu gromozansko delo, sad gigantomahije, dolgotrajnega spoprijemanja z neko nenavadno, čudno, tujo, temu svetu tujo mislijo – in hkrati mislijo, ki je zaradi svoje dialoške strukturiranosti skrajno izmuzljiva, pa je vendar za ta svet absolutno temeljna misel, misel, na kateri pravzaprav stoji celotno evropsko mišljenje. Njen pomen je zelo natančno zadel angloameriški filozof Alfred North Whitehead, ko je rekel, da je vsa nadaljnja evropska filozofija le zbirka opomb k Platonovemu tekstu.

Skratka, Gorazdov prevod je sad večletnega vztrajnega, potrpežljivega truda prenesti tujo temeljno misel iz tujega jezika, najti ji ustrezno besedo v svojem lastnem jeziku, najprej zase in potem še za druge. No, in tako je nastalo tole – v zvezku z zlatimi črkami je zajet celoten korpus Platonovih dialogov, drugi zvezek, tisti s srebrnimi črkami, pa prinaša spremni aparat ali, bi lahko tudi rekli, plašč, v katerega je platonski korpus zavit. Ta plašč je delo avtorja prevoda: sestavljajo ga izčrpne opombe k Platonovim dialogom in potem komentarji k vsakemu posebej, ki so pravzaprav nekakšne spodbude, napoltila za branje, kako gre razumeti Platonovo dialoško razgibano misel v posameznih tekstih, vendar napoltila predvsem za bralevo lastno mišljenje, ne pa morda doktrina. Tu je, nadalje, slovar temeljnih Platonovih filozofskih izrazov, ki je strukturiran tako, da je na začetku zarisano pomensko polje izbrane besede, potem opisan njen historiat v grški filozofiji in literaturi vse do Platona ter navsezadnje razgrnjeni pomeni, v katerih se beseda pri njem tudi izostri. Temu sledijo, čeprav se zdaj ne spominjam natančnega zaporedja, predstavitev temeljnih značilnosti Platonove filozofije, pa predstavitev njenega vpliva na poznejšo filozofijo, pa obravnava vprašanja o aktualnosti Platonovega mišljenja. Ne vem, ali sem še kaj pozabil ... no, kakor koli že, če strnem to kratko poročilo: ko sem prebiral zajetni

korpus platonskih dialogov in spremni aparat – žal vsega nisem uspel prebrati, je pač, kot vidite, zelo obsežno –, sem imel vtis, da pravzaprav berem nekakšno filozofsko biblijo oziroma kritično izdajo filozofske biblije.

Naj zdaj poskušam zagnati pogovor s prvim vprašanjem. Rad bi se navezal na misel, ki jo je Gorazd Kocijančič zapisal v enem izmed uvodnih tekstov v prevedeni platonski korpus, namreč v tekstu, ki govori o prevajanju Platonovih dialogov in o prevajanju na splošno. Gorazdova misel je, da pri prevajanju Platona ne gre le za prevod iz tujega, ampak hkrati tudi *mrtvega* jezika – poudarjam »mrtvega«, ker ta pridevnik Gorazd sam postavlja v narekovaj. Zakaj? Stara grščina seveda ni mrtev jezik v tem smislu, da bi zginil z obličja zemlje in ga ne bi bilo nikjer več. Mrtev jezik je v nekem drugem smislu, ker namreč ne obstaja več skupnost govorcev, ki bi ga še govorila, in je shranjen le še v knjigah, pokopan tako v filozofskem kot v literarnem izročilu. Iz tega izhaja sklep, da tudi prevajalec, ki prevaja iz takšnega jezika, vse svoje jezikovno znanje lahko dobi le iz knjig, se pravi iz slovarjev, slovnice ter tekstov iz filozofskega in literarnega izročila, s tem da že tisti, ki so sestavili slovarje, najboljše slovarje v modernih evropskih jezikih, niso imeli več stika z živim jezikom, ampak so preiskovali knjige v mrtvem jeziku.

Posledica tega je posebna hermenevtična situacija, na katero bi rad zdaj opozoril in ki bi lahko okvirila tudi tole naše srečanje in pogovor o samem prevodu. V takšnem primeru se prevajalec znajde v situaciji, v kateri svojega prevoda ne le da ne more preveriti pri avtorju, kaj je s čim mislil – ta situacija je precej navadna, z njo se kar naprej srečujemo razlagalci literarnih, pa tudi filozofskih in še kakih drugih spisov. V situaciji, ki jo imam pred očmi, gre namreč še za nekaj več; gre za to, da prevajalec svojega razumevanja kake besede ali besedne zveze ali še večjega sklopa ne more preveriti niti pri govornih jezika, iz katerega je prevajal, pri živih govornih, ki so ta jezik srkali vase tako rekoč z materinim mlekom. Zato je vsak takšen prevod odprt na poseben način.

Pred mrtvim jezikom so seveda mogoča različna zadržanja. Tu mi na misel prihaja drža Ulricha von Wilamowitza-Moehllendorffa, velikega nemškega klasičnega filologa 20. stoletja, ki je prevedel celo vrsto klasičnih tekstov. Med drugim je napisal tudi knjigo o največjem grškem liriku Pindarju. V njej ugotavlja, da Pindar, ki je že starim veljal za pesnika, ki brez zadržka krši metrično shemo, skratka, za pravega »metričnega divjaka«, hkrati tudi jezikovno greši. Pa ne samo to: Wilamowitz-Moehllendorff si v tej knjigi drzne iti tako daleč, da Pindarja celo jezikovno popravlja. Ob tem se seveda lahko vprašamo, kako je mogoče, da gre človek 20. stoletja, naj bo njegovo jezikovno znanje še tako veliko, popravljat jezik iz 5. stoletja pred Kr., in to pesniku, ki je ta jezik ne samo govoril, ampak ga je kot največji grški lirik tudi dejansko pesnil, se pravi, ustvarjal. Kot da bi klasični filolog 20. stoletja lahko (bolje) vedel, kakšna je (bila) prava grščina. Kakšna samozavest – in kakšna predrznost! Kakšen spregled zgodovinsko-sti svojega lastnega jezikovnega in hermenevtičnega obzorja!

To pravzaprav omenjam za kontrast, zato, da bi na njegovem ozadju poudaril drugačnost drža, v kateri se z mrtvim jezikom sooča Gorazd

Kocijančič. V njegovem razmisleku o prevajanju iz mrtvega jezika prihaja na plan ostro spoznanje oziroma priznanje, da prevajalec pred tujim jezikom, ki je za povrh še mrtev jezik, oziroma pred tujo mislijo v mrtvem jeziku nikoli, absolutno nikoli nima bolj prav. To priznanje izpoveduje, da je to, ali je prevodna beseda tudi ustrezna beseda, od začetka odprto – in ta odprtost dela Gorazdov prevod po drugi strani vprašljiv, namreč vprašljiv za govorce živega jezika, ki jim je namenjen. Vprašljiv za nas. Prevajalec sam torej z iskrenim priznanjem izroča svoj prevod, ki ne more dobiti nepoporečnega poročila pri govornih mrtvega jezika, nam, govornem živega jezika, v presojo in razpravo. Izroča nam svoje izbire, za katerimi stoji – in poglobitvene, filozofsko pomembne med njimi tudi posebej utemeljuje –, ne da bi pri tem za njim stali, se pravi, ne da bi mu v dobro stali nekdanji govorci. Mrtvi molčijo.

Menim pa, da se mi živi tega dvojega, presoje in razprave o prevodu, ne bomo lotili v domišljavi zavesti o kaki večji jezikovni pristojnosti. Tisti, ki sedimo za to mizo – nekateri dobro znajo grško, drugi znamo bolj slabo oziroma komaj kaj –, bomo seveda govorili vsak iz svoje jezikovne pristojnosti in predvsem vsak iz svojega občutenja jezika, vsak iz svojega jezikovnega čuta in literarne občutljivosti, pa tudi vsak iz svoje lastne izkušnje s prevajanjem in, navsezadnje, iz svojega druženja s filozofijo.

Naj zdaj končno postavim prvo vprašanje. Namenjam ga profesorju Hribarju –: kako presojate Gorazdove prevajalske rešitve? Ali je v Gorazdovem prevodu, kar zadeva filozofsko izrazje, po vaši sodbi ostalo kaj odprtega ali morda celo spornega?

Tine Hribar: Z vsem, kar je povedal kolega dr. Snój se strinjam, razen s tistim, ko je omenjal mene. Menim, da smo taki, ki smo močno vplivali zadnja leta, vsaj trije. Med njimi sem jaz res najstarejši in sem zato že precej napisal in objavil, tako da sem s tega gledišča nekako na prvem mestu. Na drugem mestu – po starosti, ne po vplivu – je Slavoj Žižek, ki je za razliko od mene zelo odmeven tudi v svetu, ne samo pri nas doma. Tretji pa je Gorazd Kocijančič, ki ima zadnja leta večji vpliv od naju z Žižkom, tako da je zadnjih deset let njegova misel najmočnejša oziroma najvplivnejša na Slovenskem. Seveda vsi trije ves čas delujemo, redno, a vzporedno.

Kar zadeva prevod Platona, moje občudovanje ni nič manjše, kot je bilo, takoj ko sem knjigo dobil v roke. Še večje je, ko vidim, kakšen zalogaj je to zame kot bralca, saj še zmeraj nisem prišel skoz ves prevod, kaj šele skoz obe knjigi, čeprav sem se resno pripravljaj za srečanje, ki je potem odpadlo, danes pa se nam uresničuje. Pravzaprav se v vsem prostem času ukvarjam s Platonom, z obema knjigama, pa tudi s prevodi in komentarji v drugih jezikih. Vse to je bilo torej strahovito delo, namreč Kocijančičevo, če se v tem kontekstu ozrem na proces prevajanja.

Kar se tiče prevoda, moram spet reči, da se strinjam z vsem tistim, kar je Kocijančič napisal v svojem uvodnem besedilu, se pravi, podpiram čim bolj dosledno, dobessedno, ne pa literarizirajoče prevajanje, ki je pri nas trajalo desetletja. Ti poskusi, bodisi obogatiti Platonov jezik bodisi poenostaviti njegovo misel, so slepa pot. Gre pa za dve ravni, za raven smisla in za raven

pomena. Kocijančičev prevod je na ravni stavkov oziroma njihovega smisla zelo sproščen, tako da ga je užitek brati tako z nefilozofskega kot s filozofskega gledišča. Je pa zelo strog na ravni pomena, pomena posameznih besed, zlasti tistih s kategorialno težo. To je predvsem dobro tam, kjer se postavi vprašanje, ali gre za pravilen prevod ali ne; tam zmerom najdemo opombo, kar pomeni, da prevod lahko preverimo in primerjamo – najpogosteje seveda z izvornikom. Za vsako odločitvijo glede temeljnih besed, za prevodom temeljnih izrazov, tiči kajpada neko razumevanje Platona, neka implicitna razlaga.

Za začetek bi se zadržal pri prvi in na videz najbolj preprosti, v resnici pa najbolj zapleteni besedi, pri Kocijančičevem prevodu grške besede *idéa* s slovensko »uzrtost«. Nekaj uvodnih namigov, razdeljenih v tri sklope:

I. *Idéa – éidos – eidolon (eikón)*: uzrtost – oblika – podoba
lik – oblika – slika.

Ideja je ejdos, ki ni ejdolon; slika je podoba (upodobitev) lika.

Pri »uzrtosti« je zame največji problem, da pravzaprav ne vem, kaj pomeni, pomen »izgleda« oziroma »navzočnosti« pa je jasen. Če izhajam iz uzrtega, uzrtost (uzrtega) pomeni, če imam prav, moje uzrtje: tisto, po čemer je uzrto to, kar je, namreč nekaj uzrtega. Tako kot je zagledanost moja zagledanost, ne pa zagledanost tistega, kar sem zagledal; četudi nato morda uporabim sintagmo zagledanost zagledanega, ta zagledanost ne pripada zagledanemu, temveč meni.

II. Dobra stvar – ideja dobrega – Dobro (samo).

Dobra (okusna) hruška, dober (prijazen) človek – dobro kot tako – Dobro: Eno.

Ali obstaja tudi Lépo (samo), Pravično (samo), Resnično (samo)?

Ali to troje obstaja kot Lepota, Pravica (Pravičnost), Resnica (Resničnost)?

Je ideja dobrega, dobro kot tako oziroma samo dobro, isto kot Dobro (samo)?

In če ni, v čem je razlika med idejo dobrega, idejo Dobrega in Dobrim?

III. Vprašljivi prevedki: »lažji uvid v uzrtost Dobrega« (*Drž* 526d)?

»zaradi uzrtosti (svojega) lika« (*Tmj* 58d)

Nedoslednosti: *he tinàs sómatos idéa*: »takšen izgled telesa«

(*Fjd* 251a)

»uzrtost boga« (*Fjd* 253b)

»resnično (bivajočno!) bivajoča

Bitnost« (*Fjdr* 247c)

Resničnosti – ali niso to (po Realeju) realnosti, torej bitnosti? Ta raba, vse preveč je resničnega in resničnosti, tu ni nevtralna: stvarnost – dejanskost – resničnost. Resničnosti ni brez resnice! Ki v tem kontekstu pomeni – kaj?

Prevedena je *idéa*, ne pa *pólis*, »država«, ali *politikós*, »državnik«.

Tako pri navzočnosti (navzočega) kot pri uzrtosti (uzrtega) gre za bivajočnost (bivajočega). Ne za bit kot tako. Zato »navzočnost« oziroma »uzrtost« lahko uporabljamo tudi v množinski obliki, ta oblika je tako rekoč predpostavljena in z vidika celote bivajočega (navzočega, uzrtega) tudi obvezna. Različne vrste bivajočega, ki sestavljajo celoto, izhajajo iz različnih bivajočnosti. Po Platonu iz idej.

Grška *idéa* je neprevedljiva oziroma je prevedljiva le posredno, tako, da jo prestavimo v slovenščino z neko pomensko ustreznico, z označencem v ozadju, ki ga nakazuje izbrani slovenski označevalec, ne da bi se ta na svoji, tj. označevalni ravni povsem prekrival z grškim označevalcem. Iz tega neprekrivanja, se pravi nepopolnega prekrivanja oziroma le delnega ujemanja, izvira tudi razlika v pomenskem odtenku, natančneje, v pomenskih odtenkih. Kajti za grški označevalec *idéa* v slovenščini lahko izberemo različne označevalce, kar nas postavlja pred vprašanje, kateri je najbolj podoben grškemu, namreč na označevalni ravni, ki nas kajpada takoj napoti tudi na raven označenca.

To porodi problem, s katerim se soočamo že v sami grščini. Kolikor je *idéa* označevalec – to pomeni, da ni niti označenec niti stvar sama, na katero se nanaša (referira) –, moramo najprej poiskati najprimernejši označenec: označenec, ki je, če lahko tako rečemo, najbližji izhodiščnemu. Ta označenec lahko dobimo kajpada le prek drugega označevalca.

Ob tem smo vezani na kontekst, na sobesedilnost, torej na sklop besed (znakov z navadno določenim pomenom, določenih enotnosti označevalca in označenca), v katerem naletimo na izbrano besedo, besedo, kakršna je *idéa* (ki v tem primeru ni več zgolj označevalec). »V tem smislu ima beseda tudi nefilozofski pomen, ima pa tudi predfilozofskega, npr. Tukidid jo uporablja, ko govori o vrstah zla ali slabega (govori o idejah slabega) ali o vrstah smrti (idejah smrti)« (Boris Vezjak, *Parmenidova dediščina*, v: Platon, *Parmenid*, Ljubljana 2001, str. 138). Ponovimo: Tukidid govori o idejah, ki jih v tem kontekstu razumemo kot vrste, se pravi, da ne govori neposredno o vrstah: »vrste« so že naš prevod, oprt na določeno besedno, s tem pa tudi označevalno zamenjavo. Naš prevod je torej že precej premaknjen, oddaljen od izvirnika oziroma od besed v njihovem etimološkem korenu. Bliže bi ostali, če »idej smrti« ne bi zamenjali z »vrstami smrti«, temveč bi govorili o smrtih različnega izgleda. Recimo v smislu vprašanj: kako je izgledala njegova smrt? Kakšen je bil njen izgled? Kako izgleda smrt? V čem se po svojem izgledu razlikujejo naravne in nasilne smrti? Tako tudi zlo nima zgolj enega, marveč ima različne izgled. Zdaj ima zlo takšen, drugič bo imelo drugačen izgled. Šele od tod naprej lahko govorimo (tudi) o vrstah zla.

Zato se zlo pogledu kaže na mnogotere načine. Četudi je kot tako vselej prav zlo, torej ima v temelju vselej tudi en in isti izgled. Potemtakem se zlo oziroma smrt pojavljata vsak zase, hkrati kot »univerzalija in partikularija«. In to je bil Sokratov, za njim pa tudi Platonov izhodiščni problem ne samo na miselni, ampak tudi na besedni oziroma označevalni ravni. Zato je vprašljiva naslednja trditev: »Tako kot pri Parmenidu bo tudi pri Platonu izgled, pojav telesen, resnica, stran ideje pa bo vseeno konkretna. V tem je tudi težava prevoda ideje z izgledom: ko gledamo in zremo pojave v čut-

nem svetu in poskušamo najti njihov izgled, njihovo idejo, formo, seveda nikoli ne moremo uvideti idej 'abstraktnih' pojmov: npr. ideje lepega, pravičnosti ali celo dobrega« (Vezjak, str. 140–141). Ne, ne gre za prevodno težavo, marveč že za težavo misli same. Problem, ki ga imamo mi, je bil že Platonov problem. Tudi Platon je moral čutni izgled pretvoriti v nadčutni izgled, še več, šele s to pretvorbo je sploh zarisal razliko med čutnim in nadčutnim, tj. miselnim oziroma umnim. Nikakor ni že od začetka tako, da »nam *ideai* oz. *eide* predstavljajo nekakšne miselne koncepte (grško: *ta noemata*, mišljenine = strogo rigorozni prevod), ki so bodisi naše bodisi božje«. V pravkar navedenem pomenu se problem idej postavi Platonu šele v *Parmenidu*, zares pa ga razvije šele Plotin.

Za Platona ideje nikoli niso bile zgolj pojmi, ne abstraktni (miselni) ne konkretni (predstavni). Kako pa je od idej kot »konkretnega«, čutnega izgleda prišel do »abstraktnega«, nadčutnega izgleda, od izgleda lepih reči do izgleda lepega kot takega, nam sam nazorno prikaže v dialogu *Simpozij*. Skratka, na izhodišču nikakor ne gre za prevodno, marveč za izvorno težavo, za težavo Platona samega, kako besedo iz vsakdanjega življenja, kakršna je *idéa* (slovenski »izgled«), prestaviti na filozofsko raven, se pravi jo uporabiti na meta-fizičen, nad-naraven oziroma čez-naraven, nad-telesen ali čez-telesen način. Tako, da beseda »izgled« ne bo več pomenila vidne, pogledu oči dojemljive reči, marveč ne-vidno, le umu dostopno reč. Takšnega pomenskega premika oziroma vsebinskega prevoda torej Platonu nikakor ni prinesla že uporaba besede *idéa* sama, marveč šele način uporabe. Ob nenehnem poudarjanju, da izgled, četudi je izgled, ni izgled, namreč v navadnem (predfilozofskem, nefilozofskem) pomenu. Če v slovenščini skušamo že na ravni označevalca, na označevalni ravni besede, ujeti njen novi, meta-fizični pomen, prehitevamo; preskočimo Platonov postopek, s tem pa izgubimo tisto, kar je najpomembnejše. Temu se vsaj delno izognemo le tako, da skušamo biti čim bolj zvesti izvirniku. To pa je možno na dva načina: ali da besede sploh ne prevedemo ali pa da jo prevedemo, držeč se njenega etimološkega pomena. Če nam »etimološki« prevod ne ustreza, če nam beseda »izgled« ni všeč ali se nam zdi neuporabna, ostanimo pri besedi »ideja«. ¹ Seveda se je pomen ideje skoz zgodovino filozofije spreminjal: največjo spremembo je doživela s kartezijanskim obratom, z antropocentričnim (subjektivitetnostnim) prepomenjenjem v predstavo, tako da odtlej ni več na strani izgleda (stvari), marveč na strani (človekovega) pogleda. Toda takih prepomenjenj ne moremo preseči z odpravo besede, marveč le tako, da se jih zavemo in jasno poudarimo, da gre kljub istemu označevalcu oziroma zvenu za različna, celo nasprotna pomena, torej tudi za različni besedi.

Najslabša varianta pa je tista, za katero so se odločili anglosaksonski filozofi, ki so eno tujko zamenjali z drugo, grško z latinsko, in namesto

¹ Poleg ideje so »neprevedljive« – neprevedljive v tem smislu, da z vsakršnim prevodom (poslovenjenjem) prevedeni besedi vsilimo svoj interpretacijski pomen – še nekatere druge besede, besede, kakršni sta *demiourgós* in *chóra* iz *Timaja* »... *chóra* ostaja neprevedena, ker je ta izraz iz *Timaja* neprevedljiv,« zapiše Luc Brisson (1996: 230).

o ideji govorijo o formi; forma sploh ni (platonska) *idéa*, marveč je (aristotelovska) *morphé*: oblika kot nasprotje snovi. Stvar je tako ali drugače oblikovana snov. S tem je Platonovo izhodišče povsem izgubljeno. Z dveh vidikov. Kajti pri Platonu *idéa* kot izgled (stvari) ni korelat snovi, marveč korelat (človekovega) pogleda tako v fizičnem kot meta-fizičnem pomenu. Na ravni metafizike seveda ne gre več za očesni pogled in očesu vidni izgled, marveč za umski »pogled« in umsko umevani »izgled«, skratka, gre za razmerje med mišljenjem in bitjo. Ker pa je *idéa*, bit bivajočega, razumljena kot *ousía*, kot bitnost (bivajočnost bivajočega), smo postavljeni pred drugo korelacijo: pred razmerje oziroma razliko med bivanjem in bistvom. Bistvom v več pomenih, kajti pri Platonu bistvo ni več le (splošno oziroma obče) kajstvo, odgovor na Sokratovo vprašanje, kaj je tointu, ampak je tudi generično in paradigmatično bistvo: bistvo kot rodovni izvor in kot vzgled. Tako se v stvari kot posnetku oziroma deležnici ideje križata dve korelaciji: horizontalna med izgledom in pogledom, bitjo in mišljenjem, ter vertikalna med »bitjo in bitnostjo«, bivanjem in bistvom. Ob tem bit in mišljenje oziroma bivanje in bistvo nista eno in isto kakor, vsaj kaže tako, pri Parmenidu; pri Platonu sta pogled in izgled isto, ne pa eno, in tisto Isto njiju obeh ni niti pogled niti izgled, temveč je to tisto Eno, ki s svojo Močjo omogoča oba: na fizični, čutni ravni je to Sonce s svojo svetlobo, na metafizični ravni pa Dobro s svojo resnico, »resnico, razumljeno ne kot izjavna resnica, marveč kot razprtost« (Krämer), tj. kot neskritost.

Ideja, tj. izgled stvari, in stvar sama nista ločeni; nista nekaj ločenega, zato ne gre za dve reči, marveč za eno samo. Gre za izgled reči iz nje, po njej sami: reč je isto kot njen izgled. Reč sama je prav tainta izgled, tainta ideja, pa naj gre za mizo ali za pravico kot idejo, namreč kot umljivo oziroma umevano bivajoče, ne kot vidljivo oziroma vidno stvar, ki je z vidika izgleda kot bitnosti/bivajočnosti nekaj ne-bivajočega. Prav zato Platon ne razlikuje med idejo Dobrega in Dobrim samim: dobro kot dobro je dobro v svojem izgledu, se pravi v stanovitnem in zato neminljivem vzgledu vseh dobrih, vendar minljivih, nestanovitnih (nebivajočnostno/neresničnostno bivajočih) reči. Te zato niso izgledi, marveč le imajo, kolikor deležijo pri njem, izgled. Miza kot bivajoče pa *je* miza, mačka *je* mačka in pravičnost *je* pravičnost.

Dobro *je* Dobro. Ne obstaja svet idej kot takih, svet izgledov, ločenih od reči, katerih izgledi so; obstaja le ideja mize, tj. miza kot taka, ideja mačke, tj. mačka kot taka, ideja pravičnosti, tj. pravičnost kot taka, ideja lepote, tj. lepota kot taka, itn. Pri izgledu dobrega, pri dobrem kot izgledu, dobrem kot takem, torej ne obstaja uzrtost dobrega; obstaja le uzrto dobro, dobro kot tako, dobro v svojem izgledu, korelatu pogleda. Izgled dobrega je isti z navzočnostjo (bitnostjo) dobrega, ne z njegovo uzrtostjo, kolikor dobro samo, Dobro kot izvor izgledov, tj. bitnosti, seveda sploh *je* dobro, dobro kot dobro: dobro, ki *izgleda* dobro. Kolikor ni onkraj svojega izgleda oziroma bitnosti, torej tako onkraj uzrljivosti kot uzrtosti. Če pa je nato kljub temu uzrto v svoji neuzrljivosti, uzrtost neuzrljivega Dobrega kajpada nima več istega pomena kot uzrtost idej, izgledov kot vzgledov.

In kakšno je razmerje med izgledom in bitnostjo? Je *ousía*, slovenska »bitnost« – bitnost kot bivajoč(n)ost bivajočega –, posledica ali razlog?

Platonu se *ousía* kaže kot *idéa*: *idéa* pomeni bitnost, vzvratno gledano je ime bitnosti. Torej moramo začeti pri Parmenidu in njegovi bitnosti bitnega oziroma bivajoč(n)osti bivajoč(n)ega: pri prisotnosti prisotnega.

Platon prisotnosti prisotnega ne sprejema kot take, marveč jo priznava zgolj in samo kot idejo. Kot tisto, kar je korelat gledanja in videnja oziroma zrenja in uzrtja. Videnja ni brez gledanja in uzrtja ni brez zrenja. Torej je gledanje pred videnjem in zrenje pred uzrtjem. Nista pa gledanje oziroma zrenje pred tistim, kar je v videnju videno oziroma v zrenju uzrto. Tako gledanje kot videnje, ki sta združeni v (človekovem) pogledu, se nanašata na izgled (stvari). To pomeni, da je, spet vzvratno gledano, izgled pred pogledom kot enotnostjo gledanja in videnja, se pravi pred enotnostjo zrenja in uzrtja.

Potemtakem je »izgled« prvi, obenem pa najustreznejši prevedek za grško besedo *idéa*, namreč na ravni vsakdanje, navadne govorice. Kaj pa pomeni na filozofski ravni? Na to vprašanje lahko odgovorimo le s prevodom, s prenosom vsakdanje govorice v nevsakdanjo, filozofsko govorico. Težava, ki ob tem nastane glede razumetja Platona, je v tem, da Platon vsakdanjo besedo *idéa* obenem rabi kot filozofsko besedo, kot besedo z vidika razlike med čutnim in umnim, med očesno in umsko vidnim, dobesedno vzeto, med vidnim in nevidnim: *idéa* kot izgled v filozofskem pomenu nima čutnega, očesnega izgleda, ampak je, paradokсно rečeno, nevidni izgled. Še drugače povedano: idejo kot idejo vidi le oko uma, danes bi rekli duhovno oko. Samo to si jo je zmožno predočiti, si jo unavzočiti. Edino zanj je *idéa* navzoča, namreč kot navzočnost po njej, iz nje navzočih stvari: *idéa* kot navzoče mnoštvo navzočega unavzočujoča enovita navzočnost. Kot bivajočnost bivajočega v zdajšnjem, Platonovem pomenu.

Tako kot izgled na ravni vsakdanjega pogleda ni zgolj tisto gledano in ugledano, zrto in uzrto, tudi navzočnost navzočega (le umsko videni izgled) ni zgolj uzrtost uzrtega: *idéa* je *ousía* in kot taka ni zgolj *nóema*. Ni zgolj po človeku uzrto, mišljeno oziroma umevano, ni zgolj uzrtost, marveč pomeni navzočnost: navzočnost po izgledu stvari, ne po človekovem pogledu navzočega. Pri razliki med uzrtostjo in navzočnostjo gre za razloček v poudarku. Pri uzrtosti uzrtega je poudarek na človekovem pogledu kot uzrtju, pri navzočnosti navzočega pa na izgledu stvari kot podlagi uzrtja. Platonova *idéa* je torej isto kot uzrtost uzrtega, toda ni eno in isto kot uzrtost; ni zgolj uzrtost (uzrtega), marveč je pred-vsem navzočnost (navzočega). Šele pri Plotinu postane *idéa* eno in isto kot *nóema*; umevano postane čisti korelat umevanja in prav zato, zaradi takšne dvojnosti oziroma podvojenosti, svet idej oziroma umski svet izpade iz območja Enega, iz prve hipostaze, ter pade v območje druge hipostaze; zaradi takšne ostre zareze med idejami in Enim postane Platonova sintagma »ideja Dobrega«, tj. ideja Enega, pri Plotinu nemogoča, drugače rečeno, nenahajljiva sintagma.

Že na ravni čutnega, očesnega gledanja *idéa* kot izgled (stvari) ni zgolj nekaj videnega oziroma uzrtega, marveč, kot rečeno, pomeni podlago pri videnju videnega oziroma uzrtju uzrtega. Ni zgolj *oblika*, bolj natančno, ni šele oblika, marveč je najprej, pred-vsem *lik*; čeprav *idéa* in *eidos* pri Platonu najpogosteje nastopata kot sinonima, med njima vendarle obstaja

prav navedeni pomenski odtenek: *eídos* je že unavzočena *idéa*. Ni navzočnost kot taka, marveč pomeni navzočnost navzočega. Je lik, unavzočen kot oblika nečesa, vzvratno pa potem, na primer v *Timaju*, lik že nastopa kot oblika, namreč kot vnaprejšnja oblika za nekaj (za to, kar bo šele oblikovano oziroma izoblikovano).

Gorazd Kocijančič se je tega pomenskega razločka, poimenovanega in razloženega sicer drugače, strogo držal pri prevajanju Platona. Pri njem se pojavlja kot razlika med *uzrtostjo* in *obliko*. Vendar je *uzrtost*, tako menim, bližje Descartesovi *ideji ljudi ali Boga kot izgledu stvari*, tako da v tej Kocijančičevi prevodni odločitvi vidim premočan vpliv kartezijske, tj. moderne filozofske paradigme.

Vid Snój: Gorazd, čeprav si bil pravkar izzvan k besedi, bi, če se strinjaš, najprej predal besedo Borisu Vezjaku, ker se mi zdi, da bo šel njegov razmislek v podobni smeri kot razmislek profesorja Hribarja – in bi ti potem odgovoril obema.

Boris Vezjak: No, sam bi želel v diskusiji biti bolj prijazen in propevitičen do publike, zato ne bi zahajal v vsebinske in filozofske dileme na prvo žogo, kolikor je le mogoče. S tem v zvezi se mi zdi, da lahko težave zarišemo na ravni terminologije, iskanja ustreznih prevedkov. Pravzaprav bi izbral tri pojme, za katere mislim, da bi jih pri Gorazdu lahko problematiziral s tezo, da morda niso najboljši prevedki, čeprav se zdi, da je spor glede terminologije včasih površinsko subjektivno iskanje rešitev. Eden izmed teh prevedkov je ravno »uzrtost«, in ne vem, ali naj tu začnem in tvegam, da bo razprava trajala zelo dolgo, ali pa naj vendarle naredim korak nazaj, preden rečem kar koli. Za začetek pa bi vendarle želel izpostaviti nekaj čistih generalij, ki so nam morda ušle, vendar so za kontekstualizacijo prevoda Platona v slovenščino sila pomembne.

Prva je, kot že rečeno, ta, da se mi zdi Gorazdov dosežek kolosalen, čeprav moram tudi sam priznati, da še nisem utegnil prebrati niti polovice njegovega prevoda. No, ta prevod je kolosalen, ne le ker gre za Platona in ker prinaša njegova zbrana dela, temveč tudi zato, ker nakazuje neko nesomerljivost, ki je nesomerljivost z vsem drugim že zato, ker je to storil Gorazd Kocijančič. Rečeno je bilo, da je to, kar Gorazd počne v slovenskem prostoru, že dobilo status filozofske šole – tako temu nekje pravi dr. Hribar –, in ko razmišljamo o njegovem prevodu, je treba imeti pred očmi tudi to dejstvo. Če se Gorazdova filozofska misel postavlja kot najbolj produktivna ob bok misli dr. Hribarja in dr. Žižka, to velja še toliko bolj, in mislim, da je to treba nekako vračunati, ko razmišljamo o njegovem prevodu.

Gorazdov prevod priključuje zelo nenavadno situacijo. Prva specifična okoliščina je v tem, da v slovenščini – zdaj me boste lahko popravili – še nismo imeli priložnosti prebrati zbranega dela kakega filozofa svetovnega formata, vsaj ne filozofa, ki se uvršča v svetovno klasiko. Prvič smo sploh soočeni z zbranimi deli kakega svetovnega misleca, in to je že samo po sebi zanesljivo izjemen dogodek. Seveda lahko tematiziramo, zakaj je situacija taka, zakaj kakih drugih zbranih del še nismo dobili, ampak kakor koli

že razglabljam o tem, je situacija, ki je nastala z Gorazdovim prevodom Platona, specifična. Druga okoliščina, ki je zelo posebna in se veže na ta prevod, je, da v slovenščini nimamo pogosto priložnosti dobiti dveh prevodov istega filozofskega teksta, in sicer zaradi zelo različnih razlogov. Veseli smo, če dobimo enega. Ker je približno polovica Platonovih dialogov bila prevedena že prej in smo zdaj dobili tudi te, vključno s še neprevedenimi, znova prevedene, to odpira privilegiran položaj, ki ga zaradi ne vem kakšnih tradicionalnih, ekonomskih in drugih razlogov v Sloveniji žal navadno nimamo, namreč da lahko primerjamo dva prevoda istega dela. Tretja specifična okoliščina je pa ta, da imamo pred sabo prevod zbranih del, ki ga je naredil en sam avtor. Se pravi: zbrana dela Platona so enormno delo Gorazda Kocijančiča in tudi to je, bi rekel, interpretativno, prevajalsko, filozofsko itn. zelo zanimiva okoliščina, ki ima več prednosti kot slabosti.

Kar zadeva samo prevajanje, bi lahko spregovoril o več problemskih dimenzijah, vse od prevajalskih rešitev pa tja do prevajalskih izhodišč in principov, ki jih Gorazd omenja na začetku prve knjige in bi se jih dotaknil kasneje. Zato bi, prosto po Sokratu, rekel, da je tisto, kar sem prebral doslej, večidel fenomenalno, in tu se strinjam z dr. Hribarjem, da je Gorazdov prevod pravzaprav treba vzeti kot resno možnost za odprtje debate o filozofski terminologiji – prevod besede *idéa* je že takšna možnost. Sam pa zdaj vendarle ne bom začel s svojim pogledom na Gorazdovo »uzrtost«; recimo, da to puščam za kasneje. Ena od možnosti se mi zdi začeti z *Evtifronom*, ker se z njim začenja korpus Platonovih dialogov, pa tudi zaradi strukture ljudi tukaj (v mislih imam dr. Hribarja kot specialista za vprašanje svetosti).

Gorazdova prevajalska rešitev za besedo *hosiótes* oziroma *tò hósion* je v slovenščini »pobožnost«, ne pa, recimo, »svetost«, in prav glede te rešitve imam nekaj pomislekov. Ti so, bi rekel, po eni strani logično-filozofske narave, po drugi strani pa v zvezi z njo vidim jezikovne težave. Poglavitni problem, ki ga vidim pri tem prevedku, je, da *hosiótes* pravzaprav ne ustreza slovenski »pobožnosti« in da je »svetost« vendarle boljši prevedek. Kako to utemeljujem? Ko prideta Evtifron in Sokrat do druge definicije *hosiótes* in je rečeno, da je *hosiótes* tisto, kar je ljubo bogovom, torej kar je *theophilés*, se vprašanje glasi, kaj pomeni biti ljub bogovom, biti jim drag. Gorazd v opombah k *Evtifronu* pripominja, da je pravzaprav šele krščanstvo preobrnilo odnos in da je bogoljub šele v krščanstvu postal tisti, ki ljubi Boga. Pred tem je bila stvar obrnjena. To pomeni, da so bogovi odločali, kdo jim je ljub. Gorazd poudarja, da je grški pomen besede bistven za razumevanje lastnosti *hosiótes*. Zdaj imamo dve možnosti, da razumemo to posebno kvaliteto: ali je svetost naklonjenost bogov do človeka ali pa naklonjenost človeka do boga. Vprašanje se glasi, kateri od teh dveh pomenov je impliciran v slovenski besedi »pobožnost«: odnos človeka do boga ali odnos boga do človeka? Zdi se, da zgolj prvi, da ni druge možnosti razen krščanske. Skratka, ko govorimo o »pobožnosti« kot možnem prevedku, *hosiótes* pravzaprav jemljemo kot izraz za lastnost osebe, torej človeka, ali njegovega dejanja. Na nekaj mestih Platon rabi tudi izraza *eusébeia* in *eusebés*, vendar očitno izključno sinonimno. Tedaj rečemo, da je Evtifronova tožba proti njegovemu lastnemu očetu pobožno dejanje in da je on sam pobožen.

Vendar to ne gre. Prejšnji prevedek in sploh v slovenskem prostoru utečeno razumevanje svetosti se mi zdi boljša alternativa, čeprav ne bom rekel, da najboljša. Zakaj je »svetost« bistveno boljši prevedek za *hosiótes* kot »pobožnost«? Naj ponovim: kvaliteta *hosiótes* kot kvaliteta vrline implicira lastnost človeka – ima jo človek ali pa je to lastnost njegovega dejanja. Na drugi strani pa naj bi beseda imenovala lastnost boga v razmerju do človeka. Kakor koli bi že sam poskušal zagovarjati »pobožnost«, se mi zdi, da tu ta prevedek spodrsne.

Spomnimo se na *Evtifrona*. Evtifronova dilema sta naslednji možnosti: ali so svete stvari svete zato, ker jih ljubijo bogovi, ali pa jih bogovi ljubijo zato, ker so svete, oziroma kot prevaja Gorazd, ali to, kar je pobožno, bogovi ljubijo zato, ker je pobožno, ali pa je pobožno zato, ker oni to ljubijo. Izrecno je rečeno – in to je rešitev Evtifronove dileme –, da je »pobožnost«, »svetost«, *hosiótes* nečesa v tem, da to ljubijo bogovi. Možnost, da bi bila »pobožnost« lastnost človeka ali njegovega dejanja, je v tej dilemi izključena. In če je izključena ta možnost, nam ostane samo še druga možnost, v skladu s katero pravimo, da je »pobožnost« oziroma »svetost« lastnost boga v razmerju do nečesa, rekel bi do neke moralne norme, ki je nosilka te kvalitete oziroma lastnosti.

Če torej pobožnost ni lastnost človeka v razmerju do bogov, temveč lastnost bogov v razmerju do nekega x, prek katerega merijo na našo ljubezen do njih, je prevesti to s »pobožnostjo« neustrezno. Ker potem moramo reči, da se bogovi vedejo pobožno do neke moralne norme, torej da so bogovi sami pobožni glede na to absolutno moralno normo, *hósion*. Skratka, vprašanje je, ali potemtakem ne trdimo, da so bogovi pobožni po sebi, in kaj pravzaprav ta sintagma pomeni. Rešitev vidim, če bi Gorazd trdil, da so bogovi zares pobožni, vendar ne v tradicionalnem pomenu te besede v slovenščini, v skladu s katerim je nekaj »po bogovih«. Ker bogovi po definiciji niso »po bogovih«. Vzemimo na primer, da je nam smrtnikom in njim skupna ta lastnost, torej da *hosiótes* ni le lastnost človeka, lastnost njegovega značaja ali pa dejanja, ki ga naredi, recimo Evtrifron proti svojemu očetu moralcu, ampak je lahko tudi lastnost boga. Vendar potem ob vseh logičnih težavah ni jasno, zakaj bi bogovi brezpogojno zahtevali od nas nekaj, po čemer se ne razlikujejo od nas, ali pa, zakaj bi se jim morali pokoravati in jih ljubiti zaradi nečesa, česar nimajo niti oni sami ...

Skratka, da ne bom predolg, tu vidim prevodno oviro, je pa še nekaj drugih takšnih izrazov... Zdi se mi, da prevod s »svetostjo« rešuje opisano dilemo, s tem da se pojavijo druge, vendar manjše, ki jih beseda »pobožnost« ne prinaša. Rečemo, recimo, »Janez je pobožen«, ne rečemo pa »Janez je svet«. Toda svetost naj bi bila vrlina! Se pravi, ko atribuiramo kako vrlino človeku – in pobožnost je v *Evtifronu* opisana kot vrlina –, imamo težavo z izrazom »svetost« kot poimenovanjem za psihološko-moralno lastnost človeka.

Vid Snój: Po drugi strani se pojavi težava, če začnemo prevajati dve grški besedi, recimo *hierós*, ki se navadno prevaja s »svet«, in *hósios*, z eno samo slovensko besedo ...

Boris Vezjak: Na tej točki bi končal. V mislih imam še nekaj takšnih intervencij, ampak tu so drugi govorci, ki še niso prišli na vrsto, pa bi več o tem morda pozneje ...

Vid Snaj: Mislim, da bo počasi vsak prišel na vrsto. Besedo bi zdaj rad prepustil tebi, Gorazd, situacija je najbrž zrela za tvojo repliko.

Gorazd Kocijančič: Drži, Vid, samo zdaj ne vem več, kako naj to repliko intoniram ... Naj se takoj spustim v debato o omenjenih izrazih ali naj predstavim širše razmišljanje o tipologiji slovenskih prevodov Platona?

Morda bi res počakal s konkretnimi replikami in skušal malo splošneje obravnavati celoto, ki je označena z naslovom našega kolokvija – *Platon v slovenščini*. Pri tem ne nameravam ponavljati svojih misli o bistvu prevajalskega početja, svoje »filozofije« prevajanja, ki sem jo izrazil v eseju *O prevodu*, ki vpeljuje prevod Platonovih *Zbranih del*. Manj splošno želim postaviti vprašanje, kakšne načine, principe prevajanja Platona v slovenščino že poznamo. Atenec je za nas med drugim zelo zanimiv tudi zato, ker ga slovenimo ne le desetletja, ampak že več kot stoletje. V tem času so se izoblikovali nekateri modeli, vzorci, paradigme odnosa do njegovega besedila, ob katerih lahko opazujemo zgodovinskost svojega lastnega razumevanja, svojega lastnega odnosa do antičnega teksta. Naj vam predstavim nekaj primerov, saj z razmišljanjem o tipologiji slovenskih prevodov Platona ne bi rad prehitro zašel v hermenevitično abstraktnost, ampak želim našo debato nekako ozemljiti. Upam, da se bo ob nekaj konkretnih primerih prevajanja Platona nazorno pokazalo, kako se razlikujejo poglavitni pristopi k njegovemu besedilu. Potem se lahko z »zemlje« počasi dvignemo k splošnejšim vprašanjem. S tem ovinkom se ne želim izmikati konkretnim ugovorom svojim prevodnim rešitvam, ampak sem prepričan, da lahko le prek njega relevantno odgovorim na tehtne pripombe Tineta Hribarja in Borisa Vezjaka.

Torej, na Slovenskem lahko govorimo o dveh prevajalskih šolah, dveh smereh prevajanja Platona. Prva je filološka: njeni predstavniki so bili Anton Sovre, Fran Bradač in Jože Košar. Druga je filozofska. Začela se je s prevodom *Sofista*, ki ga je objavil Valentin Kalan, najpomembnejši predstavnik tega pristopa k Platonovem besedilu pa je zdaj gotovo Boris Vezjak.

Naj vam na začetku skušam z nekaj izbranimi primeri ponazoriti Sovretovo prevajalsko strategijo, ki so jo v zmehčani obliki prevzeli tudi njegovi nasledniki. Potem si bomo skupaj ogledali odlomek Kalanovega prevoda *Sofista* in razmislili o filozofiji prevoda, ki se skriva v ozadju tega drugega pristopa.

Sovre sam je bil velik mojster prevajanja; vse, kar bom povedal, izhaja iz globokega spoštovanja do tega nestorja slovenske klasične filologije. Iz njegovega pristopa do prevajanja Platonovih besedil očitno izhaja, da dialogi zanj niso imeli pomena predvsem kot filozofski teksti – podobno velja tudi za druga besedila, ki se jih je lotil prevesti –, ampak so mu bili pravzaprav nekakšen izraz širše razumljene grške kulture. Sovre je s svojimi prevodi želel posredovati kulturne, »humanistične« vrednote grštva, predstaviti te vrednote v drugačno kulturo. Pri tem se mu je zdelo potrebno

besedilo jezikovno toliko pregnesti, da bi to, kar je bilo po njegovem odločilno za grštvo, po slovensko zaživelo na Slovenskem, torej da bi se ciljna kultura oplemenitila, obogatila itn. brez pretresa, ki ga izzove stik z nečim res tujim. Njegova prevajalska strategija je bila to, čemur navadno pravimo »svobodni prevod« (sam se tej besedi izogibam, ker mislim, da vse prevodne strategije izhajajo iz svobodne odločitve). Sovretu je torej šlo za svobodo slovenjenja. Vedno je imel – kot boste videli iz konkretnih primerov – zelo sproščen odnos do filozofske in religijske terminologije, seveda pa pri tem ni šlo za prevodne »napake«, ampak za načrten postopek.

No, naj zdaj končno navedem primere, da vas še malo pozabavam. V *Apologiji* na primer beremo Sokratove besede o »stvareh, o katerih ne ve niti veliko niti malo« – pri tem je *megà kai mikrón* pomemben izraz platonске ontologije –, Sovre pa prevaja: na to se Sokrat »razume tako kakor zajec na godbo na boben«. (*Smeh.*) »Vse stvari bi bile pomešane v istem« – besede, ki vsebujejo očitno aluzijo na Anaksagoro – po drugi strani prenese z »vse stvari bi se kodrljale v nerazložljivi kodrciji«. (*Smeh.*)

Tine Hribar: Naj omenim še hujši primer, ki ga včasih pove prof. Primož Simoniti. Gre za zgodbo o prepiru iz Homerjeve *Iliade*, ki se za nekoga konča neuspešno, Sovre pa prevede: »Potem je vrgel puško v koruzo.« (*Smeh.*)

Gorazd Kocijančič: Očitno gre pri teh slovenjenjih za zavestno prevodno odločitev, ki se nam včasih seveda lahko zdi zabavna ali smešna, toda za njo je skrita neka logika, neko razumevanje antičnega teksta, ki ima svoj prav. Naj poudarim, da po mojem prepričanju noben način prevajanja sam po sebi ni absolutno nadrejen ali podrejen drugim. Tudi sovretovska svoboda je povsem legitimen prevajalski eksperiment – vendar, priznajmo, takšne rešitve so za razumevanje filozofije lahko precej nerodne. Poglejmo še nekaj primerov.

V *Gorgiju* beremo poved »te spodbije, kakor hoče«, pri čemer »spodbijati« tu prevaja temeljni glagol *elénchein*. Sovre to prevede »naj te žmika in luži po svoji metodi« ... (*Smeh.*) No, čakajte, kaj še ... še en primer, da se boste še malo smejali. Sintagmo »podoben podobnemu«, ki nam v spomin prikljče pomembno témo predsokratske spoznavne teorije, Sovre posloveni kar z »gliha vkup štriha«. (*Smeh.*)

Za filozofsko razumevanje je tudi problematično, da Sovre besede, ki imajo velik pomen za razumevanje Platonove misli, pogosto sloveni povsem po svoje. V *Fajdonu* 83e, recimo, beremo »Sokrat, vse govoriš po resnici« – in Sovre to lepo prevede »tvoje besede so suho zlato«. Lepo – in vendar se v metafori izgubi pojem. Še pogosteje se pojmi izgubijo v množici sopomenk, ki jih prevajalec variira v različnih stavkih.

Zadeve se podobno zapletejo, tudi kar zadeva religijsko terminologijo. Sokratove besede v *Gorgiju* »pri Heri, Gorgija, občudujem tvoj odgovor« Sovre posloveni s »Sapramiš, Gorgija, vsa čast tvojim odgovorom« (*smeh*), vzklik *mà tòn Día*, kar bi lahko približno prevedli »pri Zevsu«, pa prevede kar »Zeus te potiplji«. (*Smeh.*)

Takšnih prevodnih rešitev bi našli za celo antologijo. Drug problem so prevedki, pri katerih zaslutimo drzne prestopne med različnimi kulturnimi kodi. Ne gre le za vojaške primere – enega izmed njih je omenil gospod Hribar –, ampak za vpeljevanje izrazov, ki so zaznamovani s krščanskim imaginarijem: recimo ko Sovre – tudi v *Gorgiju – poíon himation*, se pravi vzklík »kakšne obleke!«, prevede »kdo hudiča se meni za te obleke?«, ali ko *ô makárie*, »srečen« oziroma »blažen« v vokativu, posloveni z »ovčica naivna«.

Tak način prevajanja so poznejši prevajalci – mislim zlasti na Bradača in Tavčarja – v temelju sicer nadaljevali, vendar so slutili nevarnosti, ki se skrivajo v njem. Slutili so, da gre tu za preradikalne spremembe teksta, zato so njihove rešitve precej bolj zadržane. Kljub temu tudi pri delu Sovretovih nadaljevalcev ostaja problem slovenjenja temeljnih filozofskih izrazov načelno nerešen. Ob manjšemu radikalizmu, ob mehčanju divje sovretovske inventivnosti, ostaja pravzaprav odprto osrednje vprašanje.

V to situacijo je leta 1980 vstopil Kalanov prevod *Sofista*, ki izhaja iz povsem drugačnega razumevanja teksta. Če je v ozadju Sovretovega branja »kulturniško« razumevanje besedila, za katero tekst pravzaprav izraža širše vrednote, se Kalan skoncentrira na besedilo samo. Zdi se mu, da se v njem skriva nekaj odločilnega – in da lahko z natančnim slovenjenjem pridemo do filozofsko relevantnih ugotovitev. V tem smislu je prevod *Sofista* pomemben, saj vpeljuje povsem drugačen princip prevajanja Platona. Kljub temu v njem najdemo številne napake, tudi če izhajamo iz Kalanove lastne teorije prevajanja. Žal mi je, da gospoda Kalana ni tukaj, čeprav je bil vabljen.

No, zdaj vam bom prebral odlomek njegovega prevoda, da boste videli, kakšni problemi se pojavijo, če grščini sledimo na tak način, se pravi, če ji sledimo kot pomenljivemu besedilu, ki ga je treba sloveniti v vseh detajlih. Gre za odlomek iz pogovora med tujcem iz Eleje in Teajtetom (240b):

- E.: Ali *pa* misliš, da je »drugačno takšno« tudi resnično, ali v kakšni smeri govoriš o »takšnem«?
- T.: Nikakor ne kot resnično, *pač pa* kot slično.
- E.: Ali *pa* razumeš z resničnim tisto, kar je bitno bivajoče?
- T.: Tako.
- E.: Kaj *pa* to? Ali je nasprotje resničnega neresnično?
- T.: Kaj *pa* drugega?
- E.: Torej misliš, da podobno (slično) ni bitno bivajoče, *če pa ravno* zagovarjaš, da je ono samo neresnično.

Pri branju sem namerno poudaril številne *pa*-je. Prvi problem pri tem pristopu h grščini je namreč v tem, da prevajalec želi sloveniti vse grške členice, s katerimi je grščina zelo bogata (v navedenem odlomku so to na primer *dé, mén, ge ...*), slovenščina pa ima precej majhen register besed, s katerimi jih lahko izraža. »Kaj *pa* to?« tako v tem odlomku prevaja *tì dé, »Kaj pa drugega« tì mén, »če pa ravno« éiper ... ge.*

Težava še zdaleč ni samo slogovna, čeprav je takšno slovenjenje seveda

tudi s stilističnega stališča več kot vprašljivo. Moja teza je, da bralca, ki ne pozna izvirnika, prav *to navidezno preveč točno prevajanje zapelje v netočno razumevanje.*

Prisluhnimo še enkrat pogovoru:

E.: Ali *pa* razumeš z resničnim tisto, kar je bitno bivajoče?

T.: Tako.

E.: Kaj *pa* to? Ali je nasprotje resničnega neresnično?

Ti dé, ki je na videz formalno ekvivalentno poslovenjen s »kaj pa to«, v grščini nima vedno protivnega pomena, v prevodu pa ga sugerira. Če torej besedici prevedemo navidezno dobesečno »kaj pa to«, bralcu vsilimo občutek, da se v pogovoru začneja neka druga téma. *Navidezna doslednost se sprevrže v prevedek, ki je zavajajoč in slovenskemu bralcu onemogoča pravo razumevanje grškega teksta.*

Toda na srečo se je nekaj podobnega kot v filološki šoli zgodilo tudi v filozofski. Tudi v njej je sčasoma postala očitna tendenca mehčanja prvotnih ostrih načel. To je lepo vidno v prevajalskem delu Borisa Vezjaka. V prevodu *Harmida* je še rigidno sledil prevajalskim načelom, ki jih je vpeljal Kalan, v zadnjih dveh prevodih, mislim na *Parmenida* in *Fileba*, pa je njihovo navidezno doslednost začel mehčati in vedno bolj upoštevati pragmatiko slovenskega jezika.

Zdaj torej lahko sledi heglovska poanta – malo za hec in malo za res. Hočem reči, da moj prevod Platona tipološko pomeni posredovanje med opisanimi šolama, filološko in filozofsko. Vendar se nisem povsem samovoljno odločil za takšno smer pri prevajanju, ampak sem pravzaprav želel slediti tendenci, ki jo kaže razvoj obeh prevajalskih šol. Po eni strani mi je šlo – kot je opazil tudi gospod Hribar – za tekoč prevod, mehčanje jezika, upoštevanje slovenske jezikovne pragmatike, berljivost, po drugi strani pa za veliko pozornost do odločilnih »filozofskih« besed, do sosledja argumentacije. Ko je šlo za ključne izraze, si nisem želel izmišljevati ničesar po svoje in uživati v pomnoževanju prevedkov, ampak sem se odločil za osnovno varianto in potem vedno, kadar sem se v izjemnih primerih odločal za alternativne prevedke, na to opozarjal bralca ter mu tako omogočal, da si sam ustvari sodbo. Skratka, želel sem ravno ustvariti možnost, da si vsak bralec izoblikuje takšne pomisleke, kakršne sta ob dveh pomembnih primerih izrazila gospoda Hribar in Vezjak.

Zdaj lahko na podlagi tega poskušam še na kratko odgovoriti nanje. Če so različni načini prevajanja, kot izhaja iz mojega razumevanja tipologije prevodov, in s tem prevodne rešitve v temelju legitimni, nobena konkretna prevodna rešitev ne ukinja smiselnosti drugačnih načinov prevajanja in s tem drugačnih prevedkov: sam se strašansko dobro zavedam, da je vsak prevedek, zlasti prevedek temeljnih filozofskih pojmov v Platonovih dialogih, vselej sporen, v temelju vprašljiv, saj se vedno dogaja na neki meji, meji dveh različnih jezikovnih sistemov, in zato nikoli ne more izraziti polnosti grškega izraza. V tem pogledu se lahko strinjam tako z gospodom Hribarjem, da je »uzrtost« nepopolna rešitev za probleme, ki se pokažejo,

ko skušamo posredovati pomen *idée*, kot tudi z Borisom, da ima navadna slovenska raba besede »pobožnost« oziroma »pobožno« konotacije, ki so tuje grškemu izrazu. Rad bi samo opozoril, da sem seveda tehtal drugačne možnosti in razmišljal o njih, tudi o tistih, ki jih predlagata oba sogovornika. V prvotni verziji *Evtifrona* sem *hósion* prevajal kot »svetostno«; »sveto« se mi je že na začetku zdelo manj ustrezno, ker ga v slovenščini slišimo predvsem kot prevedek latinskega *sacer* ali *sanctus*, grškega *hierós* ali, še bolj, hebrejskega *kadoš*: nekaj je sveto, ko je ločeno, izvzeto iz vsakdanje uporabe, kar nima prave pomenske zveze s *hósion*. *Hósios* je pač tisti, ki dejansko izpolnjuje to, kar bogovi hočejo od ljudi; njegova pobožnost zato ni njegovo subjektivno čustvo, njegovo lastno doživljanje, ampak objektivno izpolnjevanje svetih dolžnosti v polislu. In vendar se mi je zazdelo, da se »svetostno« kratko malo ne obnese. Ob ponavljajočem se branju besedila se mi je vedno jasneje kazalo, da Platonu ne gre le za lastnost dejanja, za problem, ali je *Evtifronovo* dejanje objektivno v skladu z voljo bogov – to je sicer eden izmed pomenskih premikov, ki se zgodi v dialogu –, ampak v temelju za problem notranje kvalitete dejanja, njegove usklajenosti z voljo bogov. Temu danes v slovenščini težko rečemo kako drugače kot »pobožnost«. Pri tem sem se zavedal, da je s tem izrazom mogoče razumeti tudi subjektivno čustvovanje ob verskem dejanju, vendar sem presodil, da je manj zavajajoče, če na to pomensko razsežnost opozorim v geslu »bog, bogovi, pobožen«, v katerem je precej obsežno razloženo, kaj je pobožnost za Grke.

Drugače rečeno: zavedam se tehtnosti Hribarjevega in Vezjakovega ugovora, sprejemam njune argumente, vendar vseeno mislim, da imam tudi sam močne razloge za svoje stališče, in še vedno se mi zdi, da je z mojega razgledišča med slabimi možnostmi ali polmožnostmi moja rešitev ustrežnejša. Nisem pa prepričan, da imam prav. In naj ponovim: mislim, da je ravno v tem prednost načina prevajanja, ki ga zagovarjam. Ob njem se lahko vsak – ne samo ti, Boris, ki znaš grško –, vseh teh vprašanj zave, ob branju *Evtifrona* lahko vidi ta problem in sam pride do problematizacije svojih konkretnih prevodnih rešitev.

Podobno velja za vprašanje »uzrtosti«. Mislim, gospod Hribar, da to, kar ste rekli, na neki ravni drži, tudi če odmislimo, da je vedno problematičen – tako rekoč skrajšen – izhod, kadar se prevajalec pri ključnem pojmu zateče k neologizmu. Toda kljub temu moram priznati, da sam v pojmu uzrtosti ne zaznavam kartezijanskih konotacij oziroma pomenskega odtenka prvenstva subjektivitete, na katerega opozarjate. Šlo mi je za nekaj povsem drugega, za to, da se v koren prevedka vpelje glagol »videti«, »zreti«, »uzirati«, ki je tu pomemben, saj je *idée* etimološko povezana z grškim glagolom *ideîn*. Zaradi te povezave se mi je zdelo pomembno, da v slovenščini nekako iznajdem izraz, ki kaže na to, da je *idée* nekako tisto, kar se uzre, uzira, podarja v uzrtje. V zavestni paradoksnosti grškega izraza je uzrtost seveda tisto, česar ni mogoče gledati: *idée* je v bistvu nekaj nevidnega. Gre za gledanje nevidnega, za uziranje neuzrljivega ...

Vid Snoj: Gorazd, imel sem vtis, da tudi tvoja dozdajšnja sogovornika, medtem ko si odgovarjal na njune ugovore, med pozornim poslušanjem

nekako sprejemata pojasnjevanje, zakaj si prevajal tako, kot si. Ne da se nujno strinjata, ampak da sprejemata, kar je nedvomno dobro za ta pogovor, za intenzivno miselno soočanje različnih in celo nasprotnih stališč do posameznih prevajalskih problemov pri Platonu. Vendar bi pogovor zdaj rad obrnil drugam, v eno izmed smeri, ki jih je že nakazala debata. Rad bi se navezal na tipologijo slovenskega prevajanja Platona, ki si jo prej predstavil, in k besedi povabil Marka Marinčiča, ki danes tu predstavlja slovensko klasično filologijo.

Marko, kako bi pokomentiral Gorazdovo trditev, da Sovretu pri prevajanju Platonovih dialogov še zdaleč ni šlo za filozofijo, ampak je v njih videl širši izraz grške kulture? Po drugi strani sodobni klasični filologi vendarle berete in vsrkavate vase tudi to, kar se piše zdaj ali se je pisalo v nedavni preteklosti –: koliko se potem pri prevajanju antičnih tekstov ravnete po slogovnih in drugih standardih sodobne literature?

Marko Marinčič: No, priznam, da je terminološka razprava tudi mene že zelo vznemirila, vendar ne bom nadaljeval ne o ideji ne o pobožnosti, ker bi nas to odpeljalo predaleč. Ostal bom torej na načelni ravni in govoril o prevajanju na splošno, pa o slovenskih prevodih Platona. Predvsem me veseli, da se je slavljenje Gorazdovega prevoda že takoj na začetku spremenilo v nekaj veliko bolj sokratskega, v kritično diskusijo. Še posebno mi je to všeč, ker si ta prevod zagotovo zasluži več kot panegirično slavljenje. Tudi sam si bom dovolil kako kritično pripombo, najprej pa bi se vrnil k vprašanju.

Dialektična sinteza, o kateri je govoril Gorazd in ki sem jo ob njegovem prevodu tudi sam tako občutil, je rezultat zelo specifičnih slovenskih razmer, kar zadeva prevajanje filozofskih besedil. Vedeti moramo, da pri večjih nacijah, kot so Nemci ali Angleži, dilema med t.i. filološkim in t.i. filozofskim prevodom v tem smislu in v tej ostrini ni nikoli obstajala, in sicer ne na filološki ne na filozofski strani. Nedvomno je ta »razklo« po vezan s Sovretovim prevajanjem Platona in z njegovo prevajalsko poetiko – lahko celo rečemo, da izvira iz nje. Sovre je bil navsezadnje prvi. Toda njegovih prevodov v tistem času najbrž noben nemški klasični filolog ne bi označil za zveste filološke prevode, ker to tudi v resnici niso. Sovretovi prevodi Platona so nekakšne svobodne »prepesnitve«. Vsekakor so velike umetnine, vendar so ti prevodi veliko bolj individualni ter veliko bolj zaznamovani z osebnostjo in slogom avtorja kot večina tujih prevodov iz tistega časa. Lahko celo rečemo –, in to ni vrednostna oznaka –, da je imel Sovre kot prevajalec arhaistično maniro. To so mu očitali že sodobniki.

Poleg tega je moral Platona slovenskemu bralstvu šele predstaviti: postavil si je nalogo, da bo Platona predstavil tudi tistim slovenskim bralcem, ki ga niso mogli brati v izvorniku ali v nemščini. In ker je iskal široko občinstvo, je težil k domačemu jeziku. Vendar je to počel virtuožno. Lahko bi rekli, da je bil – tudi to govorim s spoštovanjem in veliko simpatijo – »virtuoz domačnosti«. Ko beremo Sovretov prevod, dobimo vtis, da je prevajalec stopil iz besedila in da skuša biti prisoten v zavesti bralca vzporedno z izvornikom; ta virtuozni poustvarjalec nas nato v prijetno domačem tonu

vodi po besedilu, ki ga ima sam povsem v oblasti. Res je prisoten, prisoten je kot interpret, vendar tega ne počne iz malomarnosti, ampak zavestno in načrtno. Je posrednik, ki si osebno prizadeva, da bi Grka Platona prikupil slovenskemu bralcu. To pa je bistvena stvar. Ne gre zato, da se Sovre ne bi zavedal filozofske terminologije (kolikor pri Platonu sploh lahko govorimo o terminologiji). Sovretovi prevajalski cilji so bili že v izhodišču bolj »kulturni« kot »filozofski«. Njegova terminološka nedoslednost je res pretirana in se takrat v okolju kakega večjega jezika ne bi zdela sprejemljiva. Zato je dilema, o kateri govorimo, specifična za naš prostor, in iz te perspektive je treba gledati tudi na prevode Platona, ki so prišli za Sovretom. Tudi reakcija je bila morda »ekstremna«. Zato mislim, da je Gorazdov pristop vendarle več kot sinteza dveh skrajnosti. V resnici smo Slovenci s tem prevodom dosegli tisto raven, ki so jo marsikje drugje dosegli že veliko prej, pač zato, ker so Platona prej začeli prevajati in so fazo »udomačevanja« že davno absolvirali.

V zelo skrajnem smislu lahko v zvezi s Sovretom govorimo o travestiji: Sovre je Platona in Sokrata v resnici skušal preobleči v slovensko oblačilo in ju tako približati najširšemu občinstvu. Seveda je pravi pristop tudi po mojem mnenju tisti, ki bralca vodi k avtorju in ne narobe; tak prevod od bralca zahteva nekaj več napora, pusti pa mu tudi več svobode. Zato mi je zelo všeč odkritost, ki jo prevajalec pokaže v uvodu, ko iskreno prizna, da zavestno kreira distanco, in se prav tako zavestno izpostavi očitku, da je bil premalo »literaren« in da je okrnil Platonovo literarnost. Tudi sam mislim, da je dilema med filozofijo in literaturo pri Platonu umetna, med drugim zato, ker je Platon sploh šele odkril filozofijo v našem pomenu. »Tehnična« filozofska govorica, ki je v naših očeh brez leposlovne vrednosti, se je pojavila mnogo pozneje. Ta anahronistična dilema nas nekako ovira. Prizadevati bi si morali, da bi jo odmislili.

Zdaj pa še nekaj o »kreiranju distance«. Tu bi bilo mogoče ubrati tudi skrajno pot. V Gorazdovem uvodu sem zaznal odkrito simpatijo z Bubrom in Rosenzweigom, znamenitima nemškima prevajalcema Biblije, ki sta izhajala iz teorije o »ključnih besedah«. V svojem prevodu sta vzpostavila zelo širok spekter »ključnih pojmov« (*Leitworte*) in šla v dobesednosti prek skrajnih meja; potujevala sta tudi tam, kjer se izvorni jezik in nemščina neproblematično skladata. Ker Gorazdov prevod ni tak (priznam, da sem od njega pričakoval veliko bolj ekstremne rešitve), je treba njegovo afiniteto do Bubra in Rosenzweiga najbrž razumeti v smislu nujnega preobrata: doslej zelo razvajenega bralca je treba napotiti k izvorniku, in če ne gre drugače, si je treba pomagati tudi z umetnim kreiranjem distance. A kot rečeno, seznam ključnih besed, ki smo mu priče v dodatku k prevodu, je zelo asketski. Število teh ključnih besed je omejeno. V tem smislu prevod ne gre na škodo literarnosti.

Moja kritična provokacija ne zadeva toliko Platona kot filozofa, temveč bolj dialog kot formo. Rekel sem, da je treba bralca zlepa ali zgrda voditi k Platonu in da pri tem ne sme imeti preveč potuhe. Toda ali je smiselno tisto potujevanje, ki bralca vodi – ne k izvornemu duhu Platonove filozofije, temveč v imaginarno, idealizirano staro Grčijo? To je dojemanje Grkov

in Platona, ki je samo po sebi legitimno in mi je zelo blizu; tudi sam se v domišljiji rad preselim pod platano ob Elisuu. Vendar se tu vseeno pojavlja težava. Tu distanca zelo hitro lahko postane moteča. Platonovi dialogi ne želijo biti transkripcije resničnih pogovorov, ki so se dogajali v nekem realnem času in okolju, niso pogovori zato, ker bi odsevali neko resnično življenjsko situacijo, temveč kot poziv k filozofiranju. To pomeni, da so živi dialogi, ki skušajo bralca neposredno vključiti, ki bralca v celoti involvirajo in ga tako rekoč potegnejo vase. Platonovo besedilo si na nešteto načinov prizadeva, da ne bi dajalo vtisa predmetnosti, da bi se osvobodilo negibne tekstualnosti in knjižnega medija. V tem je Platon zelo močan: na eni strani eksplicitna kritika zapisane besede, na drugi popolna iluzija živega govora. To je eden izmed glavnih razlogov, da mu je Derrida naprtil izvorni greh logocentrizma. Večina Platonovih dialogov ima obliko pravega dramskega dialoga. Nekateri, recimo *Država*, imajo obliko povzetega dialoga. Sokrat tu povzema svoj lastni pogovor z drugimi protagonisti, vendar dialoga s tem ne spremeni v pripoved. Mislim, da skuša s pripovednim okvirom ustvariti dramsko inscenacijo filozofskega dialoga, živo iluzijo, ki se osvobaja materialnosti knjige. Ali pa dialogi, ki se začnejo s protivnim stavkom »jaz pa...«, kot da smo »padli« v pogovor, ki je potekal že prej, že pred začetkom branja. Vsa ta sredstva imajo enak namen: ustvariti vtis resničnega dialoga, dialoga, ki poteka tu in je fiksiran v knjižno besedilo samo kot zgled filozofske dialektike. Torej ne gre za podobo resničnega življenja, ne gre za podobo življenja v historični Grčiji, pa tudi ne za podobo življenja v neki imaginarni, idealni Grčiji, ampak za govor, ki se hoče osvoboditi knjige, ki se osvobaja mrtve materije.

S tega stališča se mi zdi sporno jezikovno »potujevanje«, na primer dobesedno prevajanje vsakdanjih sintagem, kot je recimo *ô aristé*. Gorazd to prevaja »dobri moj« ali »predobri moj«, v grščini pa je to vsakdanja fraza, ki ji še najbolj ustreza »dragi moj«. Sokrat s temi besedami velikokrat blago ironično nagovarja sogovornika, ki je (po njegovem mnenju) v zmoti. Pogrešam pa tudi intimni kontakt, ki tako nastane med sogovorniki. To je zelo pomembna prvina pri Platonu. Pri tem bi si bilo mogoče dovoliti več – ne domačnosti, temveč intimnosti, ki bi poudarila živo čustveno udeležnost in dialoški eros.

Jezikovno potujevanje torej lahko pomeni zbližanje z avtentičnim duhom izvirnika. Tudi terminološka doslednost je seveda zelo pomembna, toda ko gre za vsakdanji pogovor, ki je okvir in forma filozofskega dialoga, nam lahko doslednost sugerira tudi romantično potovanje v imaginarno, idealizirano staro Grčijo. To pa je lahko redukcija Platonove filozofske univerzalnosti.

Vid Snoj: Marko, če prav razumem, naj bi Gorazdovo potujoče poudarjanje filozofskih pomenskih odtinkov v navadnem izrazju ponekod zamorilo živo pogovorno situacijo, blokiralo njene spontane, nepremišljene izraževalne poti, ki so podlaga filozofskega dialoga in naj bi jo torej ohranjajl vsak prevod Platona?

Marko Marinčič: Ja, mislim na elemente »vsakdanjega« pogovora, ki v dobesednem prevodu dobijo prevelik, skoraj »terminološki« poudarek, namesto da bi potrjevali iluzijo dialoga.

Vid Snoj: V zvezi s tem bi rad rekel tole: kdor bo ob Platonovih dialogih bral tudi Gorazdove spodbude za branje teh dialogov, bo po drugi strani videl, da so polne opozoril prav na njihovo ireducibilno dialoško strukturo. Na njihovo dramskost, na ironijo, ki jo zmeraj znova vzpostavlja dinamika dialoške, izmenjavane, v enem samem prepričanju nefiksirane besede, in na anonimnost, v kateri se Platon ves čas skriva za različnimi govorcji, tako da njegovega glasu dostikrat ni mogoče jasno določiti, ampak kvečjemu opredeliti kraj, s katerega govori ... Vendar imam zdaj drugo vprašanje, vprašanje za Nike, ki je spet zadnja (*smeh*), tako kot na začetku pri predstavljanju, čeprav to zdaj ni bilo načrtovano.

Gorazd se je odločil, kot je prej pojasnil že sam, da bo v svojem prevodu Platona po eni strani prenašal živo dialoškost govorne situacije s svobodo slovenske jezikovne pragmatike, po drugi pa vztrajal pri strogem, kolikor mogoče enotnem prevajanju filozofskega izrazja z redkimi nadzorovanimi smiselni odniki (in pri lovljenju morebiti filozofsko relevantnega v navadnem pogovornem izrazu). S tem ko je poudarek postavil na enotno prevajanje temeljnih filozofskih besed, je, kot smo slišali, v resnici sledil zgledu dveh prevajalcev, ki sicer nista prevajala filozofskega teksta, ampak Biblijo. To sta bila že omenjena Franz Rosenzweig in Martin Buber, ki sta svoj prevod tkala okrog tako imenovanih *Leitworte*, »vodilnih besed«. Nike, to je zdaj tvoje področje ...

Nike Kocijančič Pokorn: Jaz bom Gorazda bolj hvalila kot ne, drugače se bojim, da me ne bo povabil na rojstni dan. (*Smeš.*) Če mi dovolite, bi se najprej ustavila ob kratkem spisu, ki je del prvega (tako imenovanega zlatega) Platona in nosi naslov *O prevodu*. To kratko besedilo, ki obsega zgolj trinajst strani, namreč ni pomembno le za slovensko prevodoslovje, temveč tudi širše, za položaj in vidnost slovenskih prevajalcev in prevajalk.

Zakaj? Zakaj se mi zdi, da je pomembno za razvoj teorije prevajanja?

Spis *O prevodu* je eden izmed redkih spisov v slovenskem prostoru, v katerem avtor ne razlaga (in zagovarja) le svojih prevodnih rešitev, temveč izoblikuje tudi svoj pogled na problematiko prevoda in prevajanja ter ponudi teoretično utemeljitev izbrane prevajalske metode. Besedilo se tako odlepi od tradicionalnih besed prevajalcev, ki jih zaznamuje, če uporabim izraz Georga Steinera iz dela *After Babel*, »neposredni empirični poudarek« – torej od spisov, ki so značilni za najzgodnejšo fazo teorije prevajanja. Steiner v svojem zgodovinskem pregledu razvoja te teorije poudarja, da ločnico z zgodnjim obdobjem zaznamuje romantični spis Friedricha Schleiermayerja *O različnih metodah prevajanja*, tj. – zanimivo – prav tisti spis, na katerega se v svojem spisu najprej sklicuje tudi Gorazd.

Navezava na Schleiermayerja (1768–1834) je morda logična: tudi Schleiermacher, ki je svoje življenje sicer posvetil teologiji, se je proslavil s prevodom Platona v nemški jezik. V že omenjenem spisu, najpomemb-

nejšem dosežku romantične teorije prevajanja (nastal je leta 1813 kot tretje izmed trinajstih predavanj, pripravljenih za Kraljevo akademijo znanosti v Berlinu), gradi svoje razmišljanje na nasprotujočih si parih in postopno zavrača eno možnost za drugo, dokler ne pride do tiste metode prevajanja, ki je po njegovem mnenju ideal vsakega prevajalskega početja. Tako najprej poudarja, da se bo posvetil zgolj prevodu med različnimi jeziki in ne prevodu, ki poteka znotraj enega samega jezika med različnimi dialekti in sociolekti oziroma med arhaičnim in sodobnim jezikom, niti ne prevajanju, ki ga vsebuje vsak poskus razumevanja drugega.

Gorazd poglobi in preseže to začetno Schleiermacherjevo misel; podobno kot Schleiermacher spregovori o prevodu, ki ga imenuje »praprevod«, tj. o prevodu vsega občutenega in nejezikovno spoznanega v diskurzivne miselne in jezikovne strukture. Vendar ta pogled radikalizira: govori namreč o prairzornem samoprevodu, se pravi o predbitnem prevodu, ki ga postavi celo onkraj ontologije – o samoprevodu Absolutnega. Vsak umetnik prevede prvobitni odnos vseh stvari v Lepem v predjezik svojega srca, iz tega predjezika to približno prevede v jezik, v jezikovne strukture, in od tod potem prevajalec umetnik prevaja naprej v druge jezike. Vsako pravo umetniško, duhovno ali filozofsko besedilo je torej odsev samoprevoda Absolutnega, in samo zaradi stika s tem praprevodom si vsako besedilo zasluži prevod v jezik in, posledično, v drug jezik. S poudarjanjem neogibnega stika vsake oblike prevajanja znotraj jezika ali med jeziki s prvobitnim in predbitnim Prevodom Gorazd torej preseže in nadgradi hermenevitične teorije prevajanja – to je nekaj povsem novega. Čeprav se zdi, da v svojem spisu povsem sledi Schleiermacherju, gre v mnogih točkah korak ali dva naprej.

Gorazd Kocijančič: No, definitivno te bom povabil na rojstni dan ... (*Smeh.*)

Nike Kocijančič Pokorn: Gorazd sledi Schleiermacherju tudi pri ločevanju med prevodi znanstvenih in umetniških dosežkov in prevodi v poslovne in diplomatske namene ter se podobno kot Schleiermacher odloči, da se bo osredotočil na delo pravega prevajalca, ki deluje na področju znanosti in umetnosti, ter izpustil tolmače oziroma tiste prevajalce, ki prevajajo v poslovne namene. Vendar tudi tu preseže Schleiermacherjevo zgolj načelno ločitev med različnimi besedilnimi vrstami in poišče razlog za svobodo pri izbiri prevajalčeve metode oziroma strategije. Ta izvira iz narave umetniških, filozofskih in duhovnih del, saj ta dela (za razliko od operativnih ali informativnih besedil) ubesedujejo nekaj še ne videnega, absolutno novega – zato je tudi prevajalec svoboden pri izbiri metode. Diplomatsko pismo je na primer omejeno s konvencijami, ki veljajo v ciljni kulturi, umetniška besedila pa pri prevodu dopuščajo svobodo.

Potem se oba, Schleiermacher in Gorazd, osredotočita na metodi prevajanja. Schleiermacher govori o dveh metodah: o prvi, ki se usmeri v ciljni jezik in kulturo, in drugi, ki se usmeri v izhodiščni jezik in kulturo. Predavanje sklene z zagovorom tiste metode, ki je po njegovem mnenju

ideal vsakega prevoda. Ta ideal določa, naj prevajalec prek prevoda bralca predvsem približa avtorju izvirnega besedila, se pravi, da se mora prevajalec usmeriti v izhodiščno besedilo in prisiliti ciljno bralstvo, da se prilagodi in sprejme prevedke, ki se podrejajo predvsem izhodiščnemu jeziku in kulturi. Schleiermacher utemeljuje nujnost izhodiščno usmerjenega prevajanja predvsem z razvojnimi potrebami nemškega jezika in nemške kulture. Slikovito zapiše, da tako kot bo nemška prst postala bogatejša in plodnejša, če bodo uvozili različno tuje rastlinje, tako se bosta obogatila tudi nemški jezik in kultura, če bosta prišla v stik s tujimi besedili. Nemško ljudstvo naj bi tako postalo zibelka vseh zahodnih kultur. V svojih razmišljanjih ni bil osamljen; tudi Schlegel, na primer, je menil, da »bo kmalu prišel čas, ko bo nemščina postala glas civiliziranega sveta«. Podobne velikoslovenske misli v Gorazdovem besedilu na srečo ne najdemo ...

Gorazd Kocijančič: ... najdemo jo drugje. (*Smeh.*)

Nike Kocijančič Pokorn: Gorazd po drugi strani razlikuje med samozavestno (tj. svobodnejšo) in ponižnejšo (tj. tudi oblikovno izvirniku zvesto) prevajalsko potjo. Razliko med tema strategijama razlaga z različnim odnosom, ki ga prevajalec lahko ima do izhodiščnega besedila in njegovega pomena. Pri samozavestnem prevajanju prevajalec meni, da je privilegirani medij, zato preoblikuje besedilo v prevodu tako, kot meni, da bo primerno za predvideno bralstvo. Pri ponižnejšem prevajanju pa skuša prenesti čim več značilnosti izhodiščnega besedila, tudi njegove nejasnosti in tujosti. Gorazd sam se je odločil za ponižnejše prevajanje, čeprav se zaveda, da prevajalec oziroma prevajalka tudi pri še tako ponižni poti posega v besedilo in ga interpretira. Iz te zagate se poskuša rešiti tako, da se naveže na Martina Bubra in Franza Rosenzweiga.

Naveže se na strategijo, ki jo je izoblikoval ta prevajalski tandem (ne da bi bil sicer popolnoma ubran: Buber je želel besedilo bolj prilagoditi uveljavljenemu nemškemu diskurzu, Rosenzweig pa je vztrajal pri hebreizaciji nemščine). Buber in Rosenzweig namreč prevajalca pozivata, naj se osredotoči na tako imenovane *Leitworte*, tj. »vodilne besede«, ki imajo podobno vlogo v besedilu, kot jo ima *Leitmotiv* v wagnerjanski operi. *Leitwort* je torej beseda ali besedna zveza, ki jo mora prevajalec dosledno prevajati vsakič, ko se pojavi v besedilu; kadar se taka beseda ali besedna zveza pojavi v izvirniku, se mora pojaviti tudi v prevodu. Čeprav Buber opredeljuje pojem vodilne besede kot »besedni koren, ki se smiselno pojavlja znotraj besedila«, pa sta z Rosenzweigom vodilne besede le redko vezala na koren besede oziroma besedne zveze. Takšno prevajanje lahko najdemo tudi v radikalnem prevodu Svetega pisma, ki ga je naredil André Chouraqui. Ta na primer tisto, čemur mi pravimo jezik (npr. francoski, slovenski jezik), prevaja z »ustnico« in se tako navezuje na hebrejsko metonimijo.

Gorazd Kocijančič: Želim poudariti, da sleditev ključnim besedam ne pomeni nujno manjše literarnosti prevoda. To se po mojem lepo vidi prav pri Bubrovem in Rosenzweigovem prevodu, ki je v svoji čudnosti strašno po-

etičen. Podobno velja za Chouraquijev prevod Biblije in Korana. Prevajalec je tu zelo »dobeseden«, hkrati pa nam ostri pogled za poezijo Korana in literarnost Biblije, ki je v marsičem blizu modernim poetikam: razkriva nam nove, čudovite, presenetljive pesniške značilnosti svetega teksta.

Marko Marinčič: Tendenciozno ustvarja metafore, kjer jih v resnici ni. Sliši se poetično in lepo, lepše kot izvorniku, vendar zavaja ...

Po mojem to *per negationem* dokazuje, da obstajajo minimalni skupni imenovalci, ki izhajajo, čisto preprosto, iz naše kulturne in izrazne sorodnosti z judovstvom oziroma iz naše odvisnosti od njega. Pri Bubru in Rosenzweigu gre včasih za dokazljiva zavajanja, ki so zame negativen dokaz, da je razumevanje v nekaterih primerih na obeh straneh »nesporno«, torej da obstaja realna skupna podlaga razumevanja – ne v absolutnem smislu, temveč v smislu konkretne kulturne bližine in odvisnosti.

Gorazd Kocijančič: Glede tega se ne strinjam, in sicer zato ne, ker hebrejsko Pismo berem tudi v izvorniku. Seveda je težko priti do kakršne koli gotovosti, tako glede na to, kar sem ravnokar govoril, kot tudi glede na dejstvo, da je hebrejščina mrtev jezik – kljub temu da so ga Judje stoletja govorili in ga že spet govorijo. Mnogo mest je v Stari zavezi, za katera živ krst ne ve, kaj pomenijo. Stvari so še hujše kot pri Platonu, ker so besedila večidel starejša in je manj tekstov za primerjavo. Vsekakor po mojem težko rečemo, da je v Bubrovem in Rosenzweigovem prevodu kaj *dokazljivo* napačno ... Težko avtoritativno odločimo, ali gre kje za metaforo ali ne. To nas vrača k vprašanju prevoda kot posredovanja na eni strani in racionalnega diskurza z argumentacijo na drugi.

Vid Snoj: Bubrova in Rosenzweigova prevajalska metoda je zelo zanimiva. Spomnil sem se, kako, recimo, prevajata hebrejsko besedo 'ola, to je grško *holokaútoma* oziroma polatinjeno *holocaustum*. Beseda ima seveda zloglasen pomen zaradi dogodkov v 20. stoletju, ko je »holokavst« začel označevati nacistični pomor šestih milijonov Judov. Luther jo je svojčas prevedel z *Brandopfer*, se pravi z »žgalno daritvijo« – to je ustaljen prevod, tako prevajajo tudi v drugih jezikih. Buber in Rosenzweig pa ravnata drugače. Izhajata iz besednega korena, kot si opozorila, Nike, in ta je v tem primeru »iti gor«. 'Ola je torej, hebrejsko mišljeno, nekaj takega kot »dviganje«, »višanje«, in tako sta poiskala ustrezen besedni koren v nemščini, *hoch*. Iz njega sta potem izpeljala besedo *Höhung* oziroma *Darhöhung*, ki meri na dviganje v nebo in se tudi Nemcu sliši tuje. S takšnim prevajanjem se nemščini vsekakor dela sila, vendar je Nemcem nemara kljub temu razumljivo. Razumljivo jim je že zaradi pomenljivosti besednega korena kot osnove za prevodno izpeljavo v ciljnem jeziku ...

Nike Kocijančič Pokorn: Ta metoda razkriva še neki drug problem, ki se ga Gorazd tudi zaveda, namreč da izbor vodilnih besed ostaja abitraren. Katere besede v besedilu so vodilne besede, kdo jih določa? Buber in Rosenzweig pravita, da bosta upoštevala princip prevajanja vodilnih besed,

kadar bo to nujno in primerno – vendar ne dajeta jasnih napotkov, kako naj se odločamo oziroma kdaj je dosledno prevajanje vodilnih besed nujno in primerno, saj naj bi se prevajalec odločal o tem v skladu z »višjo vrednostjo oziroma intenco prevoda«. Gorazd pa naredi za vodilne predvsem tiste besede, ki se mu zdijo filozofsko oziroma miselno temeljne.

Gorazd Kocijančič: Seveda, selektivno je že to, da se skoncentriraš na besedo kot enoto jezika. Vsi ti problemi, o katerih govoriš, Nike, obstajajo – vendar velja tudi narobe: težko je reči, da odločitev osredotočiti se na širše pomenske sklope ni odločitev, da ni selekcija. Kakšno pojmovanje jezika se namreč skriva za to trditvijo? Domnevam, da dobro staro strukturalistično razumevanje vznikanja pomena v spletu odnosov ... Tako si vedno vpet v neko mrežo razumevanja jezika. Tu je problem. Gre za to, da se moram kot prevajalec nenehno zavedati subjektivnosti, relativnosti svojih lastnih odločitev. To je lepo vidno prav ob primeru, na katerega je prej opozoril Marko, ob problemu prevajanja idiomatskih izrazov. Če beremo nagovor *ô agathé* ali *ô aristé*, »dobri (moj)« ali »najboljši (moj)«, to nedvomno lahko razumemo kot idiom in prevedemo »prijatelj« ali »stari moj« ipd. Toda od kod gotovost, da je idiom samo idiom? Da je idiom sploh idiom?

(Govorjenje vsevprek.)

Vid Snoj: Dragi povabljeni, vsi ste prišli na vrsto, in upam, da je vsak izmed vas povedal približno to, kar je želel povedati. Zdaj pa je najbrž napočil trenutek, da k pogovoru povabimo tudi občinstvo ... Gospod je dvignil roko ...

Prvi glas iz občinstva: Pogovor o prevajanju Platona se mi je zdel zelo zanimiv. Vprašal pa bi v zvezi z idejo ... ali naj jo prevajamo kot »zami-sel« ali kot »uzrtost«? Ali je ta beseda, »uzrtost«, uporabna, samo kadar razmišljamo o ideji pri Platonu? Torej: katero besedo naj bi uporabljali za Platonovo idejo?

Tine Hribar: Ko prevajamo, tudi konceptiramo; iščemo ustrezen izraz v kontekstu svojega razumevanja oziroma razlaganja prevajanega teksta. In prav v takšen – se pravi svoj – kontekst težko vstavljam prevod grške besede *idéa* z »uzrtostjo«. Pri citiranju seveda ne bom spreminjal Kocijančičevega prevoda; le če se mi bo zdelo nujno, bom v oklepaj postavil besedo *idéa* in za dvopičjem dodal svoj prevedek »izgled« takole: »uzrtost (*idéa* : izgled)«. Torej bomo sprejeli Kocijančičev prevod. Ne bomo se zapletali okoli tega, da bi našli skupen, sporazumen prevodni izraz, saj tak poskus zlepa ne more uspeti; kadar bomo menili, da je v našem kontekstu to nujno, pa bomo pri-dodali svoj, iz našega razumevanja izhajajoč izraz. Lahko bi se, recimo, dogovorili, da ostanemo pri grškem korenu, skratka, da bomo v prevodu uporabljali kar »slovensko« idejo, vendar s tem ne bi rešili ničesar. Beseda »ideja« je namreč dandanes še bolj kot »uzrtost« vezana na kartezijansko paradigmo, saj pomeni našo predstavo, nekaj čisto

subjektivnega, nekaj, kar po Platonu spada na stran (človekovega) pogleda, ne pa na stran izgleda stvari.

Gorazd Kocijančič: Ideja vsekakor ni zamisel; tudi če Platonovo besedo *idéa* »prevajamo« z »idejo« – mislim, da je bil to eden izmed Kalanovih predlogov –, je to spet zavajajoč prevedek, ker je tokrat res obremenjen s kartezijansko dediščino. Ideja v zgodovini novoveške filozofije pomeni subjektivno (za)misel, skratka, njen pomen je nasproten od tistega, ki ga je imela v grštvu, namreč pomena nečesa, kar se razpira v uziranju, kar je bistvo uzrtega samega: tistega, po čemer je nekaj videti takšno, kot je, po čemer iz-gleda takšno, kot je. Še slabši je po mojem prevod »pralik«, kalikirani nemški *Urbild* ...

Tine Hribar: ... še slabša je anglosaksonska varianta, po kateri grško besedo »idéa« prevajamo z besedo »forma«, torej z besedo latinskega porekla, sama pa je prevod grške besed *morphé*. Vzratni prevod nujno spodleti. Poleg tega pa gre za Aristotelov izraz, katerega korelat ni *izgled*, marveč *snov* (glej teorijo hile-morfizma); torej s takšnim prevodom že skočimo, ne da bi se tega sploh zavedali, iz Platonove filozofije oziroma iz konteksta istosti mišljenja (pogleda) in biti (izgleda). Preskočimo iz območja teorije v območje tehnike.

Boris Vezjak: Dr. Kalan v zadnjem času prevaja *idéo* s »pralikom«. Ko govorimo o razmejitvi med besedama »oblika« in »ideja«, pa se je treba zavedati, da *éidos* prihaja iz istega glagola kot *idéa*, namreč iz *eidénai*, ki ohranja dvoznačnost videnja in védenja, tako zelo značilno za Platonov filozofski prehod iz zaznavne sfere v inteligibilno. Če kolega pravi, da ga »uzrtost« kot prevedek prepriča samo za potrebe razmisleka o stvari sami, jaz s tem nimam težav, vendar je to tudi prevod za druge – vsak prevod je tudi prevod za druge. Strinjam se, da prevod *idée* z »idejo« ni noben prevod, čeprav je vprašanje, ali je prazen prevod boljši od preveč imaginarnega.

Morda bi zdaj lahko razgrnil še nekaj pomislekov glede tega prevedka. Zdi se, pravi Gorazd, da »uzrtost« še najbolj ustreza temu, kar želi povedati Platon, namreč njegovi nameri združiti sam akt, dejanje, torej gledanje, zrenje, na eni strani in predmet gledanja kot tak na drugi. Temu ustreza Friedländrov *Sicht*, trdi Gorazd. Problem pa je v tem: ideje so seveda inteligibilne bitnosti, do njih prihajamo ob pomoči uma. Kot nečutno zaznavne so nam dosegljive le na umski, inteligibilen, noetičen način. Vendar so po drugi strani za Platona večne, nespremenljive bitnosti, se pravi, da so izrecno definirane kot nekaj, kar je neodvisno od našega mišljenja. V anglosaški interpretativni tradiciji bi rekli, da so *mind-independent*, kar praktično pomeni, da idej nimamo samo za čas, ko jih lahko mislimo, ker so neodvisne od našega obstoja, neodvisne od tega, ali jih umevamo, ali jih zremo oziroma uziramo. Drugače povedano, ideje za to, da bi bivale, ne potrebujejo naše uzrtosti in torej ne morejo biti uzrtost – predmet našega uziranja. In če ideje zato, da bi bivale, ne potrebujejo naše uzrtosti,

prevod z »uzrtostjo« ni dober prevod. Se pravi, uzrtost vpeljuje ozek, zgolj »epistemološki«, noetični, inteligibilni element v njihovo razumevanje. Ontologije tu ni: po tej prevodni interpretaciji nekaj biva, kakor in dokler to mislimo, česar pa Gorazd ne želi reči. V tem prevodu se metafizični in logični status idej ne ohrani. Ker ideje bivajo, naj jih mislimo ali ne, niso odvisne od našega uziranja, se pravi, da obstaja neko področje razumevanja ali pa definicije tega tipa bitnosti, ki ga s prevodom »uzrtost« prezremo ali popačimo. Res je, da se nam to velikokrat zgodi proti naši volji – in zakaj bi se trudili z njo?

Drug prevajalski oreh, ki ga vidim, je ta, ki ga je načel dr. Hribar, ko je rekel, da sam idejo prevaja z »izgledom«. Zveni simpatično – to je heideggerjanski prevod, pravzaprav gre za *Aussehen*. Ideje so torej to, kar so nam stvari videti, kot nam »izgledajo«. Vendar ta možnost spet stavi, bi rekel, na čisto določeno pojmovanje idej in njihove navzočnosti tudi v čutnem svetu. Navzočnost idej v čutnem svetu lahko razumemo na več načinov, bolje rečeno, lahko razložimo horizmo – cepitev in povezavo med čutnim, tj. zaznavnim in nečutnim svetom. Po Platonu to lahko storimo na štiri načine. Sam najpogosteje govori o posnemanju (*mimesis*) in udeležbi (*méthesis*), tema pa se potem pridružita še skupnost (*koinonía*) in navzočnost (*parousía*). Ta zadnja možnost je tista, po kateri razumemo, da so ideje nekako prisotne v rečeh, in to razumevanje je pravzaprav, se mi zdi, implicirano v prevedku »izgled«. Vsaj Heidegger ponavlja paruzijo. Toda to je precej omejen način razumevanja Platonovih idej, ki ga sicer na določenih mestih lahko zagovarjamo, na klasičnih mestih pa se mi zdi, da ne. V dialogu *Parmenid* je izrecno rečeno, da ideje niso in ne morejo biti v stvareh, saj bi sicer sledile nepremostljive logične težave, ker bi bile deljene in mnogotere. Kakor koli bo to Aristotel pozneje kritiziral kot nejasnost, imajo stvari za Platona delež pri idejah (in ne ideje v stvareh). Skratka, kar nekaj pomislekov imam glede »uzrtosti« in »izgleda« kot prevedkov za idejo.

Marko Marinčič: Mene pri »uzrtosti« že na prvi pogled zmoti to, da učinkuje kot pasiven rezultat nečesa subjektivnega, bodisi umevanja, bodisi gledanja ali pa mističnega zrenja; v vseh treh primerih je v ozadju neki subjektiven predpogoj. Platonove ideje, nasprotno, obstajajo neodvisno od umevanja in še bolj od gledanja; tudi če bi pri Platonu iskali mistično zrenje, bi to najbrž predpostavljalo samorazodetje ideje. V korist prevedka »uzrtje« pa bi vseeno rekel, da je zrenje ali umevanje v grški besedi prisotno kot potencial, kot možnost.

Gorazd Kocijančič: Mislim, da se zdaj v debati mešata dve ali celo tri ravni. Ena je vsebinsko vprašanje interpretacije, kaj je s Platonovimi idejami, kaj je status teh idej itn. O tem imam seveda tudi jaz svoje mnenje, ki pa je precej drugačno od Borisovega. Kratko in radikalno – podrobneje o tem govorim in skušam argumentirati v sami knjigi –: mislim, da Platon nima teorije idej. In če Platon nima teorije idej (in se zato vsak poskus rekonstrukcije takšnega nauka pravzaprav vrti v neki igri, ki ni Platonova, ampak igra nekoga drugega), se moramo vrniti na drugo raven, namreč k

problemu, kako prevesti *idéo*, ne da bi poskušali rekonstruirati Platonov »nauk o idejah«. Tretja raven je še bolj preprosta: kaj je v slovenščini lahko pomen prevedka »uzrtost«? Prej, Boris, ko si govoril, sem opazil, da si uporabil izraz »naša uzrtost«. Ta posesivnost kaže na subjektivno razumevanje uzrtosti v smislu uzrtja. To pa za moje jezikovno občutje v prevodu ni implicirano. Z njim nisem želel izraziti našega uziranja, našega zrenja, ampak ta moj neologizem evocira – pač po mojem občutku – ravno nesubjektivno, »predmetno« razsežnost. Izhodišče za njegovo tvorbo je tisto »uzrto«. Uzrtost je tisto, po čemer je uzrto (kot) uzrto. Gre torej za neko resničnost, za »predmetnost«, ki pa je seveda povezana z našim aktom zrenja. In tu nekje je po mojem tisto, kar je Platon želel povedati s tem izrazom.

Naj se vrnem še k temeljnemu tozadevnemu prevodnemu problemu, ki ga še nismo omenili. Platon v dialogih bolj ali manj sinonimno rabi dva izraza, *eídos* in *idéa*. Velika večina prevajalcev se odloča za enoten prevedek. Moja nenavadna, na neki način predrzna prevajalska odločitev je že to, da v prevodu dosledno razločujem oba izraza, prvega s prevedkom »oblika«, drugega s prevedkom »uzrtost«.

Marko Marinčič: To po mojem ni problematično, ker beseda *idéa* v zgodnjih dialogih velikokrat označuje zmotno predstavo, ki je zelo daleč od kake objektivne »uzrtosti«.

Boris Vezjak: No, če smo že pri filozofskih artikulacijah Platona in pripravi prostora za pojem ideje, se lahko spet vrnemo k *Evtifronu*. Velja namreč za dialog, v katerem Platon prvič – ali pa je to vsaj eden izmed njegovih prvih poskusov – uporabi besedo »ideja« v svojem, nesokratskem pomenu. To stori, ko govori o ideji svetosti. Obstaja ideja svetosti, je rečeno – ne vem pa natančno, kakšen je na tem mestu Gorazdov prevod, morda »oblika« (dr. Kalan tu idejo prevaja »pralik«). Sokrat namreč sprašuje po vrsti, obliki, po kateri bo lahko klasificiral svete stvari v en sam razred. Tu se lepo vidi, da ta beseda pozna predfilozofsko rabo, in prav tako tudi, da bi bil prevod z »uzrtostjo« nenatančen. Kajti tisto, kar želi reči Sokrat, ko od Evtifrona zahteva definicijo svetosti (ali pobožnosti), je prav logična definicija svetosti. Išče se namreč lastnost, pod katero se uvrščajo vse stvari, ki so pobožne oziroma svete, se pravi, išče se ta ena vrsta, pod katero lahko kot v skupen razred uvrstimo vse primere svetih in pobožnih dejanj. Če bi idejo dosledno prevajali z »uzrtostjo«, to očitno ne bi šlo. V logičnem smislu, torej kar zadeva logično dimenzijo pojma ideja, mislim, da »uzrtost« ne ustreza, ker te dimenzije ne dovoljuje.

Gorazd Kocijančič: Boris, po mojem je anhronizem, če govorimo o logičnem, o logiki pri Platonu v tem smislu, v katerem si ravnokar uporabil ta izraz. Te stvari lahko morda približno začnemo tako imenovati pri Aristotelu, pri Platonu pa se logika šele poraja – in to v povsem nelogiškem kontekstu ...

Boris Vezjak: Vprašanje je, v katerem pomenu bi bila na tem mestu v dialogu *Evtifron* sicer lahko uporabljena »ideja«, saj pomeni natanko vrsto X, v katero se uvrščajo svete stvari ...

Gorazd Kocijančič: Niti ne zgoj v filozofskem niti ne zgoj v pred-filozofskem smislu ... Kaj je namreč filozofija pri Platonu? Na neki način je njegova invencija. Filozofija in njena posebna raba besed se tu dogajata, se rojevata, vendar imajo besede prav zaradi tega dogajanja v dialogih pomen, ki presega tako njihovo predfilozofsko raven kot razlikovanja, ki so se izoblikovala v poznejši zgodovini mišljenja.

Tine Hribar: Kot sem nakazal že v svoji prvi intervenciji, problem, ki ga imamo z grško besedo *idéa*, ni šele naš, marveč je bil že Platonov problem. Že Platon ni vnaprej vedel, katero besedo bo izbral, tako da zdaj uporablja besedo *idéa*, zdaj besedo *eídos*, oboje dokaj poljubno, ko gre za njun medsebojni odnos. Poleg tega govori o *istem*, a z drugačnim poudarkom, ko govori o paradigmah in shemah. Tudi glede Dobrega (dobrega samega oz. dobrega kot takega) ni dosleden: zdaj govori kar o Dobrem, zdaj spet o ideji Dobrega. Ker je Dobro onkraj idej, o ideji Dobrega tako rekoč ne bi smel govoriti; pravzaprav je ravno v razmerju do Dobrega najbolj primerno uporabiti sintagmo *uzrtost Dobrega*, kajti v tem primeru zagotovo ne gre za izgled (Dobrega).

Gorazd Kocijančič: Gotovo. Dobro pri Platonu je ime za Počelo vsega. In Počelo vsega pri Platonu očitno ni v sferi idej, ejdosov – kakor koli jih je že razumel. Zato, radikalno rečeno, *idéa* Dobrega sploh ni *eídos* niti *idéa*. Zakaj jo potem Sokrat tako imenuje? Tu se očitno začenja skrivnostna Platonova igra. Sam nimam pravega pojasnila zanjo, čeprav možno razlago te igre podajam v spodbudi za razumevanje *Države*.

Drugi glas iz občinstva: Rad bi vprašal ... To, kar obstaja v svetu, je minljiva kopija idej, umetniško delo pa je kopija kopije. Tako sem vsaj sam razumel Platonov svet idej – kot nekaj, kar v primerjavi s kopijami obstaja trajno. Kako je s tem?

Gorazd Kocijančič: Res, tako so tradicionalno razlagali Platonovo teorijo idej. Sam pa skušam na vse kriptično argumentirati, da napačno ... Če pristanemo na to razlago, moramo razložiti, kako da Platon v *Parmenidu* sam sesuva svojo teorijo idej. Na to so navadno odgovarjali s hipotezo o njegovem razvoju. Toda ta hipoteza je malce bosa – to vidi vedno več poznavalcev –, ker najprej kot temeljni Platonov dosežek poudarja teorijo idej, potem pa spremlja njegovo pot in pripelje do spoznanja, da se je Platon glede teorije idej motil. Če malo bolj resno vzamemo Platonov opus, če ga vzamemo kot skladno celoto, se stvari postavijo precej drugače ...

Vid Snoj: Skratka, ne vemo natančno, kaj je ideja, imamo pa čedalje večjo idejo o ideji. (*Smeh.*)

Nike Kocijančič Pokorn: Ker spet govorimo o terminologiji, moram reči, da se strinjam s prof. Hribarjem: nikoli ne bo natančnega, dokončnega prevoda kake besede. Razen »ideje« bi lahko vzeli tudi katero koli drugo besedo in se vrteli okrog nje in njenih prevedkov v neskončnost ... To, kar se meni zdi kvalitativen preskok pri tem prevodu Platona, je, da Gorazd zelo jasno nakazuje, kaj je zapisano v izvorniku, ali pa z opombo opozori, da je določeno besedo ali zvezo prevedel drugače. S tem onemogoča manipulativne posege bralstva prek svoje skrite interpretacije besedila. Čeprav ponuja prevedke, ki so, kot vidimo, za mnoge sporni, kljub temu dopušča, da bralec razume večplastnost izvornika, ki preseva skozi prevod. To se mi zdi bistveno.

Gorazd Kocijančič: Drži. Govoriti o pravilnem, boljšem ali celo najboljšem prevedku v slovenščini – vse to je s stališča teorije prevajanja velika naivnost. Preseči moramo naiven tradicionalni pogovor o prevajanju: »Dajmo se zmeniti, kateri prevodek je najbolj ustrezen!« To je zelo naivno. V vsakem drugem kontekstu, vsakemu drugemu razumevanju in razlagi se stvari pokažejo drugače ...

Tretji glas iz občinstva: Jaz pa bi rad na vas vse skupaj naslovil vprašanje: kaj je boljše, ali besede *idéa* sploh ne prevajati oziroma jo prevajati kar z »idejo« – ali pa zmeraj poiskati najboljši oziroma subjektivno najboljši prevodek te besede in na besedo samo opozoriti zraven v oklepaju? Kaj bi bilo za bralca najmanj zavajajoče?

Gorazd Kocijančič: Vsekakor je pomembno, da se o teh stvareh resno pogovarjamo, kar lepo dokazuje današnje omizje. Da vidimo odprta vprašanja, da drug drugega opozarjamo na drugačne prevodne rešitve, ker več glav seveda več ve. Če, recimo, prevedem besedo *idéa* kot »uzrtost« in potem slišim ugovor, da se to sliši preveč kartezijansko, pomislim, morda pa to drži, morda lahko bralci to na splošno razumejo preveč v subjektivnem smislu. Morda je subjekt gledanja, motrenja, uziranja v tem prevedku vendarle preveč izpostavljen, pa na to prej nisem pomislil ...

Boris Vezjak: Prvič, terminologija se zdi dober, komunikativen predmet za javno debato z občinstvom, ki tako najlažje začuti širino v globini spečih in na videz neproblematičnih zadev, ko gre za tako težko stvar, kot je filozofija. Vendar diskusija okoli terminologije ne bi smela biti samozadostna, sem proti temu. Najslabše je, če se poskušamo poenotiti, recimo, prav glede kakega prevodka. To ne pelje nikamor, vsak po navadi navija za svoje rešitve in vsak ima delno prav – ob predpostavki, da ni idealnega prevodka. Mislim, da je terminološka razprava koristna za nekaj drugega, namreč da rabi kot dobra iztočnica za pogovor o problemih. Terminologija je morda najboljši način ali, kot bi rekel Freud, kraljevska pot, *via regia*, da odideš k filozofiji oziroma k avtorju kot avtorju. Če se to izrodi v vztrajanje pri tem, kateri prevodek je pravi, je to očitno malce neproduktivno, se strinjam. In moja intenca je videti, kaj natanko si je z izrazom »ideja«

predstavljal Platon in zakaj Gorazdov prevedek morda ni najboljši, vendar ne tako, da bi sam ponudil domnevno najboljši prevod, ampak da bi se vsi skupaj približali temeljni Platonovi misli in jo čim bolje spoznali prek njegovega kategorialnega aparata. Skratka, diskurz o neustreznosti kakega prevedka ni nobena prazna kritičnost. Lahko pa opozarjamo tudi na težave ob prevedku z gledišča interpretacije, ki jo ponuja prevajalec sam. Gorazd, recimo, v srebrnem Platonu, drugi knjigi, govori o resničnem uzrtju uzrtosti dobrega. No, če kdo govori o resničnem uzrtju uzrtosti dobrega, na neki način govori o uziranju uzrtosti in torej podvaja subjekt, ki tu nastopa v uziranju in uzrtosti.

Gorazd Kocijančič: Ma, pozabite na uzrtost ... (*Smeh.*)

Vid Snoj: Ima še kdo kako vprašanje razen v zvezi idejo? ... No ja, če ni nobenega drugega vprašanja, smo očitno pri koncu. Zahvaljujem se vsem sodelujočim pri okrogli mizi in seveda tudi vam, ki ste nas poslušali, za pozornost. Hvala lepa.

ODPIRANJE NOVIH MOŽNOSTI RAZISKOVANJA TRAGEDIJE

Kozak, Krištof Jacek. Privlačna usodnost: subjekt in tragedija. Ljubljana: MGL, 2004.

Privlačna usodnost: subjekt in tragedija je predelava doktorske disertacije, ki jo je Krištof Jacek Kozak napisal med svojim študijem na University of Alberta v Edmontonu in je bila delno predstavljena tudi v *Primerjalni književnosti* (prim. Kozak). Njena glavna tema je vprašanje žanra tragedije, za katerega še vedno večinoma velja, da dandanes ni več mogoč in je torej stvar zgodovine dramatike, a Kozak skuša dokazati nasprotno. Glede na to, da gre za širši pojav obujanja in ponovnega preverjanja koncepta smrti tragedije, katerega najbolj znan zagovornik je bil George Steiner s svojo knjigo *Smrt tragedije*, in je delo nastajalo s pomočjo nekaterih zelo znanih teoretikov drame (npr. Marvina Carlsona in Terryja Eagletona), moramo Kozakovo tezo vzeti v resen razmislek.

Najprej pa seveda kratka predstavitev tega, o čemer govorimo. Vsako razpravljanje o tragediji se nujno začne v stari Grčiji ob Ajshilu, Sofoklu in Evripidu kot glavnih tragedih in Aristotelovi *Poetiki* kot prvi teoriji žanra. In ravno usoda Aristotelove *Poetike* je tista nevroalgična točka, ki raziskovalce vedno znova sili k ponovnemu ukvarjanju s tragedijo. Čeprav je splošno znana, si jo oglejmo v najbolj osnovnih potezah. Aristotel je svojo teorijo tragedije, ki mu je predstavljala najvišji žanr umetnosti, napisal v času njenega zatona kot deskriptivni tekst in s tem antično tragedijo določil za nazaj. Problematična je bila nadaljnja recepcija dela, saj na evropsko dramatiko ni imelo vpliva vse do 16. stoletja, ko so se pojavili prvi prevodi s komentarji renesančnih piscev (npr. F. Robortella, J. Scaligerja, G. Trissina in L. Castelveta), ki so *Poetiko* tolmačili kot skupek normativnih pravil, katerih najbolj slavno in sporno je bilo pravilo o treh enotnostih (*Privlačna* 23, 24). Do danes sta se v grobem razvili dve drži, ki ju detektira Kozak. Obe izhajata iz prepričanja, da je bila antična tragedija žanr z največjim kognitivnim potencialom – tako jo je razumel tudi Aristotel –, da ji je bilo torej spoznanje resnice sveta in življenja posameznika v njem najbolj dostopno. Različna sta sklepa: prvi pravi, da je zato tragedija žanr, ki je omejen z določeno življenjsko resničnostjo (antično Grčijo 5. st. pr.n.št.) in ni več mogoč, čeprav raziskovalci antični tragediji večinoma dodajajo vsaj še elizabetinsko dramo (Shakespearja) in francoski klasicizem; drugi, da je treba skupaj s spremembami življenjske realnosti modificirati tudi definicijo tragedije, s čimer jo, podobno kot Aristotel, vzpostavljamo deskriptivno in aposteriori ter jo lahko zasledujemo skozi vso zgodovino dramatike. To je obenem tudi osnovna dilema, ki jo bom skušal premisliti v pričujočem tekstu, zato jo moram zaenkrat pustiti odprto. Kozak se seveda odloči preskusiti drugo možnost in to na naslednji način.

Najprej opiše zgoraj omenjeno dilemo in ugotovi, da tragedija in tragično vse-skozi živita v »Prisilnem teoretičnem jopiču tragedije«, ki ga predstavlja *Poetika*. Nato ponovno premisli koncepta katarze in mita ter ju na primerih zavrne kot ključni določili tragedije, da bi na koncu prišel do spoznanja, da tragedija stoji in pade s protagonistom oz. dramsko osebo. Sledi pregled razvoja dram-

ske osebe, ki je vzporeden razvoju subjekta v zgodovini filozofije. Subjekt ima etimološko dvojni pomen, saj pomeni na eni strani neodvisno entiteto z lastno svobodo in iz nje izhajajočim delovanjem, po drugi pa *subiectus* v pomenu podrejenosti (91). Zgodovina dramatike se skozi optiko razvoja subjekta zato kaže kot pot k lastni svobodi, ki se zaključí šele v solipsizmu postmodernizma. Povedano drugače, subjekt se sicer že od 5. st. pr. n. št. zaveda, da je svoboden in skuša svojo svobodo uveljaviti, a mu to vseskozi preprečuje neka metafizika (vpetost v svet javnosti, krščansko eshatologijo, Heglov filozofski sistem ipd.). Šele po modernizmu, ki je metafizični nihilizem zaostрил do skrajnosti, bi lahko prišlo do dokončne osvoboditve subjekta, »toda ta ideja se je hitro razblinila spričo ugotovitev, ki so napovedovale zlovesččo predstavo o subjektu, ki je postajal vse globlji in nepojmljiv. Tako se je spet oblikovala vzporednica med subjektom in svetom, le da je bila zdaj vsaka posamična eksistenca sama razumljena kot svoj svet« (115). Kozak sklepa nekako takole: če se konflikt med subjektom in svetom prenaša v njegovo notranjost, mora obstati tudi sam subjekt, pa čeprav v še tako spremenjeni obliki, in če imamo sodobni subjekt, lahko bržkone najdemo tudi novo strukturo tragedije, ki bi odgovarjala tragičnosti sodobnega sveta. Tako pridemo do Kozakove definicije sodobne tragedije, ki je predmet druge polovice knjige.

Najprej pregleda postmodernistične teorije subjekta, ki pod vplivom poststrukturalizma, dekonstrukcije in feminizma zagovarjajo njegovo razsredičenje, poljubnost in celo popolno ukinitvev (128–134), da bi v nadaljevanju lahko prišel do lastne definicije »Novega subjekta v tragediji« preko filozofije Emmanuela Lévinasa. Slednjemu se subjekt kaže kot absolutna točka dialoškega odnosa. »Drugost, radikalna heterogenost Drugega, je mogoča samo, če je Drugi drugi glede na tisti pojem, katerega bistvo je, da ostane v svoji izhodiščni točki, da služi kot vstop v odnos, da je Isti ne relativno, temveč absolutno. Pojem lahko absolutno ostane v izhodiščni točki samo kot Jaz« (151). Subjekt je trden, absoluten le kot del dialoškega odnosa z Drugim, zaradi česar postane izredno pomembna t. i. performativna etika, ki ni več skupek moralnih pravil, ampak je temeljna obveznost, saj nas šele relacija z drugim vzpostavlja kot subjekte. Nova dramska oseba v tragediji je zatorej po Kozakovem mnenju postavljena pred stare dileme. Če hoče stopati v dialoški odnos, mora priti do skrajne stopnje samozavedanja, ki pa ji je ponovno dano le prek Drugega, torej neke zunanosti, kar vzpostavlja tragični konflikt (155–160). Tragedija ima v Kozakovi definiciji še dve ključni določili, ki sta neizogibnost in nerazrešljivost konflikta, pri čemer sta obe zelo ohlapno definirani. Neizogibnost je pravzaprav posledica zaslepljenosti dramske osebe oz. z avtorjevimi besedami, je »prvi pogoj za to, da spopad imenujemo tragičen, v njegovi 'kontingentni nujnosti', pa naj to zveni kot še tak oksimoron« (169), prav tako nerazrešljivost ne pelje nujno v smrt junaka, ampak lahko tudi v notranje trpljenje, za katerega se zdi, da je ponovno bolj stvar bralčeve interpretacije. Povzemimo sedaj avtorjevo definicijo tragedije: tragedija je dramska zvrst, ki sloni na subjektu v vseh njegovih oblikah – v primeru sodobne tragedije je to Lévinasov dialoški subjekt – in tragiški situaciji, katere glavni določili sta neizogibnost konflikta (največkrat med junakom in svetom ali med podobnimi entitetami znotraj subjekta) in njegova nerazrešljivost.

Definicijo Kozak na koncu preverja ob treh sodobnih dramah, nastalih med letoma 1984 in 1994 (drami Sharon Pollock *Doc*, Koltsovem *Robertu Zuccu*

in Greigovi *Europe*). Ob njih ugotovi, da »vsebujejo dramske osebe v obliki tragičnih subjektivitet, ki pa niso vse enakovredne, temveč se razvijajo v različnih oblikah, morda celo razvojnih stopnjah teoretskega koncepta. Vsa tri obravnavana dela bomo tako analizirali z različnimi teoretskimi 'orodji', čeprav so njihove subjektivitete bazično enake« (174). *Roberta Zucca* nato interpretira s pomočjo Heglovega koncepta enakovrednih teženj, *Doca* s pomočjo Hebblovega ponotranjenega konflikta, *Europe* pa kot konflikt med fluidnimi in statičnimi subjekti. S tem je avtorjeva naloga opravljena, saj je uspel razviti definicijo tragedije, ki se spreminja skupaj s življenjsko stvarnostjo in ustreza tudi najnovejšim dramskim tekstom. Tragedija torej ni mrtva, kot je trdil Steiner, ampak je najbolj trdoživa zvrst v zgodovini dramatike.

Na tem mestu se mi postavlja vprašanje, kaj sploh je smisel takšne žanrske opredelitve in ali ni iskanje neprekinjenega razvoja tragedije, ki se nadaljuje v neskončnost, le druga plat apokaliptičnega razglašanja njene temeljne nemožnosti. Spet smo pri dilemi z začetka pričujočega pisanja in zdi se, da se nam kaže skupna lastnost obeh nasprotujočih si teženj, ki izvira iz Aristotelove teorije. Slednji je namreč v *Poetiki* poeziji po spoznavni moči priznal prvenstvo pred zgodovinopisjem, tragediji pa le to znotraj pesniške umetnosti. Tragedija je zato obveljala za zgornjo mejo umetniškosti in spoznavne vrednosti posameznega obdobja v razvoju umetnosti. Tako Steiner z obžalovanjem ugotavlja, da so bila le redka obdobja sposobna ustvariti tragedije in da v sodobnem svetu metafizičnega nihilizma kaj takega sploh ni več mogoče, Kozak pa skuša s prisotnostjo tragedije skozi celotno zgodovino pokazati, da je dramatika vseskozi sposobna temeljnih uvidov v naravo sočasne resničnosti. Oba pogleda sta problematična, saj Steiner ne more priznati vrednosti sodobni dramatiki – o tem piše Lado Kralj v spremni besedi k *Smrti tragedije* (prim. Kralj) – Kozak pa izdela model žanra, ki je preširok, da bi bil lahko uporaben.

Oglejmo si zadnje trditev nekoliko podrobneje. Kozakova definicija tragedije s tragičnim subjektom in situacijo, ki je neizbežna in nerazrešljiva, pokriva vse resne dramske žanre. Kozak v knjigi omenja antične tragedije, srednjeveške pasijonske igre, elizabetinsko gledališče, francoske klasicistične tragedije, meščansko dramo, Ibsnovo in Strindbergovo dramatiko in celo Beckettovo dramo absurda ter najnovejše drame gledališča »u fris«. Da bi ob interpretacijah konkretnih dram o njih lahko povedali kaj več kot le to, da so tragedije oz. resne drame, moramo k njim po avtorjevem zgledu pristopati z uporabo različnih konceptov. Po teoretičnem delu knjige bi pričakovali, da so koncepti odvisni od oblike sveta in bo prišlo do nadaljnje delitve tragedije na različne tipe (heglvskega, hebblovskega ipd.?!), a iz Kozakovih interpretacij je razvidno, da ti koncepti vsaj dandanes soobstajajo. Zanimivo je, da koncept tragičnega subjekta, ki stremi k idealu in pride v nerazrešljiv konflikt s svetom, lahko apliciramo tudi na komedijo, npr. Molièrovega *Tartuffa*. Protagonist Orgon je namreč popolnoma zaslepljen s svetostjo Tartuffa in pada vedno globlje v nesrečo, tako da ga pred dokončnim propadom (zaplembo imetja in razpadom družine) lahko reši le *deus ex machina*, knez, ki spregleda Tartuffa in poravnava krivice. Konflikt torej ni nerazrešljiv in ne moremo trditi, da Kozakova definicija zajame tudi komedijo, a zdi se, da bi koncept tragiškega subjekta lahko aplicirali nanjo. Povsem ustrežna pa je definicija tragedije za novoveški evropski roman, kot ga je v svoji teoriji razumel Dušan Pirjevec, saj je v njem junak nosilec abstraktne ideje, ki jo skuša uveljaviti v svetu, pride z njim v konflikt

in na koncu propade. Konflikt je nedvomno neizbežen in nerazrešljiv, saj predstavlja končni propad junaka resnico novoveškega romana.

Kaj bi torej bil pragmatičen odnos do tragedije? Odnos, ki razume tragedijo kot enega od številnih dramskih žanrov. Ta se je pojavljal v prelomnih obdobjih človeške zgodovine in je bil bistveno določen s svojo družbeno pozicijo oz. zgodovinsko obliko družbe – iz razkola med patriarhalnimi vrednotami in posameznikovo svobodo, ki jo je zahtevala novonastala demokracija v antičnih Atenah, je nastala antična tragedija; na prehodu med srednjeveškim svetom in absolutistično monarhijo pa elizabetinska dramatika in drame zlatega veka v Španiji. Klasicistična tragedija predstavlja drugačno zgodbo, saj je postala sredstvo utrjevanja monarhove oblasti, kar pa že kaže na vrednostno obremenjeni pogled na tragedijo, ki se je ohranil vse do dandanes (uvide v družbeno problematiko dramatike in gledališča dolgujem Jeanu Duvignaudu). Pragmatičen odnos, ki bi tragedijo razumel zgolj kot tehnični termin za poimenovanje določenega dramskega žanra, zahteva najprej njeno detronizacijo, za katero se zdi, da se je morala zgoditi v dveh korakih. Najprej z dosledno sublimacijo, ki je pripeljala do spoznanja o smrti tragedije oz. o tragediji kot o dandanes nedosegljivem idealu, in nato z njeno skorajda popolno relativizacijo, ki je ovrгла tezo o smrti tragedije, a obenem pod njo zajela vso resno (v pomenu ne-komično) dramatiko oz. morda že kar vso resno literaturo. Primer prvega je Steinerjeva knjiga *Smrt tragedije*, drugega Kozakova *Privlačna usodnost*. Brani skupaj nam odpirata nove možnosti raziskovanja, a le, če njune teze razumemo kot obračun s tradicionalnimi pogledi na specifičen dramski žanr in podlago za nove, neobremenjene koncepte tragedije, ki bodo skušali biti predvsem znanstveno uporabni.

CITIRANA LITERATURA

Kozak, Krištof Jacek. »O tragičnem danes – iz perspektive subjekta in situacije.« *Primerjalna književnost*. 26. 2 (2003): 101–121.

Duvignaud, Jean. *Sociologija pozorišta: kolektivne senke*. Beograd: Beogradski izdavačko – grafički zavod, 1978.

Kralj, Lado. »Od jezika do molka.« *Smrt tragedije*. George Steiner. Ljubljana: LUD Literatura, 2002. 225–238.

Gašper Troha

Oktober 2005

NOV POGLED NA SLOVENSKO GLEDALIŠČE ZADNJIH 50 LET

Tomaž Toporišič: Med zapeljevanjem in sumničavostjo: razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja. Ljubljana: Maska, 2004

Dvojni eksistenčni status drame, to je razmerje med dramo kot literarno umetnino in dramo kot gledališko uprizoritvijo, je skozi zgodovino izkazal različna razmerja. Prevlada besedila nad uprizoritvijo oziroma »gospodstvo teksta«, če uporabimo izraz Lada Kralja (30), je značilno za tradicionalno teorijo drame, medtem ko se poudarjanje uprizoritvenih razsežnosti tako v praksi kot na teoretični ravni začne s pojavom režiserjev konec 19. stoletja. Za priznavanje fluidnega razmerja med uprizoritvijo in besedilom pa ima velike zasluge semiotika gledališča, ki je izpostavila dejstvo, da je potrebno polje gledališča obravnavati kot avtonomno govorico in ne zgolj kot podaljšek oziroma prevod literature. Tukaj se prične tudi knjiga Tomaža Toporišiča, ki razmerje med tekstom in uprizoritvijo opazuje z vidika njunega medsebojnega zapeljevanja in sumničavosti, kot ga izkazuje v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja. Knjiga je predelava in razširitev avtorjevega magistrskega dela *Razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču 1969–1994*, ki ga je avtor zagovarjal na Oddelku za primerjalno književnost leta 2003. Knjiga *Med zapeljevanjem in sumničavostjo* je izšla pri založbi Maska v zbirki Transformacije, ki skrbi za seznanjanje slovenskih bralcev z najodmevnejšimi domačimi in tujimi razpravami s področja sodobnih odrskih praks. Toporišičeva knjiga se torej naslanja in nadaljuje Maskine publikacije, kot so pogosto citirani zbornik razprav *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost* ali Lehmannovo *Postdramsko gledališče*, med slovenskimi deli omenimo Lukanove *Dramaturške figure* pa *Nemogoče telo* Bojane Kunst itd.

Ukvarjanje z razmerjem med dramskim besedilom in gledališko uprizoritvijo sega v samo vprašanje bistva drame in nikakor ni novo v slovenskem prostoru, saj se ga iz takšne ali drugačne perspektive dotakne prav vsak raziskovalec dramatike. Andrej Inkret pa je navedenemu vprašanju posvetil monografsko publikacijo *Drama in gledališče*. Njegovo temeljno spoznanje se glasi: »Dramsko besedilo eksistira samo zase, toda tudi kot literarna umetnina se v polni meri izrazi šele v gledališki predstavi: kot neposredno razkrito, slikovito čutno nazorno dogajanje, ki ga na virtualen način seveda vzpostavlja sama s svojo specifično uporabo jezika.« (Inkret 116) Tomaž Toporišič si tega vprašanja ne zastavlja, saj je njegovo osnovno izhodišče, ki ga sporoča že tudi naslov knjige, da med obema pojavnima oblikama drame obstaja dialektično razmerje, ki se kaže v njenem neprestanem dialogu, včasih protislovnem, celo ukinjajočem, spet drugič spravljivem. In če že omenjena Lado Kralj in Andrej Inkret pri svojem pisanju ostajata predvsem znotraj literarnovednega in teoretičnega diskurza, je Tomaž Toporišič prvi v slovenskem prostoru, ki ta odnos sistematično preverja tudi v praksi, torej pri konkretnih uprizoritvah, režiserjih in usmeritvah gledaliških hiš. Ker ta odnos zasleduje strnjeno v daljšem obdobju 50 let, ki ga zaznamujejo najrazličnejše transformacije, dobi njegovo pisanje tudi zgodovinsko razsežnost.

Medsebojno vplivanje tekstovnega in scenskega Toporišič opazuje na dveh ravneh. Najprej z vidika teorij, ki segajo od formalizma preko strukturalizma, krize znaka in semiologije ter poststrukturalizma do metodološkega pluralizma. V prvem poglavju z naslovom »Metodologije od formalizma k semiotiki ter metodološkemu pluralizmu in obnovi teorij« tako vzpostavi kompleksno mrežo teoretičnih pojmov. Natančneje se ustavi pri Rolandu Barthesu, Tadeuszu Kowzanu, Anne Ubersfeld, Eriki Fischer-Lichte, Patriceu Pavisu, podrobneje predstavi tudi gledališke teoretike in estetike, npr. Richarda Schechnerja, Miška Švakoviča ter Hansa-Thiesa Lehmana, od slovenskih pa Lada Kralja in Andreja Inkreta ter mlajše gledališke kritike in teoretike, zlasti Emila Hrvatina. Podobno kot večina publikacij o sodobnem gledališču tudi Toporišič sklene, da je semiotika tista disciplina, ki je v veliki meri pripomogla k revitalizaciji teorije gledališča in z odprtjem v polje metodološkega eklekticizma in pluralizma omogoča uporabo v širokem korpusu sodobne gledališke/scenske umetnosti.¹ Avtor tako z natančnim branjem in povezovanjem najrazličnejših teoretskih konceptov vzpostavi mrežo pojmov, ki jih v nadaljevanju aplicira na prakso.

Druga raven torej zadeva slovensko gledališče in njegov odnos do dramskega besedila, pri čemer je izhodiščna avtorjeva perspektiva vseskozi postavljena v polje gledališča. Toporišič se ne ukvarja z vsemi besedili oziroma uprizoritvami nekega obdobja, temveč izpostavi tista, ki so bila v odnosu tekst-uprizoritev drzna, inovativna, eksperimentalna. Avtor vseskozi zasleduje spremembo funkcije teksta v gledališču, pa tudi, kako nove gledališke prakse povratno vplivajo na tehniko in poetiko pisanja dramskih besedil.

V poglavju »Od petdesetih do konca šestdesetih, od primata sodobne dramske pisave proti smrti literarnega gledališča« ugotavlja, da sta za to obdobje značilna dva osnovna odnosa med tekstom in uprizoritvijo. Prevladujoče in tudi pri kritiki privilegirano je dramsko besedilo, gledališka uprizoritev je le njegov podaljšek oziroma upodobitev. Vzoredno pa je znotraj eksperimentalnih (npr. Eksperimentalno gledališče, Oder 57, Ad hoc) in institucionalnih odrov opaziti »mehčanje« privilegirane funkcije teksta, ki je bilo velikokrat povezano prav s sodobnimi slovenskimi besedili (npr. Božič, Hieng, Zajc, Jovanović), pa tudi s Cankarjevimi dramami (npr. v Korunovi režiji) ter teksti svetovne klasike.

Poglavje »Sedemdeseta leta: gledališče kot ritual in smrt literarnega gledališča« govori o tistem obdobju, v katerem gledališče prestopi lastne meje in postane hepening in performans. Namesto tradicionalno vnaprej napisanega dramskega besedila Toporišič zaznava uveljavljanje kolektivne kreacije teksta in predstave, rodi se moderni barthesovski pisar (npr. Milan Jesih: *Limite*), predstave nastajajo kot neverbalna artikulacija teksta s pomočjo postopne redukcije teksta in transformacije v neverbalne znake (npr. Štih/Jovanović: *Spomenik G*), drame postanejo lepljenka predhodno selekcioniranih dramskih fragmentov (npr. Kermauner: *Črtomirke*) ipd. Eksperimentalno gledališče Glej in Pekarna pa postaneta glavna generatorja novih estetik.

Režiserji, kot so Dušan Jovanović, Ljubiša Ristić, Vito Taufer, Tomaž Pandur, Dragan Živadinov ipd. so zaznamovali poglavje »Osemdeseta leta: v objemu pogleda in besede«. Tomaž Toporišič za to obdobje navaja najrazličnejše odnose med tekstom in uprizoritvijo, od klasične privilegiraniosti teksta do osvo-

bajanja vizualnega in spektakelskega (npr. Pandur), pomembno mesto dobi (post)modernistična oblika politične dramatike (npr. Jovanović, Jančar, Šeligo), značilni so inovativni odnosi med režiserjem in barthesovskim modernim pisarjem (npr. Taufer in Filipčič) ter uveljavitev teksta kot koncepta, ki je na razpolago igri drsečih označevalcev in dvojnega kodiranja (npr. Živadinov: *Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom*).

Proces dokončne uveljavitve razlikovanja med tradicionalnim »čistim« gledališčem ter paletu hibridnih scenskih umetnosti, ki so fascinirane s podobo, telesom in (psihološkim) teoretskim diskurzom ter se podajajo v polje interdisciplinarnosti in intermedialnosti, Toporišič analizira v poglavju z naslovom »Devdeseta leta: kriza teksta in 'hegemonija heterogenosti'«. Avtor prepričljivo pokaže, kako je nastala najradikalnejša kriza odnosov med poljem literature in gledališča, ki se posledično kaže tudi v upadu živega dialoga med slovenskimi dramatikami in gledališčem ter posledično manku novih piscev. Želja po razrešitvi krize pa je pripeljala do izjemno zanimivih in raznolikih odnosov med tekstem in uprizoritvijo, ki jih je ob že omenjenih režiserjih v svojih avtopoetikah udejansila tudi nova generacija režiserjev: Damir Zlatar Frey, Emil Hrvatin, Martin Kušej, Matjaž Berger, Vlado Repnik, Matjaž Pograjc, Barbara Novakovič idr.

V sklepnem poglavju »Med tekstocentrizmom in scenocentrizmom« avtor zaključuje, da se je slovensko gledališče v drugi polovici prejšnjega stoletja razvijalo podobno kot v širšem evropskem prostoru, a obenem izgrajevalo specifično, ki je značilna za umetnost majhnega naroda v zgodovinskem kontekstu mehke variante socializma in postsocializma Drugega sveta. Primatu pisave, ki je bil dominanten v petdesetih in šestdesetih letih, sledi v sedemdesetih letih redukcija teksta in njegova transformacija v neverbalne znake, prelom, smrt literarnega gledališča ter uveljavitev avtonomije gledališča in primata režije. Vendar pa ima dramsko besedilo skozi vse obravnavano časovno obdobje močno funkcijo in gledališče do njega goji bolj zavezujoč, včasih celo »fetišističen« odnos, kot je to značilno za gledališča velikih narodov. Na strani 203 beremo: »Ekskurz v radikalni scenocentrizem je vedno le začasen in se nadaljuje v novih povratkih k avtorskim dialogom med tekstem in uprizoritvijo, avtorjem (modernim pisarjem) in režiserjem (inscenatorjem).«²

Tomaž Toporišič si je pri svojem pisanju pomagal z najrazličnejšimi viri: zgodovinskimi študijami o posameznih gledališčih (takšna je npr. knjiga Vasje Predana *Slovenska dramska gledališča*), sočasnimi kritičnimi zapisi o posamezni uprizoritvi v dnevnem časopisju oziroma gledaliških listih in knjižnih izdajah (izpod peresa Josipa Vidmarja, Andreja Inkreta, Vena Tauferja, Aleša Bergerja, Marka Slodnjaka, Tarasa Kermaunerja, Ede Čufer, Blaža Lukana, Emila Hrvatina, Stojana Pelka idr.), spomini in razmišljanji igralcev in režiserjev (npr. Poldeta Bibiča, Mileta Koruna, Dušana Jovanovića) ter analizami sociologov, filozofov in estetikov (zlasti Aleša Erjavca). Njegovo znanstveno razpravljanje je ves čas vpeto v diskurz semiotičnih in drugih teorij (post)dramskih odskih praks ter v širši družbeno-kulturni prostor. Ob dinamiki odnosov med literaturo in gledališčem tako vzporedno opazuje tudi dinamiko odnosov med umetnostjo na eni in politiko (ideologijo) ter njenim represivnim aparatom na drugi strani. Dogajanje na slovenskih odrih pa preverja in povezuje z dogajanjem v svetu, kjer išče navdihe in postavlja vzporednice z najod-

mevnejšimi pojavi, kot so npr. Artaudovo gledališče krutosti, Living Theatre Judith Maline in Juliana Becka, Schechnerjevo ambientalno gledališče, gledališče pokrajine Roberta Wilsona ipd. Avtorju se pozna, da dodobra obvlada diskurz sodobnih gledaliških teorij in estetik ter da je odličen poznavalec sodobnega slovenskega gledališkega prostora, pri čemer ne smemo pozabiti, da je bil soustanovitelj festivala sodobnih odrskih umetnosti Exodos ter med leti 1997–2003 tudi programski direktor Slovenskega mladinskega gledališča, torej gledališča, v katerem je dialog med jezikovnim in vizualnim še posebej intenzivno potekal.

Avtor ne skriva želje po preglednem in sistematičnem ukvarjanju z izbrano problematiko, ki se sama po sebi upira klasifikaciji in historizaciji. Knjiga je urejena po poglavjih – ta sledijo periodizaciji po desetletjih (za katero se avtor zaveda, da je zgolj zasilna). Vsako poglavje se zaključi s sklepom, ki sistematično po točkah in alinejah predstavi, kakšne vrste in izpeljave je ta dialog v posameznem časovnem obdobju dosegel. Prav zaradi avtorjeve zavzetosti za preglednost bi bilo smiselno ob koncu dodati še slovarček nekaterih pojmov, ki so kar najtesneje povezani s sodobnimi gledališkimi praksami in na katere se avtor pogosto sklicuje ter jih razpršeno pojasnjuje na več mestih (v mislih imamo pojme, kot so performans, hepening, performativno gledališče, energijsko gledališče, body art, gledališče podob, ambientalno gledališče ipd.).

Knjiga pa se lahko pohvali še z eno odliko. Tako kot smo to navajeni pri nekaterih tujih edicijah, npr. tudi izdajah Patricea Pavis ali Anne Ubersfeld, je tudi pričujoče delo opremljeno z ilustrativnim gradivom, in sicer črno-belimi fotografijami z uprizoritev, ki so predmet avtorjeve analize. Tako v objektivno fotoaparata ujeti trenutki minljivih predstav bralcu približajo gledališko delo in hkrati s svojim smiselnim izborom dopolnjujejo avtorjevo teoretično razpravljanje. Vsebinski knjige ustreza tudi vizualno opazna zunanja oprema knjige, ki pritegne pogled. Erotično zapeljevanje moškega in ženske ter sumničavi opazovalci v ozadju naslovnice pa duhovito parafrazirajo naslov dela (fotografija je namreč s predstave Dušana Jovanoviča *Pupiliya, papa Pupilo pa Pupilčki*). Toporišičeva analiza, ki se ves čas nahaja znotraj diskurza teorij, se z letom 2000 zaključi, odnos zapeljevanja in sumničavosti med literarnim besedilom in gledališko uprizoritvijo pa se, kot nakaže tudi sam avtor v dodatku k 90. letom, nadaljuje v 21. stoletje.

OPOMBE

¹ Čeprav je semiotika pripomogla k revitalizaciji teorije gledališča in pokazala številne nove možnosti raziskovanja, pa se del teorije drame znova vrača k dram-skemu besedilu, takšne so npr. novejša študija Erike Fischer-Lichte.

² Moderni pisar, ki se po Barthesu rodi hkrati s svojim tekstom in je tako nasprotno vnaprej obstoječega avtorja, je pojem, ki je prikladen tudi za opis nekaterih oblik nastajanja gledališkega teksta, res pa je, da je na nekaterih mestih v Toporišičevi knjigi njegova raba preveč splošna in že tudi nekoliko oddaljena od Barthesovega izhodiščnega pomena.

CITIRANA LITERATURA

Inkret, Andrej. *Drama in gledališče*. Ljubljana: DZS, 1986. (Literarni leksikon 29).

Kralj, Lado. *Teorija drame*. Ljubljana: DZS, 1998. (Literarni leksikon 44).

Mateja Pezdirc Bartol

September 2005

NA ZAČETKU JE BIL PREVOD

Majda Stanovnik: *Slovenski literarni prevod 1550–2000*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2005. (Zbirka »Studia litteraria«, izdaja Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU)

Pravkar izdana knjiga Majde Stanovnik je prva monografija, ki se posveča vprašanju književnega prevajanja v slovenščino in si kot osrednji predmet postavlja prevodno književnost kot takšno in njen odnos do izvirne. Njena prelomna novost v slovenskem raziskovanju je v tem, da se ne ukvarja s prevodom kot instrumentom pri proučevanju medknjiževnostnih odnosov, vplivov, recepcije ipd., temveč z literarnim prevodom kot svojevrstnim fenomenom, ki ga je smiselno posebej osvetliti in opazovati v njegovi specifičnosti. Delo je rezultat večdesetletnega raziskovanja slovenskega literarnega prevoda z zgodovinskega in s sočasnostnega gledišča; nastalo je na osnovi različnih prispevkov, ki jih je avtorica večinoma objavila že prej in jih je zdaj predelane in dopolnjene zbrala in predstavila na takšen način, da učinkujejo kot smiselno povezana celota, iz katere se zarisuje zgodovina literarnega prevajanja v slovenščino.

Majda Stanovnik je v raziskovanju slovenske prevodne književnosti orala ledino, saj se do pred približno dvema desetletjema – takrat je bil predmet »Literarni prevod« uveden tudi v študijski program ljubljanske komparativistike – o tovrstnih problemih namreč ni kaj dosti razpravljalo, ne na Slovenskem ne drugje. Stoletna marginalizacija prevodnih vprašanj je sicer razločljiva s številnimi okoliščinami: najprej s tem, da je bilo spričo derivativne narave prevoda in posledično njegovega sekundarnega statusa v primerjavi z originalom dajanje prednosti izvorni produkciji samoumevno; pa s tem, da »modernost« raziskovalnih programov oz. aktualnost raziskovalnih problemov vsaj do neke mere narekujejo akademski trendi velikih kultur, ki se jim v njihovi samozadostnosti do nedavna ni bilo treba zanimati za vprašanja prevajanja. Obenem pa je dejstvo tudi to, da so prevodni pojavi lahko stopili pod raziskovalne žaromete – pa naj so jih ti osvetlili z zgodovinskega, teoretskega, deskriptivnega ali aplikativnega zornega kota – šele potem, ko je prišlo v literarni vedi in v jezikoslovju do velikih premikov, ki jih nastanek primerjalne književnosti in kontrastivne lingvistike sama še nista omogočala, temveč je bil takšen preboj možen šele takrat, ko sta tako literarna veda kot jezikoslovje začela z empiričnim proučevanjem literarnih besedil zaradi njihove literarnosti oz. besedilnosti same, tj. ko sta jih pričela obravnavati v luči njihovega dejanskega funkcioniranja v konkretnih komunikacijskih situacijah in v konkretnih kulturnih, zgodovinskih in družbenih kontekstih, npr. pri medkulturnem prenašanju, pri branju, pri njihovem izrabljanju in pragmatične namene itd. Spričo navedenega prevodni fenomeni šele sedaj zares stopajo v središče pozornosti, študije, ki skušajo, tako kot pričujoča, zarisati nacionalno zgodovino literarnega prevajanja, pa so še zmeraj precej redke in nikakor ni naključje, da zadevajo prej manjše kot večje književnosti in kulture, pa ne le zaradi sorazmerne obvladljivosti gradiva, marveč prav zato, ker je za manjše književnosti in jezike prevajanje z zgodovinskega in običajno tudi s sinhronega vidika pomembnejše. Skratka, ni prav mnogo narodov, ki bi se že lahko ponašali s podobnim dosežkom; pri-

čujoče delo se torej postavlja ob bok temeljnim študijam, kakršni sta npr. znana *Translating Ireland* Michaela Cronina (1996) in *Written in the Language of the Scottish Nation* Johna Corbetta (1999).

Knjiga *Slovenski literarni prevod 1550–2000* se začinja z uvodnim sumarnim prikazom epistemoloških okvirov prevodne refleksije in prevodnega raziskovanja nasploh in še posebej na Slovenskem, na koncu pa ji je dodana obsežna bibliografija. Jedro knjige se členi na dva vsebinska sklopa, in sicer: »Položaj, razumevanje in vrednotenje prevoda« in »Prevodna praksa: sosledja, variante, primerjave«. V prvem sklopu je v petih poglavjih predstavljena zgodovina prevajalske refleksije oz. odnos do prevodne književnosti na Slovenskem, kot ga je mogoče rekonstruirati iz različnih besedil, v katerih so posamezni avtorji omenjali prevodna vprašanja oz. razglabljali o odnosu med izvorno in prevodno književnostjo, pogosto, kot npr. Trubar, v komentarjih in spremnih besedah k lastnim prevodom. Vseskoz so evidentirani načini, kako so posamezni prevajalci svoje delo označevali, komentirana pa je tudi ostala slovenska prevodna terminologija, kakor se je ob literarnem prevodu pojavljala in uporabljala. Obenem so prikazani kulturnozgodovinski konteksti, v katerih so izbrani prevodi nastali, pri čemer avtorica upošteva ustrezne sociolingvistične in socioliterarne vidike teh kontekstov, za obdobje po drugi svetovni vojni pa predstavi tudi prevodno politiko, časovno dinamiko izhajanja prevodov ter njihovo provenienčno in zvrstno tipologijo v založniški luči. V pretres je vzela tudi nekatere bibliografske popise in nekatere temeljne preglede slovenske literarne zgodovine – od Pohlina in Čopa do Šlebingerja in Kidriča – in jih proučila glede na to, kakšno mesto odmerjajo prevodni književnosti in, kjer je bilo mogoče, glede na to, kakšen odnos do izvorne ji pripisujejo.

Poglavja tega sklopa obravnavajo posamezna obdobja slovenske literarne zgodovine, začenši z dobo protestantizma. Reformatorji s Trubarjem na čelu v glavnem jasno ločujejo med izvorno in prevodno književnostjo in ju pojmujejo kot komplementarni, medtem ko pozneje, v obdobju razsvetljenstva in romantike, prevodi niso pojmovani diferencirano, temveč kot del izvorne književnosti, kot je mogoče razbrati med drugim iz razmerja med prevodi in izvornimi besedili v *Pisanicah* in iz Linhartovega postopanja pri ustvarjanju iger *Županova Micka* in *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*, ki sta obe svobodno predelani po nemški oz. francoski predlogi. Avtorstvo prevodov je po statusu izenačeno z avtorstvom izvornikov tudi pri Koseskem, ki je bil v odnosu do predlog močno prirejevalski, in pri sodelavcih *Kranjske Čbelice*, vključno s Prešernom, med prepesnitvami katerega je najbolj znana Bürgerjeva *Lenora*; to pesem je l. 1847 tudi vključil v *Poezije* in je, kot kaže, rezultat njegovih priprav na pisanje balade, v katerem se je uril prav s prevajanjem izbranega besedila, enako kot se je pozneje v epskem pisanju »vadil« s prevajanjem Byronove *Parizine*.

Do drugačnih pogledov na razmerje med izvorno in prevedeno književnostjo je prišlo s Trdino, Levstikom in Stritarjem, ki so prevodno književnost spričo programskega stremljenja po tem, da se spodbudi razvoj domače literature, pojmovali pretežno kot tekmičo slednji in kot zaviralco njenega razvoja; zato naj bi bil, po Stritarjevem mnenju, izbor besedil za prevajanje selektiven in omejen na takšna, ki bi bila kompatibilna s ciljno kulturo. Preseganje tega, z današnje perspektive docela neracionalnega stališča, in nov vzpon prevodne dejavnosti sta bila mogoča šele v obdobju moderne, ko so Ivan Prijatelj, France

Kidrič in predvsem Anton Ocvirk utemeljili vlogo prevoda v domači književnosti in opredelili razmerje med izvorno in prevodno produkcijo, v katerem ima slednja vlogo pospeševalnega in bogatitvenega elementa, ki obenem omogoča produktivno vpetost domače književne produkcije v mednarodno. Pozitivno vrednotenje funkcije prevoda se je začelo krepiti posebno po drugi svetovni vojni, ta trend pa se nadaljuje še danes. Krivulja, ki jo lahko razberemo iz predstavitve Majde Stanovnik, kaže, da vloga prevoda v slovenski književnosti iz obdobja v obdobje narašča – enkrat bolj, drugič manj strmo –, z izjemo dela druge polovice devetnajstega stoletja, ko se usloči spricho omenjenega odklonilnega odnosa do prevoda.

Drugi sklop, ki se deli na tri osrednja poglavja in več podpoglavij, vsebuje analitičen prikaz prevodne prakse na Slovenskem; v njem se avtorica ukvarja s slovenitvami iz različnih obdobij, od prevodov bibličnih besedil v obdobju reformacije do romantične prevajalske prakse z Bürgerjevo *Lenoro* in Byronovima *Parizino* in *Mazepo* pa do poznejših prevodov *Jevgenija Onjegina*, *Hamleta*, vse do modernih slovenitev Kafke, Carrollove *Alice*, limerikov in drugih besedil. Na splošno je pozornost namenjena predvsem kanoničnim tekstom, kar je razumljivo, saj je glavni namen študije ta, da nakaže razvojno linijo tiste vrste literarnega prevoda, ki je bil bistven za razvoj slovenske književnosti in celo za njeno polno konstituiranje. Takšna zastavitev problema v metodološkem pogledu zahteva najprej nadrobno ukvarjanje z izbranimi besedili in razčlenjevanje konkretnih prevodnih postopkov, kolikor se nam skozi kaže prevajalčevo pojmovanje bistva lastne dejavnosti, njegova avtorefleksija in avtopoetika na splošni ravni, na specifični pa funkcija, ki jo je namenil danemu besedilu v ciljni kulturi – prek katere je včasih mogoče prepoznavati tudi globalnejše literarne, jezikovne in kulturne načrte in programe –, in seveda njegova interpretacija danega besedila. Avtorica se v svojih minucioznih filoloških in obenem primerjalnodiskurzni analizah besedil v različnih jezikih, vključno z analizo intralingvalnih prevodov *Brižinskih spomenikov*, nikoli ne zadovolji z ugotavljanjem mikronivojskih razmerij med prevodom in izvornikom samih na sebi – ki nam s stališča zgodovine literarnega prevoda najbrž ne bi povedala prav veliko –, temveč se z njimi ukvarja ob nenehnem upoštevanju besedilne makroravni, kolikor nam ta odnos omogoča spoznavanje prevoda v njegovem konkretnem literarnozgodovinskem kontekstu, in sicer tako s stališča okoliščin, v katerih je nastal, kot glede na njegovo morebitno besedilno učinkovanje. V obravnavo vselej priteguje medbesedilne navezave, retro- in prospektivne, pri čemer ne gre za proučevanje vplivov kot v klasični komparativistiki, temveč za ugotavljanje intertekstualnih odnosov in odmevov, ki razkrivajo sprepletenost in soodvisnost slovenske izvirne in prevedene književnosti. Iz obravnave se jasno pokaže, da v slovenski literaturi odločno prevladuje podomačitveni prevod, v nekaterih obdobjih pa celo priredbeni prevod, kar je razumljivo, in sicer na začetku, pri protestantih, zato, ker je bil njihov primarni namen ta, da bi s pomočjo prevoda omogočili kar najširšo dostopnost sporočil, zapisanih v temeljnih verskih besedilih; pozneje – in v mnogih primerih še danes – pa se privilegiranje podomačitvene funkcije prevoda pred potujitveno kaže kot naravna opcija zato, ker so prevodi pogosto imeli vlogo funkcionalnih nadomestkov za izvirične in pospeševalce domače ustvarjalnosti.

Delo Majde Stanovnik zarisuje predvsem podobo zgodovine literarnega prevajanja v slovenščino; ko pa sledimo razvoju prevodne prakse in odnosa do

nje, lahko na številnih mestih uvidimo, kako so nazori in pogledi iz preteklosti danes aktualni. Zanimivo je že to, da so bistvo prevajanja kot medkulturnega prenašanja in njegov pospešitveni potencial za domačo književnost pogosto najbolje razumeli tisti, ki so se dejansko poskušali tudi kot prevajalci, npr. Ivan Prijatelj, Josip Vidmar in še prav posebej Trubar. Slednji je vselej izhajal iz prepričanja, da so prevodi potrebni, saj bodo »lubi Slovenci« vseh slojev le tako lahko razumeli božjo besedo, in ti povsem pragmatični in prizemljeni pogledi, priprti na trdno programsko osnovo, so usmerjali njegove profesionalne odločitve. Nasploh je Trubar prav poseben fenomen, ob čigar delu bi bilo mogoče preverjati postulate sodobnih teorij prevajanja. Kot človek dejanja, ki je slovensko prevajanje utemeljil, je postopal karseda premišljeno in se o določenih načelnih vprašanjih, ki se brez pravega haska skoz zgodovino prevodne refleksije ponavljajo že od antike dalje, sploh ni spraševal, kot so se pozneje nekateri drugi slovenski avtorji; tako kot njegovega vzornika Luthra ga recimo ni zanimal problem prevedljivosti in neprevedljivosti med naravnimi jeziki, pač pa se je profesionalno poglobil v zakonitosti samega prevajanja in pri svojem delu aktiviral vse potrebne prevajalske kompetence: ob določitvi naslovnika je jasno opredelil funkcijo, ki naj bi jo slovenski prevodi izbranih verskih besedil imeli, in zavest o njej je vseskoz usmerjala njegovo delo; poznal je težave, kot sta npr. nerazumljivost izhodiščnega besedila in siromašnost ciljnega jezika; vedel je, da mora prevajalec temeljito poznati izhodiščni jezik in izhodiščno besedilo ter ciljni jezik in da različne literarne oz. besedilne vrste in zvrsti zahtevajo različno ravnanje; zavedal se je pomena enotne terminologije in terminološke kontinuitete in seveda prevajalčeve odgovornosti, ki jo je z navajanjem svojega imena tudi izrecno prevzemal. Trubarjevo prevajalsko postopanje in njegova prevodna razmišljanja so še en dokaz za to, da sta intuicija in avtorefleksija pri dobrih prevajalcih izjemno pomembni in da teorija prevajanja dejansko predvsem popisuje in sistematizira načela, po katerih so dobri prevajalci vedno delali.

Pričujoča monografija nazorno kaže, da je bil za slovensko književnost in za slovenski jezik intenziven stik z drugimi književnostmi, katerega rezultat so prevodi, izjemno formativnega pomena. Prevodno razmerje je bilo značilno za številna temeljna književna dela v vseh obdobjih od reformacije dalje. Nena zadnje se je večina slovenskih klasikov – od Prešerna do Stritarja in Cankarja – vsaj kdaj pa kdaj iz tega ali onega razloga poskušala tudi v prevajanju, nekateri med njimi so se izrazito uveljavili prav kot prevajalci, npr. Linhart, v posameznih primerih pa je njihovo prevodno ustvarjanje po teži in pomenu primerljivo z izvirmim, npr. pri Župančiču. Vsekakor bi bil korpus literarnih besedil v slovenščini precej drugačen, če v njem ne bi bilo npr. Bürgerjeve/Prešernove *Lenore*, Homerjevih/Sovretovih *Iliade* in *Odiseje* ali Shakespearjevih/Župančičevih iger. Brez prevodov bi bila drugačna tudi slovenska izvorna besedila – kolikor bi jih pač bilo. In korenito drugačna bi bila naš jezik in kultura. A kljub temeljni odvisnosti od prevodov in kljub temu, da je slovensko kulturo mogoče opredeliti kot izrazito prevodno kulturo, razmerje do literarnega prevoda, kakršno se je skoz stoletja oblikovalo pri tvorcih književnosti v slovenščini, doslej pravzaprav sploh še ni bilo raziskano.

Knjiga Majde Stanovnik, ki to vrzel v veliki meri zapolnjuje, je svojevrstna nova slovenska kulturna zgodovina. Prek analize odnosa do drugega, ki zaznamuje vsakršno refleksijo o prevodnih vprašanjih in seveda vsako prevodno

dejanje, avtorica odločno začrta nelinearen razvoj zgodovine literarnega prevajanja na Slovenskem. Nedvomno bo pričujoča monografija služila kot referenčno delo mnogim rodovom raziskovalcev prevodnih vprašanj ter slovenske literarne in kulturne zgodovine nasploh, ki sta zdaj osvetljeni z nove perspektive: že drži, da je bila na začetku zmeraj beseda, toda v slovenski književnosti je bila ta, vsaj takrat, ko je z reformatorsko vehementno željo po širjenju božje besede začelo iti zares, prevedena.

Martina Ožbot

November 2005

KOLOKVIJ »TEORETSKO-LITERARNI HIBRIDI: O DIALOGU LITERATURE IN TEORIJE«

POROČILO

Lipica, 8.–9. september 2005

Srečanje komparativistov na znanstvenem kolokviju v okviru programa Mednarodnega literarnega festivala Vilenica je postalo že nekakšna tradicija, saj ga je organizatorju – Slovenskemu društvu za primerjalno književnost skupaj s soorganizatorjema Inštitutom za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU in Društvom slovenskih pisateljev – uspelo organizirati že tretje leto zapored. Po besedah Marka Juvana, izrečenih v uvodnem nagovoru letošnjega srečanja, je kolokvij v okviru Vilenice postal pomemben forum komparativistične stroke, »ki omogoča, da se tudi slovenski komparativisti bolj aktivno vključimo v globalno strokovno skupnost in da prav prek tega kolokvija dobimo pomembno možnost, da s strokovno skupnostjo po svetu delimo uvide, izkušnje in predmete svojih raziskav«. Tretji mednarodni komparativistični kolokvij, ki se je odvijal od 8. do 9. septembra 2005 v Poročni dvorani v Lipici, je imel naslov *Teoretsko-literarni hibridi: O dialogu literature in teorije*, vodila pa sta ga Marko Juvan in Jelka Kernev Štrajn. V dveh dneh je na srečanju svoje referate predstavilo trinajst udeležencev. Glede na seznam udeležencev je kolokvij imel tudi precejšnjo mednarodno razsežnost, saj so na njem sodelovali Luca Bevilacqua (profesor francoske književnosti z Università degli studi di Roma Tor Vergata), Erika Greber (profesorica obče in primerjalne književnosti z Ludwig-Maximilians Universität München) ter Stephanos Stephanides (profesor angleške književnosti z nikozijske University of Cyprus). Razpravljalni del srečanja je skoraj v celoti potekal v angleškem jeziku, saj so ga uporabljali vsi udeleženci razen Ivana Verča z Università degli studi di Trieste, ki je govoril slovensko, ter Luce Bevilacqua, ki je svoj referat predstavil v francoščini. Da položaj slovenščine na srečanju ni bil preveč zapostavljen, so organizatorji domiselno poskrbeli za to, da so bili slovenski prevodi referatov pri nastopih projicirani na platno. Diskusijski del srečanja, v katerem so poleg udeležencev kolokvija sodelovali tudi številni zainteresirani iz občinstva, je bil jezikovno še pestrejši, saj se je poleg omenjenih jezikov deloma odvijal še v italijanščini.

Kot sta v predstavitveni brošuri zapisala vodji kolokvija, je bil namen srečanja obdelati oblike sobivanja književnosti in mišljenja o njej, raziskati zgodovino in žanrsko raznovrstnost teoretsko-literarnih hibridov ter stapljanje literarnega in teoretskega aplicirati tudi na raven diskurza – in sicer tako, da so na srečanju sodelovali tako literarni znanstveniki in filozofi kot pesniki in pisatelji. Prav slednja točka (ki se tiče oblike diskurza) se zdi po svoje najbolj drzna in se je tudi zelo posrečila, vsaj glede na diskusijo, ki je bila glede na podobna znanstvena srečanja resnično izjemna – tako po kvaliteti kot po kvantiteti (diskusije, ki so sledile posameznim sklopom predstavitev, so skupaj trajale kar dve uri in pol; to je tudi razlog, da na tem mestu ne morem povzeti celotne diskusije, temveč le njen izbor). Prispevki, prebrani na kolokviju, so se v grobem vrteli okrog sledečih tem: razmerje med filozofijo in poezijo (**Stephanides, Uršič, Snoj, Jovanovski, Bevilacqua**), razmerje med kritiko in literaturo (**Kernev Štrajn,**

Kralj), razmerje med literarno teorijo in literaturo (**Juvan, Snoj, Greber, Matajtaj, Novak**), prevajanje teoretskih in filozofskih konceptov v jezik literature ter avtorefleksija in avtoreferencialnost v literaturi (**Juvan, Jesih**), teorija fragmenta (**Kernev Štrajn**) in vprašanje etike literarnega dela v literarni vedi (**Verč**).

Razpravljalni del kolokvija je uvedel **Marko Juvan** s svojim prispevkom *Dialogi »mišljenja« in »pesništva« ter teoretsko-literarni hibridi: Poskus uvoda*, v kateri je najprej navedel razloge za razpravljanje o naslovni temi, nato pa naštel tipologijo interakcij med pesništvom in mišljenjem, njihove tradicionalne izrazne oblike (fragment, esej, metaliteratura) ter nekatere najprezentativnejše zglede zanje. Teoretsko-literarne hibride je definiral kot posebno podvrsto obravnavane interakcije, ki lahko v polnosti nastopi šele v novejšem času (od romantike dalje), ko se vzpostavijo zanjo nujni pogoji (predvsem avtonomizirani sistem literature ter teorija kot njen metajezik). V zaključku svojega predavanja je razmišljal še o poststrukturalistični matrici literarno-teoretskih hibridov, ki so se razvili s premiki postmoderne dobe, zlasti z omajanjem pojma estetske avtonomije, uveljavljanjem koncepta odprtega dela in dekonstrukcijo razmerja jezik-metajezik.

Stephanos Stephanides je v svojem esejističnem članku *Misliti skozi razpor: Pesniški filozofi in filozofi pesniki* poskušal opisati razhajanja med literaturo, filozofijo in teorijo. Sklicujoč se na ideje Susan Sontag in Alphonsa Lingisa, je izpostavil razpor med filozofom, ki s svojim delom razkriva nedoslednosti in neskladnosti v vzpostavljenem kanonu, ter akademskim literarnim raziskovalcem, »interpretatorjem«, ki se »izogiba tveganjem«. Kot pesnik in profesor angleške književnosti je Stephanides v svoji »apologiji pesništva« izkazal občudovanje prav »izgrednim teoretikom in pisateljem«, ki so izpeljali transformacijo k novim poudarkom v literarni vedi, npr. k vprašanjem postkolonialnosti in medkulturnosti. »Porajajo se nove hegemonije in ortodoksije, ko pridemo do novega kanona in do novega svetovnega reda, ki nosi s seboj nove sile singularnosti in homogenizacije ter čedalje globalnejše izkustvo znanstvene in tehnološke racionalnosti. Žalostno dejstvo v naši kulturi je, da lahko pesnik zasluzi veliko več s pisanjem ali govorjenjem o svojem delovanju kot pa s samo umetnostjo«, je še dodal Stephanides.

Referat **Marka Uršiča** je nosil naslov *O pomenu literarnega diskurza v filozofiji (Nekaj pripomb k Platonovi filozofski poetiki)*. Uršič je pri odnosu med filozofijo in pesništvom izpostavil zloglasni Platonov izgon pesnikov iz idealnega polisa, omenjen v spisu *Država*. Izhodiščni problem Uršičeve razprave je namreč v dejstvu, da je Platon sam izrazil nelagodje ob svoji kritiki pesnikov in kot opravičilo za njihov izgon omenil »neki starodavni spor« med filozofijo in pesništvom. Uršič je s sklicevanjem na H. G. Gadamerja utemeljil, zakaj Platonovo zavračanje pesništva in njegovo analogiziranje pesništva z mimitičnim slikarstvom izhaja iz zgrešene predpostavke, namreč te, da je bistvo pesništva in nasploh umetnosti posnemanje čutnega sveta. Uršič je še pokazal, kako je ta »Platonov lapsus« odkril in popravil že antični (novo)platonizem s Plotinom na čelu. V sklepnem delu svoje predstavitve je Uršič še omenil, da se mu kot esejistu, avtorju nastajajoče tetralogije »filozofskih pogovorov in samogovorov« *Štirje časi*, zdijo blizu filozofsko-literarni hibridi platonskega in novoplatonskega tipa, ki bi jih zaradi dvo- ali večplastnosti njihovega diskurza poimenoval kar »literarizirana filozofija«.

V diskusiji po končanem prvem delu kolokvija je Boris A. Novak najprej izpostavil nekaj točk iz vabila h kolokviju, ki so se mu zdele nesprejemljive (teze o izgubi literarne avtonomnosti, upadu njene relevantnosti na intelektualnem področju, samozadostnosti in nadvladi literarne teorije). Idejo, da je literarna teorija stopila na mesto literature same, je Novak primerjal s Platonovim izgonom pesnikov iz idealne države ter s Heglovo tragično mislijo o odvečnosti umetniških del. Novak je dodal še, da tradicionalne vrzeli med literaturo in literarno teorijo ne bo mogoče nikoli preseči – niti s poskusi omajanja statusa literature in okrepitve samozadostnosti teorije. Jelka Kernev Štrajn je polemizirala z Novakom o tem, kdaj je bila literatura zares avtonomna, kdaj pa ne. Zagovarjala je misel, da literatura ni in tudi nikoli ni bila zares avtonomna – razen v času Homerja, tj. pred Platonom in Aristotelom. Marko Juvan je pojasnil, da teze, zapisane v vabilu, opisujejo vlogo literature v današnji družbi, ki je marginalna v primerjavi z vlogo izpred več desetletij. Krivda za to ni v literaturi, le socialni odziv nanjo je upadel. Lado Kralj je povedal, da nekakšno sovrašтво med obema poloma literarnega življenja (literaturo in njeno kritiko) seveda obstaja, ni pa bil mnenja, da so uvodne besede Marka Juvana in Jelke Kernev Štrajn imele namen poglobljanja tega sovrašťa. O avtonomnosti literature je razmišljal v okviru romantične poetike, ko je avtonomnost literature morala obstajala zaradi pesnikovega bežanja pred vsakdanjim svetom. Tomaž Šalamun je ob bok predhodnim govorcem zagovarjal misel, da sta mišljenje in pesništvo vsak po svoje avtonomna. Nesprejemljivo se mu je zdelo, da je nekdo, ki piše filozofsko besedilo, avtonomen, pesnik pa ne. V zvezi s samozadostnostjo teorije nad literaturo pa je omenil kulturni položaj v Sloveniji sredi 70-ih 20. stoletja, ko se je teorija preveč okrepila in takratna generacija pesnikov praktično ni imela svojega prostora v javnosti. Marko Uršič se je v splošnem strinjal s Šalamunom, k vprašanju avtonomnosti pa je dodal, da je moderna umetnost, sploh upodabljajoča, veliko bolj vezana na teorijo kot starejša. Vendar niti filozofija ni več tako samostojna, saj je čedalje bolj odvisna od ostalih humanističnih panog, umetnosti in znanosti. Stephanos Stephanides se je navezal na Tomaža Šalamuna in razmišljal o tem, kako je na akademski ravni obravnava same poezije žal zapostavljena zaradi teoretskih vprašanj o njenem statusu in njenih razmerij do drugih oblik izražanja. Njegovo mnenje je bilo, da se je institucionalizirana obravnava literature preveč izgubila v teorijah in pozabila na literaturo samo, vzroka za to pa ne vidi le v razmerju med literaturo in filozofijo, temveč v sami družbi oz. kulturi, ki je okupirana z iskanjem bistva literarnega.

Drugi del kolokvija je začel **Vid Snoj** s prispevkom o Schleglovem *Pogovoru o poeziji* in Platonovem *Simpoziju*. Friedrich Schlegel je pri obravnavi zgodovine dialoga literature in teorije v moderni dobi bistvenega pomena, saj je imel pri romantičnem seganju teorije po literarnih predstavitvenih načinih vlogo pionirja. Snoj je osrednji del referata namenil Schleglovemu spisu *Pogovor o poeziji* iz leta 1800, natančneje njegovim vzporednicam s Platonovim *Simpozijem*. Snojeva primerjava obeh filozofov je pokazala, da je podobnost med njunima spisoma bolj oblikovne narave, z vsebinske plati pa se pri Schleglu izrisuje temeljito drugačen položaj pesništva kakor pri Platonu. Schlegel ima pesništvo predvsem za »privilegirani prostor prikazovanja Absolutnega«, kar je eden od razlogov, zakaj je Schleglov *Pogovor o poeziji* »eden temeljnih kamnov prihodnjega 'dialoga med literaturo in teorijo'«.

Z obdobjem romantike je ostal povezan tudi naslednji prispevek *Samozavedanje in problem njegovega prenosa v poezijo pri Novalisu* avtorice **Alenke Jovanovski**. Njen namen ni bil govoriti o samih literarno-teoretskih hibridih, pač pa – na primeru Novalisovih *Himen nôči* in izbranih Fichtejevskih študij – o njihovem delovanju. Iz fichtejevskih študij, ki so kritika epistemološkega realizma, je Alenka Jovanovski izbrala tiste, ki se ukvarjajo s problemom samozavedanja in biti, nato pa je z ustreznimi analogijami poskušala to filozofijo evocirati na Novalisove *Himne*. »Analogije *Himen nôči* so simbolna prezentacija biti, zato *Himne nôči* ne le da simbolično govorijo o biti, temveč tudi evocirajo bit,« je povzela avtorica. To se dogaja na tistih mestih v *Himnah*, kjer se deskriptivni govor transformira v performativnega. *Himne* tematizirajo samozavedanje s pomočjo semantične mreže simbolov, ki se v peti *Himni* prepletejo do točke, ko semantični material eksplodira v »nezamejeno« in »neizrekljivo«. »Izkustvo neizrekljivega pa je pri Novalisu izkustvo noči,« je svojo interpretacijo Novalisa sklenila Alenka Jovanovski.

Soorganizatorica kolokvija **Jelka Kernev Štrajn** je nastopila z referatom *Žanr kot odsotnost žanra*, kjer se je spraševala predvsem, kakšen je bil razvoj fragmentarne pisave v 19. stoletju (oz. od zgodnje romantike dalje) do modernega fragmenta, kakršen se pojavi v 20. stoletju. V svojem referatu je predstavila tudi historiat teorij fragmenta, od navidez protislovnih definicij Friedricha Schlegla iz njegovih zapisov v časopisu *Athenäum* prek Hegla in Nietzscheja do Heideggra in de Mana. Ob bok vprašanju, v čem se kritiški jezik razlikuje od literarnega, je avtorica kot najustreznejši odgovor ponudila prav fragment, ker se »zaradi svoje usodne povezanosti z molkom po eni strani kaže kot tista diskurzivna oblika, za katero je mogoče reči, da se nahaja na meji med vsakdanjo govorico in poezijo, po drugi strani pa ga zaradi sorodnosti z alegorijo in alegorezo [...] lahko proglasimo za tipično kritiški žanr«.

Diskusija ob koncu prvega dne kolokvija se je vrtela večinoma okrog teorije fragmenta in teoretikov zgodnje nemške romantike. Marko Uršič je najprej pripomnil, da se ob razpravljanju o romantični estetiki, Schleglu in Novalisu po njegovem mnenju ne sme pozabiti na Schellinga, ker je vplival tako na Schlegla in Novalisa kot tudi na Hegla. Za jedro problema med filozofijo in poezijo pa je izpostavil pojem resnice, ki so se ga dosednji razpravljalci izogibali. Jelka Kernev Štrajn je dodala, da zraven sodi še problem fikcionalnosti. Boris A. Novak je polemiziral z Jelko Kernev Štrajn in izrazil dvom v, kot se je izrazil, »ideologijo teorije fragmenta«, ki jo je zaznal v njenem referatu. Zanimal je idejo o tem, da bi bil modernizem *a priori* in v celoti fragmentarističen. Tudi po mnenju Marcella Potocca sodobna poezija ni fragmentarna – skliceval se je na poezijo svoje, tj. mlade generacije pesnikov, kjer se ne da najti poezije fragmenta, pač pa povedno in celo pripovedno poezijo. Vid Snoj je v povezavi z Uršičevimi premišljevanji in ob rob debati o celovitosti fragmenta opozoril na večpomenskost besede fragment: eno je enota znotraj besedila, s čimer se je ukvarjala dekonstrukcija, in se lahko imenuje tudi detajl; drugo pa je fragment kot literarna zvrst, ki ne pozna celote literarne enote v pravem pomenu. Pesnika, ki sta prisostvovala kolokviju, Milan Jesih in Tomaž Šalamun, sta ob tem pojasnila še svoj odnos do fragmenta oz. njegovo uporabo v svoji poetiki. Jesih je pojasnil, da je on bolj kot fragmente pisal krajše pesmi, imenovane miniature. Šalamun pa je priznal, da kdaj piše fragmente in da ga osuplja, kako mu z nekaj besedami uspe odpreti popolnoma novo pesniško pokrajino. Proti koncu

debate se je oglasil tudi Luca Bevilacqua, ki je prisotne nagovoril v italijanščini in spregovoril o fragmentih pri Mallarméju. Poudaril je, da Mallarmé ni pisal fragmentov, saj je bil nasprotnik objavljanja nedokončanih stvari in je svojo zbirko zasnoval kot celoto. Mallarméjeva poetika zato ni poetika fragmenta, pač pa poetika tišine, je sklenil Bevilacqua. Lado Kralj je nato omenil še Klotzevo študijo o zaprti in odprti formi drame, kjer avtor obširno govori o odnosu fragmenta do celote. V odprti drami fragment poskuša zajeti ves svet, medtem ko v zaprti drami nima take vloge, ker je sama drama izrez iz celotnega sveta. Debatu o fragmentu je sklenil Marko Juvan s pripombo, da fragment ni priljubljen le v nemški ali francoski romantiki, temveč je bil priljubljen še marsikje drugje, npr. v epski poeziji: Puškinov *Jevgenij Onjegin* npr. vsebuje nekakšne »simulacije fragmentarnih principov«.

Zadnji dan kolokvija je z referatom *Tudi o prvi osebi ednine* kot prvi nastopil **Milan Jesih**. Govoril je o načinu in o fazah pisanja pesmi ter o tematski, formalni in leksikalni plati svoje poezije. Za njim je prišla na vrsto **Erika Greber** s prispevkom *Ljubezenska pisma med teorijo in literaturo*: Zoo ali pisma ne o ljubezni, roman v pismih Viktorja Šklovskega. Pri tem romanu gre za radikalno inovacijo tradicionalnega romana v pismih oz. za njegovo metafikcijsko predelavo. Erika Greber se je najprej posvetila epistolarnim konstelacijam tega romana, pri čemer je izpostavila njegovo prehajanje med teorijo in literaturo, prehajanje med fikcijo in življenjem ter vzpostavljanje medkulturnega dialoga med Rusijo in Evropo (Šklovski je roman napisal v Berlinu v letih 1922–1923). V nadaljevanju se je Erika Greber posvetila pregledu naslovnice, naslovne strani in strani s posvetilom, pri čemer je našla vrsto medkulturnih in medbese-dilnih elementov, ki se skladajo s samo vsebino romana. Sploh uvodniki, ki spremljajo vsako pismo v romanu, so se ji zdeli kompleksen pojav, saj gre za neke vrste parabesedila, ki jih je Erika Greber – izhajajoč iz teze, da Šklovski kombinira način povzemanja iz klasičnih romanov s fiktivnim urednikom iz pisemskega romana – imenovala kar *parapisma*.

Lado Kralj je v svojem referatu predstavil problem, viden že v samem naslovu njegovega besedila: *Literarna kritika v pisateljevem dnevniku: dokument ali fikcija?* Kralj si je za predmet svojega prispevka izbral tri dnevnike iz 20-ih in 30-ih let 20. stoletja: Bartolovega, Grumovega in Kosovelovega. Ti dnevniki že sami po sebi tvorijo t. i. »naratološki problem« s tem, da je v njih meja med dokumentarnim in literarnim fluidna, da gre skratka za fikcionalizirane dnevnike. Glavni problem pa se skriva v literarni kritiki, ki se pojavlja v teh treh dnevnikih. Kralj je izpostavil tezo, da kritiški zapisi v dnevnikih kažejo težnjo po fikcionalizaciji dnevnika, pri vsakem od prvoosebni pripovedovalcev dnevnikov pa je po njegovem mnenju opazna tudi posebna psihološka pozicija, skladna s pisateljem, ki piše dnevnik.

Prispevek **Luca Bevilacqua** z naslovom *Henri Michaux proti literaturi: Silovitost in šibkost literarnega ustvarjanja v Michauxovi pesniški imaginaciji* je obravnaval Michauxovo zbirko *Les Rêves et la jambe – Essai philosophique et littéraire*. Že podnaslov zbirke opozarja na mešanje filozofije in literature, torej na hibridno obliko pisanja. Bevilacqua je iz analize izbranih odlomkov izpeljal tezo, da je za Michauxov slog najustreznejši izraz *antiliteratura*, in sicer zato, »ker je njegovo celotno ustvarjanje neposredna kritika samega pojma literatur-a. A tudi zato, ker gre za delo dvajsetega stoletja, ki je nekaj povsem novega in

drugačnega od katerega koli predhodnega ali prihodnjega dela. [...] [P]esnikov cilj ni samo pisanje verzov, ampak tudi odločen teoretski prispevek,« je svoje razmišljanje sklenil Bevilacqua.

Diskusijski del je tokrat uvedla Katarina Šalamun Biedrzycka, ki je kot poznavalka Grumovih dnevnikov oporekala tezi Lada Kralja o fikcionalizaciji Grumovih dnevniških zapisov, predstavila pa je tudi svojo razlago odlomka iz Kosovelovega dnevnika iz leta 1925, kjer le-ta kritično govori o Vidmarjevi reviji *Kritika*. Na Kraljev referat se je odzval tudi Marko Uršič. Razmišljal je o pisateljevem 'jazu' in njegovem odnosu do literarnega subjekta dnevnika. Če pristanemo na fikcionalnost dnevnika, lahko isto trdimo tudi za pismo in ostale sorodne zvrsti – kar bi v postmoderni govorici pomenilo, da pisateljski 'jaz' v resnici ne obstaja, ker se pri vsaki zvrsti vselej skonstruira svoj literarni subjekt. Marko Juvan je povzel vse štiri v tretjem delu kolokvija prebrane razprave: gre za modernistično protislovnost subjekta, ki se kaže tako pri Michauxu, Šklovskem, fikcijskem subjektu dnevnikov kot tudi v Jesihovi avtopoetični refleksiji. Za tem je sledila še krajša debata o Michauxu, v kateri so sodelovali Stephanos Stephanides, Luca Bevilacqua, Ivan Verč in Boris A. Novak.

Vanesa Matajč je na kolokviju predstavila svojo pregledno študijo *Interakcije literature in teorije od romantike do moderne: Funkcija interakcije v vzpostavljanju modernosti*, v kateri je na izbranih primerih zagovarjala tezo, da je novoveška ideja modernosti motivirala čedalje bolj uzavešeno interakcijo literature in teorije od romantike do moderne. Kot najdoslednejšo izpeljavo paradoksalne samogotovosti romantičnega subjekta in z njo interakcije literarnega in filozofskega/teoretskega diskurza je tako navedla Nietzschejevo refleksijo zloma metafizičnih sistemov in paradoksa ideje modernosti.

Ivan Verč je v prispevku *O etiki in o njenem prevajanju v jezik književnosti* spregovoril o etiki literarnega dela in njenim izginotjem iz literarne vede v 20. stoletju in se s tem razmišljanju o povezavi filozofije in pesništva približal z vidika etike. Ob razmisleku o zgodovini literarne vede je Verč zatrdil, da se literarna veda etiki vse do 20. stoletja ni nikoli odpovedala. Etika je pripovedovala o sebi na specifičnem področju literarne vede in njen jezik ponuja, po Verčevem prepričanju, »še veliko 'neizrabljenih' možnosti«. »Ti parcialni opisi nam danes pripovedujejo zgodbo o tem, da je bila književnost [...] sposobna udejanjiti etični odnos do sebe in drugih ne z izjavljeno sentenco, ampak s konkretnim dejanjem ubeseditve,« je še dodal Verč.

Komparativistični kolokvij je zaokrožil prispevek **Borisa A. Novaka** *Drevo in ovijalka: prilika o razmerju med poezijo in teorijo*. Kot pove že naslov referata, si je Novak za izhodišče svojega razmišljanja o razmerju med literaturo in teorijo sposodil razsvetljensko priliko, ki poezijo prisposodblja z drevsom, teorijo pa z ovijalko, ki raste ob njem. Prispodoba je enostavna: literatura ima tu vlogo živega organizma s svojim lastnim temeljem, teorija pa je sekundarna, nima svojega lastnega temelja, temveč parazitira na literaturi. Ta prispodoba velja za tradicionalno in staromodno, vendar se, kot je zatrdil Novak, glede na ambicije teorije, da bi prerasla literaturo, z njo sam pravzaprav strinja. Akademsko literarna teorija zadnjih desetletij namreč imitira literaturo in se obnaša, kot da ima svoje lastne temelje. Novak je, podobno kot pred njim že Stephanides, izrazil prepričanje, da v akademski sferi kot v družbi nasploh obstajajo velike simpatije do literarne teorije, zaradi česar je seveda zapostavljena sama litera-

tura. Po Novakovem mnenju je težava odnosa med literaturo in teorijo v tem, da literatura lahko živi brez teorije, teorija pa brez literature ne more, čeprav se sodobnim teoretikom zdi, da lahko. »Tisti literarni teoretiki,« je neprizanesljivo nadaljeval Novak, »ki nekritično razglašajo, da je njihova teorija zamenjala poezijo, naj opustijo pridevnik *literarni* v imenu svojega poklica in naj postanejo teoretiki *kar tako*, naj pišejo zgolj teorijo.« V drugem delu svojega referata se je Novak osredotočil na zgled plodnega soobstoja poezije in teorije – in sicer na pesniško delo Paula Valéryja, za katerega je Novak povedal, da je spajal poezijo z intelektualnim delovanjem bolj kot kateri koli drugi pesnik v zgodovini literature in da je ponovno odkril pojem poetike, kot jo dojemamo še danes. Z analizo izbranih Valéryjevih fragmentov je Novak opredelil smoter poezije (»Pesnike potrebujemo zato, da izrazijo stvari, ki se jih drugače ne da ubesediti«), hkrati pa s pomočjo Valéryjeve pesmi v prozi *Angel* odgovoril še na osrednje vprašanje kolokvija, tj. na razliko med pesnikom in literarnim teoretikom: »Kar je za pesnika bolečina, je za kritika zgolj vprašanje.«

Pred iztekem kolokvija je potekala še diskusija na referate iz zadnjega, četrtega dela kolokvija. Stephanos Stephanides je v svojem razmišljanju poskušal povezati Verčev in Novakov referat s tem, ko je v Novakovem referatu izpostavil sklepno idejo o pesniški bolečini; ko je govora o bolečini, je menil Stephanides, imamo vselej opraviti z etiko, ki pa je bila tema Verčevega referata. Darja Pavlič, za njo pa tudi Jelka Kernev Štrajn in Vid Snoj, so izrazili dvom v smiselnost primerjave poezije z drevesom oz. v razumevanje literature kot organizma. Vid Snoj pa je poudaril dve točki, v katerih se je z Novakovim razmišljanjem strinjal: prva je bila ta, da je literatura nedvomno pred teorijo; druga pa je bila Novakov protest proti pretiranemu stremljenju oz. narcisoizmu literarne teorije. V odgovoru na zastavljena vprašanja je Novak pojasnil, da si želi, kar zadeva razmerje med poezijo in literarno teorijo, malce več skromnosti in ponižnosti. Pesniki so morda vase zagledani, vendar so postavljeni v prostor družbene šibkosti. Kar zadeva očitek o organizicizmu uporabljene prisposodbe, pa je Novak odgovoril, da si jo je izposodil iz razsvetljenstva, uporabil pa jo je zgolj zato, ker so ga, kot je izpostavil že v diskusiji takoj po začetku kolokvija, zmotile nekatere »tendence v samem vabilu kolokvija« in je čutil potrebo, zaostri to vprašanje, kakor sicer sam ne misli tako slabo o teoriji. V nadaljevanju razpravljanja o organizicizmu poezije pa je še dejal, da je poezija organska zadeva, ker se piše telesno in obenem z vsemi razsežnostmi zavesti: »Poezija ni nekaj iracionalnega, vsebuje vse razsežnosti – od podzavestnih do povsem racionalnih. V tem smislu je pisanje poezije eden največjih intelektualnih naporov. Poezija ni meglena stvar, je skrajno precizna, a večpomenska. Poezija je zmeraj tudi neka določena teorija.« Tomaž Šalamun je nato izrazil zadovoljstvo nad tem, da je debata dosegla neko pomiritev stališč, in v potrditev Novakovih misli še poudaril, da je pesnik v sodobni civilizaciji izjemno ranljiv, česar se literarna teorija nikakor ne zaveda. Lado Kralj pa je izpostavil mnenje, da je zadnjih dvajset, trideset let teorija vedno hitrejša, vedno več je avtoreproduktivizma, vedno hitreje se pojavljajo nove teorije, ki korigirajo prejšnje ali pa rastejo iz njih. Ta rast je po Kraljevem mnenju popolnoma prehitra, vendar jo tisti, ki se z literaturo ukvarjajo na univerzitetni ravni, morajo spremljati po službeni dolžnosti, ker je to konec koncev razlog njihovega početja: študentje potrebujejo orodje, s katerim se bodo lotili preučevanja literature. »Vendar študentje ne berejo več, ker postaja teorija povsem zadostna. [...] Nesorazmerje

med literaturo in teorijo je problem literarne vede in sociologije literature.« je povedal Kralj in s tem nakazal problem, s katerim se bo morda treba soočiti na katerem od prihodnjih srečanj.

Jelka Kernev Štrajn je v sklepnem nastopu domiselno zaokrožila srečanje s tem, ko je sklepno diskusijo kolokvija zaključila s citatom Susan Sontag o eroticizmu umetnosti iz zaključka znamenitega eseja *Proti interpretaciji*, ki ga je kot vir omenjal že Stephanos Stephanides v začetnem delu razprav.

Mednarodni komparativistični kolokvij je tako znova uresničil svoje poslanstvo, saj so letos bolj kot kdaj koli prej pisatelji, pesniki, komparativisti, raziskovalci nacionalnih književnosti in filozofi iz različnih delov Evrope demokratično delili svoje ideje ter z živahno izmenjavo mnenj in stališč omajali marsikatero okorele stereotipe, ki jih sicer gojijo/-mo eni o drugih. Prispevki z znanstvenega srečanja *Teoretsko-literarni hibridi: O dialogu literature in teorije* bodo izšli v posebni tematski številki *Primerjalne književnosti*, ki bo izšla spomladi 2006. Program kolokvija in obsežni povzetki predavanj pa so že od začetka kolokvija dostopni na spletnih straneh Slovenskega društva za primerjalno književnost (<http://www.zrc-sazu.si/sdpk>).

Matjaž Zaplotnik

November 2005

Sodelavci v tej številki:

Florence Gacoin-Marks

1000 Ljubljana, SI, FF, Oddelek za romanske jezike in književnosti,
Aškerčeva 2.

Miha Javornik

1000 Ljubljana, SI, FF, Oddelek za slavistiko, Aškerčeva 2.

Martina Ožbot

1000 Ljubljana, SI, FF, Oddelek za romanske jezike in književnosti,
Aškerčeva 2.

Mateja Pezdirc Bartol

1000 Ljubljana, SI, FF, Oddelek za slovenistiko, Aškerčeva 2.

Ivo Pospíšil

660 88 Brno, Češka republika, Filozofická fakulta, Masarykova
univerzita, A. Nováka 1.

Tone Smolej

1000 Ljubljana, SI, FF, Oddelek za primerjalno književnost
in literarno teorijo, Aškerčeva 2.

Vid Snój

1000 Ljubljana, SI, FF, Oddelek za primerjalno književnost
in literarno teorijo, Aškerčeva 2.

Gašper Troha

1000 Ljubljana, SI, FF, Oddelek za primerjalno književnost
in literarno teorijo, Aškerčeva 2.

Matjaž Zaplotnik

1000 Ljubljana, SI, FF, Oddelek za slovenistiko, Aškerčeva 2.

Andrej Zavrl

4000 Kranj, SI, Ljudska univerza Kranj, Cesta Staneta Žagarja 1.

Miloš Zelenka

371 15 České Budějovice, Češka republika, Pedagogická fakulta
Jihočeské university, Jeronýmova 10.

Alojzija Zupan Sosič

1000 Ljubljana, SI, FF, Oddelek za slovenistiko, Aškerčeva 2.

UDK 82.091(437)

primerjalna literarna veda / literarna teorija / Češka / Slovaška / Wollman, Frank / Wellek, René / Ďurišin, Dionýz

Miloš Zelenka: Češka in slovaška literarna komparativistika – stanje in dosežki (od Welleka in Wollmana k Ďurišinu)

Češka in slovaška šola primerjalne književnosti sta nastali med obema svetovnjima vojnama. Primerjalno metodo sta poleg starejše pozitivistične generacije (M. Murko, J. Polívka idr.) gojila zlasti F. Wollman (s primerjalno literarno morfologijo) in R. Wellek (s povezovanjem praškega strukturalizma z nemškim neoidealizmom in Ingardnovo fenomenologijo). Slovaška komparativistika (M. Bakoš, D. Ďurišin, P. Koprda) je z genetično-kontaktnih raziskav prešla k tipološkim. Sodobna primerjalna književnost na Češkem in Slovaškem se posveča socio-političnim in kulturnim kontekstom, vendar ohranja filološko razmerje do konkretnih tekstov. Izdelala je tudi svojo teorijo svetovne (obče) književnosti in interliterarnosti.

UDK 821.16.09

slovenske književnosti / slavistika / arealne študije / panslavizem

Ivo Pospíšil: Problem slavizmov in njegov kontekst

Avtor analizira ključne izraze, povezane s problematiko Slovanov, slavistike, slovenske vzajemnosti, slavofilstva in panslavizma. Njegova koncepcija, oblikovana prek komentarja in kritike politoloških študij, temelji na nujnosti načelne preusmeritve znanstvene discipline, ki v najširšem smislu preučuje problematiko Slovanov, slovenskih narodov, njihovih jezikov, literatur in kultur. Poudari pomen arealnih študijev, kakršne goji tudi Sekcija za arealne študije in integrirano žanrsko tipologijo na Inštitutu za slavistiko Masarykove univerze v Brnu. Na koncu se avtor ukvarja s problemi slavističnih raziskav in znanstvenih ustanov.

UDK 929 Ocvirk A.(443.6)«1931/1933«

82.091(497.4)

slovenska literarna veda / primerjalna književnost / literarni zgodovinarji / Ocvirk, Anton / Pariz / biografije

Tone Smolej: Pariška leta Antona Ocvirka

Članek obravnava obdobje (1931/32 in 1932/33), ki ga je Anton Ocvirk, kasnejši utemeljitelj primerjalne literarne vede na Slovenskem, preživel kot podiplomski študent v Parizu. Najprej oriše, tudi s pomočjo doslej še neobjavljene korespondence, Ocvirkove stike s francoskimi pisatelji in ruskimi intelektualci, nato pa se posveti njegovemu študiju na Collège de France pri Paulu Hazardu.

UDK 821.163.6.09 Levstik V.

slovenska književnost / Levstik, Vladimir: Višnjeva repatica / literarni vplivi / realizem / Gogolj, Nikolaj Vasiljevič: Revizor / Cankar, Ivan: Za narodov blagor / Dumas, Alexandre: Grof Monte Christo / Balzac, Honoré de

Florence Gacoin-Marks: Višnjeva repatica Vladimirja Levstika med Gogoljem, Cankarjem in francoskimi feljtonisti

Avtorica se ukvarja z genezo Levstikove *Višnjeve repatice* v evropskem kontekstu. Poleg tematskega vpliva Gogolja, Cankarja in Dumasa raziskuje še sorodnost med literarnimi postopki v Levstikovem romanu in v delih francoskih feljtonistov.

UDK 821.163.6.09:22

slovenska književnost / Biblija / prevodi v slovenščino / svetopisemski jezik / svetopisemski motivi / Prešeren, France / Cankar, Ivan

Vid Snoj: Biblija, slovenski jezik in slovenska literatura

Članek pripoveduje zgodbo o Bibliji, slovenskem jeziku in slovenski literaturi, s tem da sledi različnim nitim v zapleteni teksturi te zgodbe. Niti so štiri: slovenski prevod Biblije v 16. stoletju, nastanek slovenske literature v drugi polovici 18. stoletja in potem, znotraj okvira slovenske literature, sekularizacija Biblije v Prešernovem visokem romantičnem pesništvu ter izoblikovanje paradigme hrepenenja ob pomoči Biblije v Cankarjevi prozi skoraj stoletje pozneje.

UDK 821.161.1.09 Sorokin V.

ruska književnost / ruska kultura / postmodernizem / konceptualizem / Sorokin, Vladimir / literarna recepcija

Miha Javornik: »Pornoografska literatura« V. Sorokina v primežu ruskega kulturnega spomina (O tem, kako ni mogoče ubežati lastni zgodovini)

Raziskava je posvečena enemu najbolj kontroverznih ruskih pisateljev, *enfant terrible* sodobne ruske literature in kulture – Vladimirju Sorokinu. Namen prispevka je vnaprej jasno določen: odgovoriti na vprašanje, zakaj njegova dela še danes niso postala predmet »akademske« obravnave v Rusiji, medtem ko v zahodnoevropskih deželah njegovo delo obravnavajo številni svetovno priznani strokovnjaki. Odgovore iščemo v specifikah ruskega kulturnega modela in bralca uvedemo v specifično postsovjetskega kulturnega prostora.

UDK 821.163.6.09-31«1990/2005«

slovenska književnost / slovenski roman / 1990-2005 / spolna identiteta / ženski liki / študije spolov / nova emocionalnost

Alojzija Zupan Sosič: Spolna identiteta in sodobni slovenski roman

Spolna identiteta je tesno povezana z vprašanjem družbenega spola kot fantazme ali performansa. Ta je v najnovejšem slovenskem romanu (1990–2005) znanilka pomembnih novosti: osrednjosti ženske literarne osebe in nove emocionalnosti. Novo emocionalnost uvajata posebna iskrenost in čustvenost, ki nadzirata izpovedovanje ne/uspešne med/spolne komunikacije s humorno-ironično-parodično razdaljo; avtorefleksivno prepletanje moške in ženske kategorije pa obarvata s subtilno intelektualnostjo.

UDK 821.111.09-1 Eliot T.S.

angleška književnost / modernizem / Eliot, Thomas Stearns / seksualnost / histerija

Andrej Zavrl: »Histerijo lahko narobe kdo razume«. T. S. Eliot in moška histerija

Članek analizira spolnost in poželenja v zgodnejši poeziji T.S. Eliota. Histerični simptomi imajo očitne vzporednice v Eliotovem modernističnem govoru, ki razkriva težave s spolom in spolnimi poželenji. Ženska histerija se izkaže zgolj za problematičen del moških lastnih psih, poskus povnanjenja nečesa, kar je zakoreninjeno globoko v njih.

NAVODILA ZA AVTORJE

Primerjalna književnost objavlja prispevke s področja primerjalne književnosti, literarne teorije, metodologije literarne vede, literarne estetike in drugih strok, ki obravnavajo literaturo in njene kontekste. Zaželeni so tudi meddisciplinarni pristopi. Revija objavlja prispevke v slovenščini, izjemoma tudi v drugih jezikih.

Prispevke pošiljajte na naslov: Darja Pavlič, Primerjalna književnost, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenija. Za stik z urednico lahko uporabite tudi elektronsko pošto (darja.pavlic@uni-mb.si).

Vsi prispevki so uredniško recenzirani. Avtorji oddajo rokopise na računalniški disketi/po elektronski pošti z dodanima iztisa na papirju. Razprave ne presegajo 25 strani (50.000 znakov), drugi prispevki – poročila, recenzije ipd. – imajo največ 10 strani (20.000 znakov).

Razprave imajo sinopsis (do 300 znakov), ključne besede (5–8) in povzetek (do 2.000 znakov). Sinopsisi in ključne besede so objavljeni v slovenščini in tujem jeziku, povzetki v tujem jeziku. Članek v tujem jeziku ima povzetek v slovenščini. Če je mogoče, za prevod poskrbi avtor sam.

Opombe so oštevilčene tekoče (številke so levostično za besedo ali ločilom) in uvrščene na konec glavnega besedila. Bibliografskih navedb ne vključujemo v opombe.

Citati v besedilu so označeni z narekovaji, izpusti iz njih in prilagoditve pa z oglatimi oklepaji. Daljši citati (več kot 5 vrst) so izloženi v samostojne odstavke. Vir citata je označen v oklepaju na koncu citata.

Kadar avtorja citata navedemo v sobesedilu, v oklepaju na koncu citata zapišemo samo strani (42–48).

Kadar je avtor citata imenovan v oklepaju, med avtorjem in stranjo ni ločila: (Pirjevec 42–48)

Več enot istega avtorja označimo s skrajšanim naslovom v oklepaju: (Pirjevec, *Strukturalna* 42–48)

V bibliografiji na koncu članka so podatki izpisani po standardih MLA:

– za samostojne knjižne izdaje (monografije, zbornike):

Pirjevec, Dušan. *Strukturalna poetika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981. (Literarni leksikon 12).

– za članke v periodičnih publikacijah:

Kos, Janko. »Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca.« *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.

– za prispevke v zbornikih:

Novak, Boris A. »Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu.« *France Prešeren – kultura – Evropa*. Ur. Jože Faganel in Darko Dolinar. Ljubljana: Založba ZRC, 2002. 15–47.

GUIDELINES FOR AUTHORS

Primerjalna književnost ('Comparative Literature') publishes articles from the fields of comparative literature, literary theory, literary methodology, literary aesthetics and other fields which publish on literature and its contexts. Multidisciplinary approaches are also welcome. The journal publishes articles in Slovenian, and occasionally in foreign languages.

Send papers to: Darja Pavlič, Primerjalna književnost, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenia. The editor may also be contacted via e-mail at (darja.pavlic@uni-mb.si).

All submissions are subject to editorial review. Authors submit their papers on floppy disc or via e-mail, together with a printed version. Articles should be no longer than 25 pages (50,000 characters), while other submissions, such as reports, reviews and so on, should not exceed 10 pages (20,000 characters).

Articles have a synopsis (up to 300 characters), key words (5–8) and an abstract (up to 2,000 characters). Synopses and key words are published in Slovenian and a foreign language, abstracts in foreign languages only. An article written in a foreign language has a Slovenian abstract. If possible, the author provides the translation.

Footnotes are numbered (the numbers follow a word or punctuation directly, without spacing) and placed at the end of the main text. Footnotes do not contain bibliographical citations.

Quotations in the text are in quotation marks; any omissions or adaptations are in square brackets. Longer quotations (more than five lines) are in separate paragraphs. The source of quotations is in brackets at the end of each quotation.

When the author of a quotation is mentioned in the accompanying text, only the page numbers (42–48) are in the brackets at the end of the quotation.

When the author of a quotation is named in brackets, there is no punctuation between the author and page number: (Pirjevec 42–48)

Different works by the same author are referred to by an abbreviated title in brackets: (Pirjevec, *Strukturalna* 42–48)

Bibliography at the end of the article has data cited according to MLA standards:

– independent publications (monographs, collections of papers):

Pirjevec, Dušan. *Strukturalna poetika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981. (Literarni leksikon 12).

– articles in periodical publications:

Kos, Janko. "Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca." *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.

– contributions in collections of papers:

Novak, Boris A. "Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu." *France Prešeren – kultura – Evropa*. Eds. Jože Faganel and Darko Dolinar. Ljubljana: Založba ZRC, 2002. 15–47.

*Comparative Literature, Volume 28, Nr. 2,
Ljubljana, December 2005*
UDK 82.091(05)

CONTENTS

■ PAPERS

Miloš Zelenka:

Czech and Slovak Comparative Literary Studies
(from Wellek and Wollman to Žurišin) 1

Ivo Pospíšil:

The Problem of Slavisms and Its Context 17

Tone Smolej:

The Paris Years of Anton Ocvirk 33

Florence Gacion-Marks:

Višnjeva repatica de Vladimir Levstik entre Gogol,
Cankar et les feuilletonistes Français 43

Vid Snoj:

The Bible, the Slovene Language and Slovene Literature 59

Miha Javornik:

‘The Pornographic Literature’ of Vladimir Sorokin
in the Clutches of Russian Cultural Memory
(Or, How It Is Impossible to Escape Your Own History) 77

Alojzija Zupan Sosič:

Gender Identity And Modern Slovenian Novel 93

Andrej Zavrl:

“Hysteria Might Easily Be Misunderstood”.
T. S. Eliot and Male Hysteria 115

■ DISCUSSION

■ BOOK REVIEWS

■ REPORT

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST

ISSN 0351-1189

Letnik 28/2005, Št. 2

Izdaja slovensko društvo za primerjalno književnost

Published by the Slovene Comparative Literature Association

Uredniški odbor (Editorial Board): Darko Dolinar, Marko Juvan,
Lado Kralj, Vid Snoj, Jola Škulj (vsi Ljubljana)

Uredniški svet (Advisory Council): Vladimir Biti (Zagreb), Milan V. Dimić
(Edmonton), Erika Greber (München), Janko Kos, Aleksander Skaza, Neva
Šlibar, Tomo Virk (vsi Ljubljana), Galin Tihanov (Lancaster), Ivan Verč
(Trst), Peter V. Zima (Celovec)

Glavni in odgovorni urednik (Editor): Darja Pavlič

Naslov uredništva (Editor's Address): SI-1000 Ljubljana, Aškerčeva 2

Dokumentacijska oprema člankov: Seta Knop

Likovna Oprema: Igor Resnik

Prelom: Alenka Maček

Tisk: VB&S D. O. O., Milana Majcna 4, Ljubljana

© avtorji

Izhaja dvakrat na leto (CL is published twice a year).

Naročila sprejema slovensko društvo za primerjalno književnost,
1000 Ljubljana, Aškerčeva 2.

Letna naročnina (Subscriptions): 3000 SIT, za študente in dijake 1500 SIT.

Transakcijski račun: 02010-0016827526 z oznako »za revijo«.

Revija je vključena v:

MLA Directory of Periodicals: a guide to journals and series
in languages and literatures. – New York : MLA

MLA international bibliography of books and articles on the modern
languages and literatures. – New York : MLA

Bibliographie de l'histoire Littéraire française. – Stuttgart

Ulrich's International periodicals directory. – New Providence : Bowker

IBZ and IBR – Osnabrück: Saur Verlag

A&HCI and CC/A&H. – Philadelphia: Thomson ISI

Revija izhaja s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost RS ter
Ministrstva za kulturo.

Oddano v tisk 1. decembra 2005