

primerjalna književnost

ljubljana 1982 · številka 2

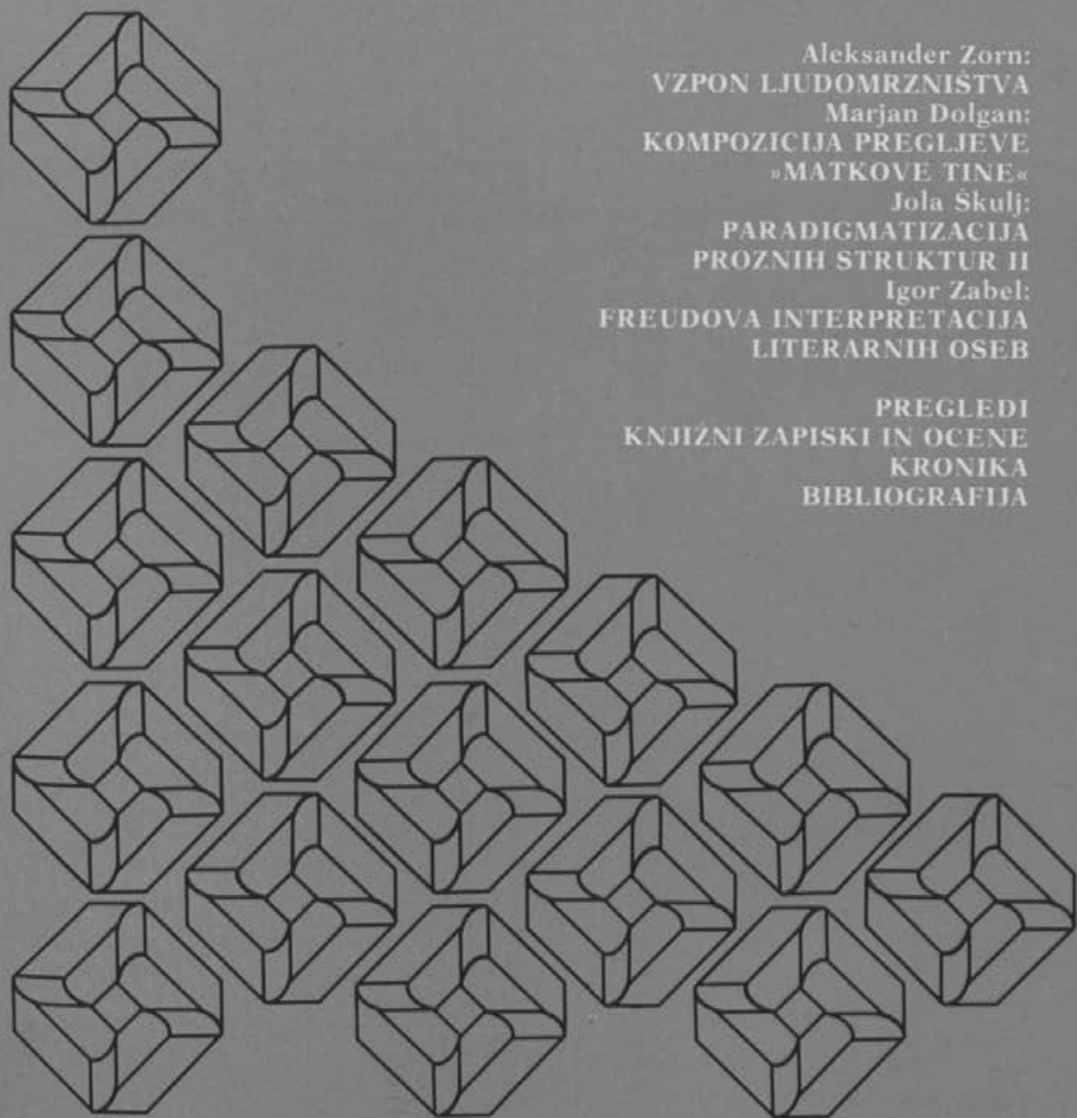
Aleksander Zorn:
VZPON LJUDOMRZNIŠTVA

Marjan Dolgan:
KOMPOZICIJA PREGLEJE
»MATKOVE TINE«

Jola Škulj:
PARADIGMATIZACIJA
PROZNIH STRUKTUR II

Igor Zabel:
FREUDOVA INTERPRETACIJA
LITERARNIH OSEB

PREGLEDI
KNJIŽNI ZAPISKI IN OCENE
KRONIKA
BIBLIOGRAFIJA



PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST

Letnik V, št. 2, Ljubljana 1982

Izdaja Društvo za primerjalno književnost SR Slovenije

Svet revije: Drago Bajt, Darko Dolinar, Kajetan Gantar, Mirko Jurak, Marjana Kobe, Evald Koren, Jože Koruza, Mateja Kos, Vlasta Pacheiner-Klander, Majda Stanovnik, Rapa Suklje, Janez Vrečko, Mirko Zupančič

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

Glavni in odgovorni urednik: Darko Dolinar

Naslov uredništva: Ljubljana, Aškerčeva 12

Dokumentacijska oprema člankov: Franca Buttolo

Tehnični urednik: Andrej Verbič

Tisk: Dravska tiskarna Maribor

Izhaja dvakrat na leto

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

Letna naročnina 120 din, za študente in dijake 60 din

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

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

Oddano v tisk 28. decembra 1982

VSEBINA

Razprave

Aleksander Zorn: Vzpon ljudomrzništva	1
Marjan Dolgan: Kompozicija Pregljeve »Matkove Tine«	11
Jola Škulj: Paradigmatizacija proznih struktur II	31
Igor Zabel: Freudova interpretacija literarnih oseb	45

Pregledi

Jaroslav Skrušny: Sartrovim Izbranim delom ob rob	57
---	----

Knjižni zapiski in ocene

67

Aleš Berger, Dađaizem. Nadrealizem (Alenka Koron). – Alenka Goljevšček, Mit in slovenska ljudska pesem (Marko Terseglav). – Slovenska opera v evropskem okviru (Majda Stanovnik). – Gérard Genette, Palimpsestes (Metka Zupančič)

Kronika

77

Péter Kolšek: O pouku književnosti v srednjem usmerjenem izobraževanju. – Cvetana Tavzes: Posvetovanje o računalniški obdelavi lingvističnih podatkov. – Drago Bajt: Petdeset let Inštituta za svetovno književnost

Bibliografija

84

Vera Troha: Nekaj novosti iz knjižnice oddelka za primerjalno književnost

Renesansa konstituira duhovno osvobojenega človeka individuuma, z njim pa tudi ljudomrzništvo. To je povsem v skladu s temeljnimi razsežnostmi svobodne človekove samovolje v spreminjanju sveta. William Shakespeare nam v tragediji *Timon Atenski* kaže preobrat altruistične koncepcije družbe in človeka v ljudomrzniški projekt vojaške diktature. S tem se razkriva militantnost altruističnega bratskega občestva, ki skuša kot avtentičen družben ideal, zasidran v preteklosti in vezan na dobrega boga, zrušiti zgodovinsko realno družbeno skupnost renesančne sedanosti. Delo, ki je pisano v začetni fazi kapitalizma, v našem branju razkriva razvoj in realnost sodobnih družbenih gibanj.

1.

Renesansa je rojstvo individuuma. Človek se konstituira kot samostojno in samovoljno bitje, skladno v svoji enkratni samobitnosti, edinstveno v svoji duhovni in izkustveni samokreaciji, različno od vseh drugih bitij in drugih ljudi: svet je položen v njegove svobodne roke. Rojena sta Descartes in Machiavelli. Prične se vzpon današnjega človeka.¹

V tem času je med nešteti pomembnimi deli napisan tudi Shakespearejev *Timon Atenski*. V začetek humanizacije sveta se za vselej vpiše tudi ljudomrzništvo.

Prav to je predmet naše obravnave: ljudomrzništvo na začetku vzpona današnjega človeka. Seveda pa bo to naše današnje branje, ki nam ga bo omogočilo prav to dramsko besedilo, znotraj meja konsekvenc, ki jih zastavlja. Kako se ljudomrzništvo zgodovinsko vpiše v kontekst renesanse in humanizma, pa že ne bo več v dosegu naših rok. Naj ta kontekst ustvarijo druga, že spisana dela.²

2.

Shakespearejev *Timon Atenski* je nastal okoli leta 1606, v tretjem obdobju pisateljevega ustvarjanja, v času od 1599 do 1608, ko je napisal svoje velike tragedije: *Julija Cezarja*, *Hamleta*, *Othella*, *Kralja Leara*, *Macbetha*, *Antonija in Kleopatru* in *Koriolana*.

Shakespearelogi govorijo o času mračnega pesimizma, o pogubljenju grofa Essexja, ki mu je bil vsaj posredno, prek svojega pokrovitelja Southamptona naklonjen tudi Shakespeare, o zgodovinskem spreminjanju Anglije v absolutistično in policijsko državo³ in o Shakespearejevih čisto osebnih dogodkih okoli izdaje njegovih sonetov ter njegovem dokončnem umiku iz Londona. Obilo zgodovinskih in osebnih razlogov torej za *Timona Atenskega*. Hrati pa je mizantropija postajala odprt problem, tematsko prihajajoč iz zibelke evropskih idej v renesansi, iz stare Grčije in helenističnega sveta – sodobniki Shakespeareja so lahko prebrali zgodbo o ljudomrzniku Timonu v Plutarhu ali Lukianu – problemsko in s tem »realno« pa iz očitnega zanimanja za Timonovo zgodbo, kar priča tudi anonimna elizabetinska igra, imenovana »Stari Timon«, ki je nastala pred Shakespearejevim delom. Tematika ljudomrzništva je torej na ta ali oni način zgodovinsko že »v zraku«.

Tematsko (v našem primeru bi ga mogli imenovati zgodovinsko) gradivo za svojega *Timona* je Shakespeare lahko dobil iz dostopnega Plutarha, Lukiana ali drugih virov, ki so v literarni zgodovini skrbno popisani; vendar nas primerjalna tematologija tukaj ne bo zanimala. Ker najdemo pri Shakespeareju mnoge samostojne fabulativne in idejne izpeljave iz

Plutarha in Lukiana, bomo vzeli njegovo dramo za avtonomno celoto, ki uporablja zgodovinsko gradivo za razpoložljiv estetski material, ne pa za njegovo (umetniško) restavracijo. Prav s transformiranjem iz zgodovine v potencialno aktualnost umetniške strukture dobimo živost današnjega branja. Vzemimo si torej svobodo branja, tako kot si je Shakespeare vzel svobodo ustvarjanja *Timona Atenskega*.

Naša (klasična) dramaturgija v svoji najbolj kompetentni postavki (Vladimir Kralj: *Dramaturški vademekum*) uvršča Shakespearjeve igre in s tem tudi *Timona Atenskega* v vrsto karakterne tragedije, »kjer sta tragično izhodišče in tragični poudarek dejanja v karakterju. Dramski junak sam povzroča tragične okolnosti, ki ga pogube.«⁴ Po tej definiciji je bila »dosledna karakterna tragedija mogoča šele v času avtonomne človeške zavesti, osvetlitve človekovega individua, tj. v času evropske renesanse, na področju dramatike pa zlasti elizabetinske renesanse s Shakespea-rom kot njenim vrhom.«⁵

Dramaturška koncepcija žanra in svetovnonazorska koncepcija renesančnega človeka se torej pokrivata. Človek je avtonomna, individualna zavest, ki ureja svoj svet (okolnosti) tako, da ga ta lahko pogubi. Svet pa je v času individualizacije človeka postal predvsem družba. Človek je zato svoboden ustvarjalec sveta-družbe, aktivna volja, ki spreminja svet-družbo po svoji podobi. Ker je vsa oblikovana po njem in zanj, se mora vedno znova srečevati z drugimi svet-družbo spreminjajočimi voljami, zato se vedno znova postavlja vprašanje njegove moči in uspešnosti. Svet-družba, ki lahko človeka pogubi, je svet druge, nasprotno človeške volje. Prav v razmerju različnih vizij sveta, njegovih različnih podob, je človek postal družbeno bitje.

Naše osnovno vprašanje o Timonu Atenskem je zato: kakšna je Timonova »avtonomna človeška zavest« o sebi in svetu – družbi. In seveda: kakšna je Timonova koncepcija človeka in družbe, da se je tako pogubno srečala z nasprotno, po kriteriju volje uspešnejšo in zmagujočo koncepcijo družbe, ki ga je pogubila. In končno: kaj je in kakšen je človek ljudomrznik.

3.

Shakespearjev *Timon* se fabulativno deli na tri dele: prvi del (prvo dejanje) je zgodba bogatega Timona, plemenitega Atenca na njegovem dvoru v Atenah; drugi del (drugo in tretje dejanje) je zgodba njegovega gmotnega propada; tretji del (četrti in peto dejanje) pa je zgodba življenja Timona ljudomrznika v votlini, njegova smrt in padec Aten pred Alkibiadovo vojsko. Seveda pa fabulativne enote niso ostro začrtane, ampak prehajajo ena v drugo.

V prvem delu živi Timon uživaško življenje, za svojo mizo gosti najpomembnejše velikaše Aten, bogate meščane, senatorje in vojskovodjo Alkibiada. Svojim gostom in prijateljem poklanja bogata darila in jim venomer izkazuje tudi pomembne usluge. To je čas razcvetele atenske demokracije, trgovine in očitne ekonomske blaginje, hkrati pa že tudi čas, ko se pridobitve demokracije razkrajajo v korupcijo, privatizacijo in hedonizem. To kažejo ničvredni Timonovi prijatelji in gostje. Timon, ki je neizmerno bogat, se s svojimi darovi družbeno in politično uveljavlja. Tega pa ne ve in ne razume, saj mu pomeni razsipavanje bogastva gostom in prijateljem modus vivendi atenske družbe:

TIMON: *Rojeni smo za to, da bi delali dobro in kaj na svetu je bolj naše kot bogastvo naših prijateljev? Biti obdan z ljudmi, ki med seboj kot bratje delijo, kar imajo – kako dragocena tolažilna misel!*⁶

Timonu so ljudje bratje, ki so na svetu zato, da bi delali dobro in delili med seboj, kar imajo. Avtentično občestvo, kakršno vidi Timon, je torej altruistična družba, kjer je privatna lastnina (bogastvo naših prijateljev) – družbena lastnina (naše bogastvo), človek pa je človeku brat in do brotnik. Timonovo ravnanje v prvem dejanju to tudi utemeljuje, saj od svojega bogastva daje vsakomur po njegovih potrebah; prijatelju in služabniku, ki sta v težavah, ter gostom. Altruistično občestvo, kjer je privatna lastnina družbena lastnina in se bratovsko deli po potrebah, pa je v principu komunistično, zato je Timonova koncepcija družbe v principu komunistična.⁷

Timon razmetava denar v imenu svoje altruistično komunistične koncepcije družbe in človeka, zato velja v atenski družbi za plemenitega in občudovanja vrednega državljana, ki ima tudi visok družbeni položaj. Vendar pa njegov ekonomski in družbeni padec, ki ju povzroči s svojim početjem in pojmovanjem, pomenita, da je atenska družbena skupnost zasnovana na drugačnem principu, kot je Timonov, saj bi sicer njegovega padca ne bilo. To je razvidno iz drugega fabulativnega dela drame, kjer se atenska družbena skupnost in Timonov koncept povsem razločita in verificirata.

V neizmerni zvestobi svojemu konceptu življenja in konceptu družbe Timon razdeli svoje imetje in obuboža. Zdaj nastopi čas njegovih potreb, čas, ko naj bi mu atenska družbena skupnost dodelila nekaj skupnih (bratovskih) dobrin.

TIMON: *Do neke mere je ta moja stiska
Celo imenitna – pravi blagoslov;
Zdaj bom lahko prijatelje preskusil!
Ha, videl boš, kako zelo se motiš:
Jaz sem bogat – bogat s prijatelji!*

Izkaže se nasprotno. Atene obubožanemu Timonu obrnejo hrbet, prijatelji pa ga skušajo opehariti še za preostalo imetje. Atenska družbena skupnost očitno ni zasnovana na principu človek človeku brat, vsakomur po njegovih potrebah, in lastnina naših prijateljev je naša lastnina. Izkaže se, da je Timon s svojim razsipništvom samo kupoval svoj družbeni položaj, ko pa je bankrotiral, ga je tudi izgubil. Zdaj ni več plemeniti, državi potrebni Timon. Zdaj ni nič več kot nič.

In zdaj je ustvarjeno tudi usodno protislovje junaka in sveta-družbe v dramaturgiji žanra. To je protislovje dveh družbenih konceptov, ki se izkažeta za antagonistična. Protislovje se pokaže najprej v različnem razumevanju Timonovega početja: Timon v skladu s svojo koncepcijo družbe, se pravi v skladu s svojim statusom altruista, razdaja denar. Atenski družbi pa pomeni razdajanje denarja tisto, kar ustvarja družbeni status. Natančneje povedano: Timon daje, ker je plemenit, družbi pa je plemenit, ker daje. Timonu je torej bistven status – altruizem, atenski družbi pa aktivnost – dajanje denarja. Timonu je dajanje denarja samo posledica statusa, atenski družbi pa je vzrok zanj. In seveda: Timonu gre za statično bratovsko občestvo, temelječe na vsem prirojeni dobroti in zato enakosti, atenski družbi pa za dinamično skupnost, temelječo na pridobljenem kapitalu in zato različnosti. Opraviti imamo z dvema temeljnima konceptoma človeka: Timonov človek je prirojena avtentična, zato absolutna vrednost, atenski družbeni človek pa je pridobljena funkcionalna, zato »menjalna« vrednost.

To razliko natančno definira tudi sam Timon, ko stopi v svoje drugo življenje – v ljudomrzništvo. To je tretji fabulativni del drame. Timon prekolne ljudi in odide iz Aten. Ostanek življenja preživi v votlini, odklanja-

joč družbo in civilizacijo. Prehoda iz altruizma v ljudomrzništvo, ki je radikalen in dokončen, ne moremo pripisati samo temu, da se je Timonu zamerilo celo človeštvo, ker so ga ničvredni prijatelji izkoristili in pustili na cedilu, posebej še zato ne, ker vsaj treh prijateljev ni mogoče enačiti z drugimi. To so: Apemant, ki je prav tako mizantropično konstituiran, Flavij, ki mu ostane zvest, in Alkibiad, ki se vzdigne zoper Atene tudi v Timonovem imenu. Timonov polom ni konstituiran samo na njegovem zasebnem nivoju, na njegovi naivnosti, pač pa je to polom njegove koncepcije človeka in družbe. Samo tako je moč razumeti popoln preobrat in pa seveda to, da se junak v svojem drugem, mizantropičnem življenju v pogostih monologih ukvarja skoraj izključno z definicijami človeka in družbe, ki pa so zdaj seveda povsem drugačne, kot so bile poprej. Atenska družbena skupnost je zdaj »spoznana«, človek ni človeku brat, kakor ga je videl Timon v svojem idealnem bratovskem občestvu, zato ni (zanj) nič več vreden. In ker je človek tako drugačen od človeka brata, ga je treba uničiti. Timon ponovno najdeno zlato zdaj razdaja zato v povsem drugačne namene kakor poprej: za vzpodbujanje zla v človeku in za vojno zoper Atene. Absolutni Timonov človek in funkcionalni družbeni človek sta torej v smrtnem sovraštvu in nasprotju.

Tukaj pa se odpirajo mnoga vprašanja: kako to, da sledi altruizmu ravno mizantropija? Ali je ta pripravljena že v samem zasnutku Timonovega altruizma in bratovskega občestva? Ali sta potem Timonov altruizem in mizantropija zasnovana v istem (idejnem) temelju? Ali Timonova radikalna spreobrnitev kaže totalitarnost in militantnost obeh opozicij: če ni mogoč altruizem, je potrebno vzpostaviti mizantropijo? Ali potem ravno ta preobrat razkriva skupno totalitaristično in militantno zasnovano altruizma in mizantropije? Ali je potem ravno totalitarnost in militantnost Timonove koncepcije družbe bistveno nasprotje funkcionalni atenski družbi? (Atenska družba Timona ne namerava tudi fizično uničiti, ekonomski propad, ki ga je v njeni optiki tudi sam zakrivil, ji je dovolj. Timon pa hoče fizično uničenje človeštva.) Ali radikalna spreobrnitev altruizma v mizantropijo kaže potem na ubijalsko zasnovano Timonovega altruističnega koncepta, ki nam govori, da je treba ljudi, ki niso drug drugemu bratje, uničiti? In seveda, ali je odgovor mizantropije na neuspeh altruizma ravno pot k uveljavljanju militantnega altruizma? Je mizantropija sredstvo (politika) altruistične bratovske koncepcije človeštva, tako da bo odstranila vse, ki v tako koncepcijo ne sodijo? Ali se v politični realiteti družbene skupnosti more altruistična koncepcija uveljavljati ravno kot mizantropičen projekt? Je v takšni družbenopolitični realiteti altruizem pravzaprav oblika mizantropije? In je potem mizantropija realna oblika (stopnja) nerealiziranega altruizma? Je potem mizantropija samo realna podoba totalitarnosti militantnega altruizma? Kaj je ljudomrzništvo?

Timon nam ga v svojih kletvah človeštva razodene takole:

TIMON: *Vera v bogove pa pobožnost, mir,
pravica in resnica, strah pred starši,
dobra soseščina, počitek nočni,
omika, olika, bogoslužje, obrt,
rod, stan, postave, šege in navade—
o, sprevrzite se v nasprotja svoja
in naj živi le zmeda!*

Ljudomrzniški projekt je torej zmeda. Sklepati smemo, da je bratovsko občestvo nasprotje zmede, zato je red. To je pravičen red, kjer je vsa-

komur dodeljeno po njegovih potrebah in je vsakomur zagotovljeno vse. Atenska družbena skupnost je že družba nereda. Vendar zmeda ni popolna, zato jo skuša Timon povečati. Zmedo v družbi povzroča zlato, se pravi denar, kapital:⁸

TIMON: *Zlato? Res blišč zlata, rumen in dragocen.*

*... Takle kup
tegame tu – pa je črn človek bel,
grd lep, star mlad, potuhnjen plemenit,
šleva junak, ničvrednež poštenjak.
Ha, vi bogovi! Zakaj to? Zakaj?
Saj to iztrga žreče službi božji,
bolnikom pa, še preden jim je unreti,
blazine izpod glav. Ta žolti suženj
veže in ločuje vere – blagoslavlja
prekletstvo, povzdiguje gobavost,
daje tatovom službe in naslove
pa čast in klop v senatu! Tole tu
preskrbi snubca vdovi izcužani –
njo, ki bi jo celo špital izpljunil,
pa okiti in odišavi, da je spet
kot mlad aprilski dan. Kovina vražja,
zvodnica vseh ljudi, ki delaš zdrahe
med narodi, čakaj, jaz te porabim
kakor ti gre.*

Svet je iz tira, kadar je njegov gospodar kapital (zlato). Črno postane belo, grdo lepo, potuhnjeno plemenito, bolno zdravo, prekleto blagoslovljeno in nečastno čaščeno. Kapital je zvodnik iz utečenih človeških razmerij in vrednot, iz urejenih zakonitosti in veljavnosti. Kapital prinaša v avtentično človeško občestvo zmedo.

Ali je potem Timon zagovornik občestva, ki je že bilo v avtentičnih družbenih sorazmerjih, pa ga je zdaj pokvarila vladavina kapitala? Očitno je Timonovo avtentično občestvo (že) lahko eksistiralo zunaj oblasti kapitala. Avtentične vrednosti, ki urejajo celoto medčloveških in družbenih razmerij, so prirojene (rojeni smo zato, da bi delali dobro), zato so dokončne in absolutne. In zato so vsekakor nastale pred vladavino kapitala, že s samim rojstvom človeštva. Timon se tako s svojim konceptom družbe sklicuje na avtentično človeško občestvo preteklosti. Altruistično in idealno občestvo, kjer je privatna lastnina družbena lastnina in so si vsi ljudje bratje, je občestvo preteklosti, ki ga je pokopala in uničila zdajšnja vladavina kapitala. Timon se zato zoper človeštvo dvigne v imenu preteklega avtentičnega reda. Njegova zmota v Atenah je bila ta, da ni vedel, da je pretekli avtentični družbeni red že minil. Zato je tudi propadel.

Kapital je torej povzročitelj nereda v avtentičnem, prirojenem redu človeškega občestva. Zato seveda povzroča v družbenih razmerjih mobilnost in funkcionalizem v nasprotju s Timonovo stabilnostjo in absolutnostjo. Timonovo ljudomrzištvo pa je potem prav radikalizacija vladavine kapitala: »kovina vražja, jaz te porabim, kakor ti gre«. Timon, ki je nekoč podarjal zlato zaradi dobrote, ga zdaj deli zaradi sovraštva: črno naj postane belo, potuhnjeno plemenito, bolno zdravo in prekleto blagoslovljeno. Naj se vse »mobilizira« in spremeni.

Timon deli zlato, da bi povečal zlo v vladavini kapitala. Njegov obrat v ljudomrzištvo je obrat od ideje avtentičnega občestva k zdajšnji realiteti vladavine kapitala, vendar v imenu zmede, ki jo ta povzroča: »naj živi le zmeda!« Ljudomrzištvo je izdaja avtentičnega občestva s službo

kapitalu, ki povzroča v nestabilnosti preteklega človeškega občestva še večjo zmedo.

Ljudomrzništvo, ki je odgovor poraženega altruizma, ustvarja zmedo (nered), ker ni več preteklega avtentičnega reda. V ustvarjanju nereda pa je načrtnost: povečati vsa izkrivljena razmerja kapitala, dokler povsem ne uničijo avtentičnih družbenih razmerij. Načrt je torej uničenje družbene skupnosti, ki temelji na kapitalu, s samo močjo in možnostjo kapitala. Kapital naj bi se torej uničil sam. Hudič se izganja z Belcebubom.

Če realna (obstoječa) družbena skupnost ne ustreza avtentičnemu bratskemu občestvu preteklosti, jo je treba uničiti. Ljudi, ki med seboj niso bratje, je treba do kraja naščuvati drugega na drugega. Bolje pokol ljudi kot konec njihovega bratstva. Če ni mogoče živeti dobro, je treba živeti čim slabše. Čim slabše, tem bolje! Tako izkazuje Timonov altruizem svojo militantnost. In tako je ljudomrzništvo vsebovano že v altruizmu: če ljudje niso bratje, jih je treba pobiti. Ljudomrzništvo je zato samo tisto, kar stoji za militantnim altruizmom: temna stran bleščečega meseca. Zato je Timonov altruizem v svoji militantnosti neločljivo spojen z ljudomrzništvom. In ljudomrzništvo je v tej koncepciji in opisani družbenopolitični realiteti samo politično realna stopnja militantnega altruizma. Timonov dobrotnik in Timon ljudomrznik sta eno total(itar)no bitje. Timonovo bratsko občestvo preteklosti je smrtonosno realni skupnosti sedanjosti. Ljudje bratje bodo iztrebili ljudi volkove. Ljudje bratje so volčji bratje.

Ljudomrzništvo je tako totalitaren projekt, ki si je zadal nalogo uničiti družbo kapitala in njegove ljudi. Totalitaren projekt družbe se lahko uveljavi samo v totalitarizmu. Tega s pomočjo Timonovega zlata vzpostavi njegov prijatelj in vojskovodja Alkibiad. Timonovo udinjanje kapitalu je zato vsaj posredno opravilo svojo nalogo; družba kapitala se je končala v novem redu, vojaški diktaturi. Alkibiad nastopa v imenu podobnih vrednot kakor Timon:

ALKIBIAD: *Svojat! Jaz sem krotil sovražnike,
da so lahko oni, odirajoč
ljudi, cekine šteli. In jaz – kaj
imam? Te brazgotine. In pa balzam,
ki z njim ta oderuški senat celi
rane vrhovnega poveljnika.
Pregnanstvo? Prav. S tem ste mi dali vzrok,
da zdaj, ves divji od svete jeze,
udarim po Atenah. Moje čete
že godrnjajo. To jih poživi.
Čim več dežel imaš nasproti sebi,
tem večja čast. Bogovi in vojščaki
nič ne prizaneso: v tem so si enaki.*

Vojščaki so bogovi, ki ne prizaneso niti lastni deželi. Njihova oblast bo podobna božji oblasti. Njihovo vodilo bo čast, ne cekini, zasluge, ne zaslužkarstvo in oderuštvo. Njihov cilj bo ukrotitev vseh sovražnikov, tujih in svojih, in vzpostavitev reda. V zmedo demokracije prihaja vojaški red diktature. Timon, ki je Alkibiadu daroval zlato za pohod nad Atene, je pomagal premagati »nered« kapitala. Zato vkoraka Alkibiad v Atene z njegovim imenom:

ALKIBIAD: *Ni ga več. Njegov
spomin še počastimo. V vaše mesto
odhajam z oljko, ki jo ovija meč.*

*Vojna naj mir spočne, ki jo obrzda
in naj drug drugega ozdravita.
Bobni, zabobnajte.⁹*

Tako z bobnanjem prihaja nov red: vojna prinaša mir, mir jo obrzda v skupnem sožitju. Besede, ki so tako zelo podobne tri stoletja in pol mlajšim, Orwellovim: vojna je mir, svoboda je suženjstvo. Ljudomrzništvo je v imenu idealnega preteklega občestva, kjer vladajo avtentične prirojene vrednote, kjer so si ljudje bratje in je privatna lastnina družbena lastnina, pomagalo pripeljati na oblast vojaško diktaturo. Vladavina kapitala je ukinjena. Vzpostavljena je vladavina vojaškega reda in njegove moči. Tako je totalitarni militantni altruizem zoper realiteto kapitala končal v politični realiteti vojaške diktature. Ta je očitno najbolj realna politična oblika družbene skupnosti, ki naj vpelje totalitarni red v »nered« kapitala. Idealno občestvo preteklosti je totalitarno spet mogoče v sedanosti v metamorfozi (vojaške) diktature. Altruistična ideja je končana v svoji realni politični praksi in možnosti.

4.

Koncepcija dobrega človeka brata se je končala v vprašanju vzpostavitve reda, ki naj bi to koncepcijo spet realiziral. Ko pa je postavljeno vprašanje reda, se seveda zastavlja tudi vprašanje o avtentičnem človeku bratu v preteklosti: če je človek oblikovan po svoji prirojeni dobroti, ki ga pelje v bratovsko skupnost, kjer je privatna lastnina družbena lastnina, kako to, da more takega človeka iz preteklosti in njegovo občestvo vzpostaviti ravno red militantnega altruizma v sedanosti? Ali je tudi v preteklosti vladal takšen red, ki ga je potem pokvarila vladavina kapitala? Ali je bilo idealno občestvo preteklosti ravno idealni red preteklosti? Ali je to potem »naravni« red, red, ki ga vzpostavlja sama človekova narava, saj se človek rodi zato, da dela dobro in je potem ta izvorna dobrota, ki se realizira v avtentičnem človeškem občestvu, tudi del narave? Je potem avtentično človeško občestvo v preteklosti bilo delo narave same in je bilo oblikovano po naravnem redu in teku stvari? Zdi se, da je Timon drugačnega mnenja:

TIMON: ... *Kaj bi storil s svetom,
Apemant, če bi imel oblast nad njim?*

APEMANT: *Dal bi ga zverem, da bi ga rešil ljudi.*

TIMON: *Bi želel propasti z njim vred ali živeti kot zver med zvermi?*

APEMANT: *Kot zver med zvermi.*

TIMON: *Hudo zverinska želja. Naj ti jo nebo usliši! Če boš lev, te bo lisica vlekla za nos, če boš lisica, boš slabo zapisan pri levu, ako te osel zatoži pri njem; če boš osel, se boš zaradi svojega oslovstva gnjavil in živel zato, da bo imel volk nekoč dober zajtrk; če boš volk, ti bo v napoto požrešnosti in boš moral nositi kožo naprodaj, da bi bil sit. Če boš nosorog, se poženeš v drevo in obtičiš z rogom v njem kot žrtev svoje lastne togotnosti; če boš medved, te ubije konj; če konj, ti skoči leopard za vrat; če boš leopard, se lev ne bo čutil varnega v bližini takega bratranca in tvoje lastne maroge ti bodo stregle po življenju: varen boš le na begu in odsotnost bo tvoja edina obramba. Kakšna žival naj boš, da ne bi bil podvržen kaki drugi živali? In kakšna žival si že zdaj, da ne vidiš zgube, ki bi ti jo prinesla podobna metamorfoza?*

APEMANT: *No, če bi me tvoje govorjenje moglo spraviti v dobro voljo, zdajle je malo manjkalo, da bi me. Kaj pa so Atene, če ne zverinjak, pa še prav čeden!*

TIMON: *Vendar žal brez osla, ker si ti tu.*

Apemant, ki bi raje živel kot zver med zvermi, kot da bi propadel z ljudmi, misli, da so Atene zverinjak. Zverinjak, ki je realna podoba naravnega, živalskega sveta, je tudi podoba atenske družbe. Atenska družba, ki je, kot vemo, politično realna družbena skupnost, je za Apemanta v svojem bistvu naravna (živalska) družbena skupnost. Apemant, ki je prav tako ljudomrznik, bi naravni družbeni red odrešil ljudi. Človek pa je vsekakor Timon. Apemant zato noče propasti kakor Timon, ampak raje živi kot zver med zvermi. Timonova koncepcija človeka je skozi Apemantove besede tedaj razvidna kot propadla, neustrezna koncepcija. Timon misli, kljub svojem ljudomrzištvu, da bi metamorfoza človeka v zver prinesla neobhodno podvrženost drugim, močnejšim zverem. Biti podvržen močnejšim zverem je biti zver. Biti nepodvržen, se pravi enakopraven, pa je biti človek. Biti človek zato pomeni biti osvobojen naravnega (živalskega) reda in živeti v človeku avtentičnem (človeškem) občestvu in redu, kjer so si ljudje enakopravni in kjer ne vlada moč močnejšega, pač pa dobrot. Avtentični človeški red za Timona torej ni posnetek naravnega (živalskega) reda, razen če je pod vladavino, kakršna je zdaj v Atenah. Tu se z Apemantom strinjata: v Atenah manjka samo osel.

Vladavina kapitala torej vzpostavlja takšen red, ki je v temelju podoban zverinjaku, se pravi naravnemu (živalskemu) redu, kje vlada moč. Vladavina kapitala je očitno vladavina moči, ki je za Timona nasprotna vladavini človeške dobrote in enakopravnosti.

Avtentično človeško občestvo v preteklosti torej ni bilo oblikovano po naravi, ampak po človeku, ki je od narave različen. To občestvo je tedaj temeljilo na človečnosti, ki pa je prav tako prirojena, se pravi naravna. Sta torej dve naravi? Človeška narava in vsa ostala (živalska) narava? Ali pa je človeško občestvo v preteklosti zasnovano na apriorni ideji dobrega? Odkod je prišla ta ideja v samo prirojenost, v samo rojstvo človeka? Je vrojena ideja dobrega ideja dobrega boga? Sta torej Timonova podoba človeka in njegovega avtentičnega občestva oblikovani po ideji dobrega boga? Je enakopravnost vseh ljudi, dobrot kot temeljna naloga človeka, združitev privatne in družbene lastnine v človeškem bratovskem občestvu božja ideja in božja volja? Je potem atenska družbena skupnost popačenje božje volje, naravni (živalski) red, ki je zavladal človeškemu redu? Ali človek potem ni del narave, ampak je povzdignjen nad njo?

Je potem svobodni Timonov človek božja volja in je Timon nastopil zoper naravno politično realiteto atenske družbene skupnosti v imenu božje konstitucije človeka? Imamo opraviti s takšnim pojmovanjem človeka, ki je trdno utemeljeno v jamstvu dobrega boga?

Timon je svojo koncepcijo človeka in družbe, ki je potencialno komunistična in ki je zasidrana v preteklosti, konstituiral na ideji vrojenega dobrega, ki očitno ne prihaja iz narave. Timonov človek je rojen, da bi delal dobro, je torej zavezan dobroti kot nalogi, ki jo je vanj nekdo položil. Ker to očitno ni narava in se o svoji dobroti človek ne more sam odločati, saj je vanj položena kot izvorna naloga, smemo sklepati, da je Timonova koncepcija človeka in družbe prišla iz naročja dobrega boga. Z njo nas je obdaril, ko smo se rodili.

Ta dar pa je bil zavržen in Timon je pomagal, da se je spet uresničil. Tokrat v ustrezni realni politični zgodovinski metamorfozi, v novem redu vojaške diktature.

Če je ljudomrzništvo samo realizacija militantnega altruizma v realnih političnih razmerah eksistentne družbene skupnosti, samo druga, temna stran meseca, in če prihaja altruizem kot ideja avtentičnega človeka od dobrega boga, potem je Timonovo ljudomrzništvo zdaj drugi, temni tukajšnji človeški obraz dobrega boga. Ideja dobrega boga, ki jo je Timon prinesel med ljudi svojega časa in svoje skupnosti, je postala ljudomrzniška. Ljudomrzništvo je postalo v svetu naravnega reda učlovečenje božje ideje. Ljudomrzništvo je creatura dei med ljudmi.

Timonove besede na lastnem grobu slovejo:

Timon se je iztegnil – zdaj je preč.

To beri kakšna zver: ljudi ni več.¹⁰

Ljudje, ki so ostali v svojem novem človeškem redu, postavljenem s Timonovo pomočjo, pa časte spomin velikega mesije.

5.

Renesančni embrio današnjega človeka ima že vse genetične lastnosti. Pradavni spomin človeškega bratstva in dobrote v predzgodovinskem človeškem občestvu, ki ga je zasnoval dobri bog, je postal v rokah osvobojene človeške volje ljudomrzniški. Umirajoči renesančni bog je zapustil ljudem strup svobodne samovolje. In negotov spomin na nekaj zelo zelo daleč, kar je mogoče bilo resnično. To je bilo njegovo poslednje dejanje. Človek individuum ga je vgradil v temelj svoje samokreacije in postal njegov diktator. Tako je postavil svojo osvobojeno voljo na piedestal svétosti. In tako je zapuščina svétosti postala despotizem ljudomrzništva.

Beseda je postala meso. Renesančni embrio postaja človek današnjega dne.

Umetnost velikega elizabetinca je z močjo največjih uzrla strašno nezadržnost rasti v semenu.

OPOMBE

¹ Za popis renesančnega človeka uporabljamo splošno znane definicije, ki jih je natančneje izdelal Jacob Burckhard v svoji knjigi *Renesančna kultura v Italiji* (prevod: DZS, Ljubljana 1981). Naj opozorimo še na delo Arnolda Hauserja *Socialna zgodovina umetnosti in literature* (prevod: CZ, Ljubljana 1969), kjer avtor zavrača Burckhardove teze in postavlja značilnosti renesanse – večinoma tako, kakor jih je opisal Burckhard – že v pozni srednji vek.

² Naš spis ostaja v mejah esejistike, ne pa literarne zgodovine, se pravi v mejah, ki so postavljene v današnje konture sveta in branja, ki ga omogočajo.

³ O tem npr. Arnold Hauser, *Socialna zgodovina umetnosti in literature*, str. 491, in Peter Alexander v uvodu k *William Shakespeare – the Complete Works* (Collins, London and Glasgow, Tudor Edition, 1964).

⁴ Vladimir Kralj, *Dramaturški vademekum*, str. 97. Delo Vladimira Kralja zelo natančno pokriva ravno Shakespearjevo dramatik in je hkrati s svojo hegeljansko estetsko zasnovo in koherentnim teoretičnim instrumentarijem eno najtrdnjših del klasične dramaturgije. Za naš pristop je povsem zadovoljujoče.

⁵ Ibid.

⁶ W. Shakespeare, *Zbrana dela*, DZS, Ljubljana 1970. *Timon Atenski* – poslovenil Matej Bor s sodelovanjem Anuše Sodnikove. Vsi citati so iz tega prevoda. Kadar se od originala preveč razlikujejo, jih bomo navedli tudi v originalu.

⁷ Tukaj moramo imeti v mislih takšno koncepcijo komunizma, ki je samo potencialno in samo pogojno komunistična v današnjem pomenu. Gre za »komunizem«, kakršnega lahko zasledimo v delih raznih filozofov in mislecev pred Marxom, že od Platona dalje. To je seveda koncepcija, kjer še ne moremo govoriti o kategorijah, kot sta delo in razred, vsaj ne samo ob tej Shakespearjevi drami. Vendar pa je Timonovo altruistično občestvo tako zastavljeno, da nezadržno tendira v komunizem. V tem smislu ga moramo razumeti dovolj simbolično in utopično.

⁸ Podobno kot s »komunizmom« moramo biti previdni tudi s »kapitalom«. Timonovo »zlato« je vsekakor mnogo več kot »denar« (in s tem sredstvo), saj lahko opisane družbene spremembe nastanejo samo takrat, ko »zlato« dobi tudi pomen »kapitala«. Da je to v Shakespearjevi dobi že povsem nedvomno, pričajo spisi zgodovinarjev. Naj za naše potrebe navedemo spet Hauserja: »Elizabeta je kapitalistično gospodarstvo podpirala v vsakem pogledu, saj je bila – kakor večina vladarjev tistega časa – v stalnih denarnih težavah in je bila tudi neposredno udeležena pri Drakovih in Raleighovih podjetjih. Zasebna podjetnost je uživala dotlej neznano varstvo, saj njenih koristi ni varovala le uprava, temveč tudi zakonodaja. Pridobitno gospodarstvo je brez nehanja napredovalo in s tem združeno konjunktorno razpoloženje je zajelo ves narod. Vse, kar se je gospodarsko le moglo gibati, je špekuliralo.« (Ibid., str. 485.) Ko nam Timon Atenski govori o »zlatu«, je njegova vizija družbe, ki je zasidrana v kapitalu, kajpak že izkušnja zgodnje faze kapitalizma. Vendar pa tukaj seveda ni že kar preprostega enačaja: zlato = kapital = kapitalizem, ampak moramo »kapital« vzeti s tisto simbolično širino, ki jo zagotavlja literarno delo, trdno zasidrano v svoj historični okvir, ki ni mogel izdelati »natančnejše« podobe, kot je literarna. Ta vsekakor tendira v današnje pojmovanje »kapitala« in s tem v konsekvence, ki iz njega sledijo.

⁹ Original je bolj določen:

Dead

Is noble Timon, of whose memory
Hereafter more. Bring me into your city,
And I will use the olive, with my sword;
Make war breed peace, make peace stint
war, make each
Prescribe to other, as each other's leech.
Let our drums strike.

¹⁰ Pri Timonovem epitafu se srečujemo z neobičajno prevajalsko samovoljo. Originalno besedilo je namreč kar precej daljše in kar precej drugačno; seveda v naši omenjeni izdaji:

Here lies a wretched corpse, of wretched
soul bereft;
Seek not my name. A plague consume you
wicked caitiffs left!
Here lie I, Timon, who alive all living men
did hate.
Pass by, and curse thy fill; but pass, and
stay not here thy gait.

Razprava* opredeljuje najprej svoja teoretična izhodišča, pri čemer se opre na informacijsko teorijo, vendar upošteva posebnosti pripovednega besedila. V njem se namreč pojavlja dvojno komunikacijsko razmerje. Za raziskavo kompozicije je pomembno tisto, ki obstaja med pripovedovalcem in pripovedovanim naslovljencem/bralcem, kajti pripovedovalec oblikuje kompozicijo kot sistem binarnih relacij med elementi, ki pripadajo različnim ravnem pripovedovanih kategorij (pripovedovalec, pripovedovani bralec, pripovedovani čas, pripovedovani prostor in pripovedovane osebe). Zaradi spoznanja o nujnosti metajezika, v katerem naj bi potekalo razčlenjevanje pripovednega besedila, formalizira razprava svoj jezik in ga prevaja v matematične simbole, da bi bili njeni rezultati eksaktni. Analiza kategorij Pregljeve novele *Matkova Tina* pokaže, da obstaja takšen invariantni kompozicijski model, ki je v skladu z algoritmom kompozicije celotnega Pregljevega pripovedništva.

Teoretična izhodišča

Literarni teoretiki razlagajo pojem kompozicija različno. V priročniku *Mala literarna teorija* je zapisano: »zgradba (tudi književna) je sestavljenost v enotno, zaključeno, smiselno celoto, v kateri šele celota daje posebnosti pravo vrednost in obratno« (Kmecl 1976: 194). Nato je s primeri ponazorjena zunanja zgradba besedila, ki se kaže v pripovedništvu predvsem v razdelitvi na poglavja, in notranja zgradba, katere elementi so motivacija, dogajanje, osebe, čas in prostor (Kmecl 1976: 196–233). Vprašanje kompozicije poskuša sintetizirati tudi *Morfologija literarnega dela*, katere avtor razločuje v okviru »notranje« in »zunanje forme« »notranjo« in »zunanjo zgradbo« (Kos 1981: 66–69, 83–85). Sicer pa je opaziti, da so v zadnjih dveh desetletjih literarni raziskovalci opuščali pojem kompozicija in ga nadomeščali s širšim – s strukturo. Prvi je postal preozek, saj ga je dotlej večina uporabljala za poimenovanje različnih dogodkovnih kombinacij glede na čas v pripovedi. To enostranskost je odpravljaj pojem struktura, ki je omogočal poimenovanja razmerij med elementi na vseh ravneh besedila, ne le na eni. Toda po uveljavitvi strukturalizma se je spremenil drugi pojem v modno besedo, ki se je razširila tudi zunaj literarne vede. Zaradi pretirane, pogosto neutemeljene rabe se je pomensko izpraznil. Hkrati se je pokazalo, da je pojem kompozicija še vedno uporaben, tudi če ni omejen le na pripovedovani čas (Uspenski 1970, Lotman 1970). Iz tega širjenja pomena kompozicije na celotno besedilo, ki ga lahko zajema tudi pojem struktura, se da sklepati o naraščajoči sinonimnosti obeh pojmov; natančnejši pomen jima daje vsak raziskovalec posebej.

Vsako besedilo je del komunikacije, ki poteka med dvema udeležencema. Prvi je oblikovalec besedila; ker ga namenja nekomu, je odpošiljalec (oddajalec) / naslovljevalec (adresant); drugi, ki mu je besedilo namenjeno in /ali ga sprejema, je sprejemalec / naslovljenec (adresat). Ta shema komunikacije, ki jo raziskuje informacijska teorija (Jamnik 1974, Jakobson 1981: 18–51, Eco 1968), velja tudi za vsako pripovedno besedilo, vendar s tem razločkom, da poteka pri njem komunikacija na dveh ravneh:

* Razprava je del daljše študije o kompoziciji Pregljevega pripovedništva, ki obravnava poleg *Matkove Tine* še naslednja dela: *Tolminci*, *Plebanus Joannes*, *Bogovec Jernej*, *Simon iz Praš*, *Regina Roža ajdovska*, *Thabiti kumi*.

(i) na zunajbesedilni, pripovedni ravni: med naslovljevalcem, ki je realni, konkretni pisatelj pripovedi ali pripovednik, npr. Ivan Pregelj (27. okt. 1883 – 30. jan. 1960), in prav takšnim bralcem, npr. Marjan Dolgan, ki prebira Pregljevo pripoved l. 1983;

(ii) na znotrajbesedilni, pripovedovani ravni: med naslovljevalcem, ki je fiktivni pripovedovalec pripovedi, zato obstaja samo v njej, in naslovljencem, ki je prav tako fiktiven, ker obstaja samo v pripovedi kot pripovedovani bralec. Oba udeleženca znotrajbesedilne, pripovedovane komunikacije nista istovetna s tistima, ki se pojavljata na zunajbesedilni ravni.

Pripovednik lahko upošteva samo posplošen tip bralca, ki si ga naredi na podlagi domnev o literarnem okusu tistih, ki jim namenja svojo pripoved. Ne more pa predvidevati okusa tistih bralcev, ki bodo sprejemali njegove pripovedi v prihodnosti. Realni bralec dojema Pregljeve pripovedi l. 1983 drugače, kot so jih pripovednikovi sodobniki ob njihovem prvem izidu. Razen tega je vsak realni bralec – tudi pripovednikov sodobnik – ob vsakem izidu pripovedi svoboden: lahko jo prebere, odklanja, zavrača, ji pritrjuje ali pa se sploh ne zmeni zanjo. Nasprotno je s pripovedovanim bralcem: ta je podrejen pripovedovalcu, ki je vrhovni ustvarjalec celotnega pripovedovanega sveta, saj obstaja – tako kot čas, prostor, osebe in dogodki – samo toliko, kolikor ga pripoveduje pripovedovalec, in takšen, kakršnega pripoveduje. Zato je treba upravičeno dodati naštetim kategorijam literarno ubesedenega sveta prilastek »pripovedovani«, ki ni samovoljna terminološka domislica, ampak posledica potrebe po natančni analizi. Ta ne sme mešati pojavov, ki pripadajo različnim besedilnim ravnam. Skratka, pripovedovani bralec se pojavlja le v pripovedovalčevih posrednih ali neposrednih omembah, nagovorih ali opisih, torej ni samostojen udeleženec znotrajbesedilne, pripovedovane komunikacije.

Literarna teorija ni dolgo opazila omenjenega razločka med obema paroma, ker ni zaznala posebnosti znotrajpripovedne ravni niti posebnosti pripovedovanih kategorij, ki se pojavljajo na njej. Lastnosti zunajpripovednega naslovljevalca je pripisovala znotrajpripovednemu naslovljevalcu, naslovljenca obeh strani pa je spregledovala. Pozornost jima je posvetila šele v zadnjih dveh desetletjih, ko je začela intenzivneje preučevati oba naslovljenca: zunajpripovednega z vidika recepcijske teorije (Jauss 1970) in znotrajpripovednega – pripovedovanega bralca (Glowiński 1967). Ta je postal komplementarna kategorija k pripovedovalcu, ki ga je literarna teorija opisala že v začetku stoletja (Friedemann 1910). Vendar ga mnogi raziskovalci še vedno spregledujejo ali istovetijo s pripovednikom/pisateljem, češ da je takšno razločevanje nepomembno. Posledica omalovaževanja so nenatančne analize, ki dosegajo vrh v vulgarizirani teoriji odseva (Krlježa 1939). Nejasnosti nastajajo tudi zaradi neupoštevanja posebnosti drugih znotrajpripovednih kategorij, ki so vse podrejene pripovedovalcu (pripovedovani čas, pripovedovani prostor, pripovedovane osebe, ki so povezane s pripovedovanimi dogodki). Pripovedovalec ni samo fiktivni naslovljevalec, soudeleženec znotrajpripovedne komunikacije, marveč je tudi vrhovna kategorija v pripovedi. To se kaže v dejstvu, da druge ustvarja s svojim pripovedovanjem, se odločilno vključuje vanje, se z njimi povezuje, jih vrednoti (Dolgan 1979) in postavlja njihove elemente v medsebojne zveze na različnih ravneh. S tem določa njihovo zgradbo ali kompozicijo, hkrati pa je sam njena prvina.

Pripovedovalec in pripovedovani bralec sta komplementarni kategoriji, ker povzročata obstoj prvega tudi obstoj drugega. Za nobenega ni nujno, da si privzame poteze pripovedovane osebe. Če se to zgodi, potem sta oba določena. V nasprotnem primeru ostaneta nedoločena, kar ne pomeni, da ju ni v pripovedi, temveč da nista poudarjena kot osebi.

Ker lahko pripovedovalec diferencira pripoved v večstopenjsko tako, da uvaja v prvotno še eno ali celo več novih, se prvotna spremeni v okvirno ali prvostopenjsko, vložena v drugostopenjsko itd. Hkrati s takšno diferenciacijo postajata stopenjska tudi pripovedovalec in pripovedovani bralec. Njune stopnje je mogoče pojmovati kot uveljavitev posebne zveze med njimi – paralelizma. Ta ne predstavlja v tej analizi retorične figure, ampak kompozicijsko relacijo. Zanj sta značilna dva ali več elementov, pri katerih so poudarjene skupne lastnosti/pomeni, čeprav se v marsikaterih razločujejo med seboj (Sklovski 1966, Austerlitz 1961, Jakobson 1981, Lotman 1964, 1970).

Že med prvima elementoma – soudeležencema znotrajpripovedne komunikacije – obstaja kompozicijska relacija, ki je opozicijska. Ta se ohranja tudi med pari variantnih elementov: med stopenjskimi pripovedovalci in med stopenjskimi pripovedovanimi bralci. Opozicija obstaja med dvema elementoma tedaj, ko sta si nasprotna ali se izključujeta. Poseben, vendar pogost in zato upoštevanja vreden primer opozicije je asimetrična, ki nastane med dvema elementoma tedaj, ko ni med njima očitnega nasprotja, a sta si neenaka, ali tedaj, ko ne veljata v nekem pojmovanju za nasprotujoča si, pač pa v drugem (Ivanov 1976; obstoj nesimetričnih pojavov ugotavlja tudi sodobna atomska fizika, prim. Heisenberg 1977).

Že antična retorika (Lausberg 1976, 1960), ki je v marsičem predhodnica literarne teorije, je zgodaj opazila, da se nekateri elementi, posebno leksikalni, ponavljajo v besedilu. Zato je prištevala ponavljanje med besedne figure. Toda natančnejše opazovanje odkrije, da se lahko ponavljajo različni elementi na različnih ravneh pripovedovanih kategorij, torej je tudi ponavljanje ena izmed kompozicijskih relacij; ostali dve sta paralelizem in (a)simetrična opozicija. Skupaj sestavljajo sistem, s katerim je mogoče določiti kompozicijo pripovedi.

Semantični interval kompozicijskih relacij sega od stopnjevanja enega pomena (ponavljanje) prek poudarjanja skupnega pomena podobnih elementov (paralelizem) do odkritega ali prikritega pomenskega nasprotja dveh elementov (asimetrična opozicija). Uvedba teh kompozicijskih relacij v analizo pripovedi naj bi odpravila dosedanje pogosto nenančnost pri obravnavanju posameznih pripovedovanih kategorij in omogočila njihovo enotno preučitev. Izognila naj bi se tudi dosedanje terminološki zmedi in najbolj enostranskemu načinu kompozicijske obravnave, ki se je zadovoljeval z nedomišljeno omejitvijo na eno samo raven pripovedovanega časa.

Ta je navzven najbolj opazna kategorija, ki razodeva, da pripovedovalec oblikuje kompozicijo. Zato je postala literarna teorija nanjo najprej pozorna, ko je začela raziskovati kompozicijo pripovedi. Opazila je, da pripovedovalec (ne da bi ga v začetku opisala) ne razvršča dogodkov v njihovem zaporedju, marveč da začenja pripoved npr. z dogajalnim koncem, od koder se potem vrne k njegovemu začetku. Če je bila uresničena prva možnost, je imenovala tradicionalna literarna teorija takšno časovno zgradbo »razvojna ali sintetična«; če je bila uresničena druga, pa »razpletna ali analitična« (Trdina 1958: 201, 233). Pogosto spreminjanje kronološkega dogodkovnega časa so ugotavljali tudi ruski formalisti, ki so

uvedli za enkratno, v pripovedi potekajoče, navadno nekronološko dogodkovno zaporedje pojem »sīze«; za kronološki povzetek zaporedja istih dogodkov pa pojem »fabula«. Takšno razločevanje omogoča bolj natančno določevanje odsekov pripovedovanega časa, ki jih pripovedovalec dejansko pripoveduje, in tistih, ki jih izpušča. Marsikateri odseki namreč popolnoma zamolči ali preskoči, nekatere omeni zelo skopo, drugim pa posveča veliko pozornost, zato porabi zanje več pripovednega časa. Ta se bistveno razločuje od pripovedovanega, saj pomeni čas, ki je potreben za branje ali poslušanje pripovedi ali njenih delov. Ker porabi vsak realni, zunajpripovedni bralec različne količine časa za branje iste pripovedi, se zdi najbolj objektivno upoštevati njen obseg in izraziti pripovedni čas s številom strani ali vrstic, ki jih je pripovedovalec namenil bodisi celotnemu pripovedovanemu času, tj. dogodkom v celotnem izbranem časovnem intervalu (npr. življenjska doba glavne osebe), bodisi samo trajanju posameznih dogodkov (Müller 1948, 1950). Na podlagi količine pripovednega časa, ki ga je pripovedovalec posvetil dogodkom, je mogoče pogojno izraziti pripovedno hitrost pripovedi. Poleg tega je treba razločevati, da sestavljajo pripovedovani čas tri ravni:

(i) pripovedovalčev čas,

(ii) čas pripovedovanega, znotrajpripovednega bralca, ki bo v analizi imenovan bralčev čas,

(iii) dogodkovni čas.

Tudi dogodkovni čas ni enovit, saj združuje pripovedovalec dogodke v tri večja zaporedja: preddogajanje, dogajanje in podogajanje, ki jim pripadajo ustrezni časovni odseki:

a) preddogajalni čas obsega dogodke, katerih pomen ni samostojen, ker samo uvajajo poznejše;

b) dogajalni čas obsega najpomembnejše dogodke pripovedi, zato mu pripada največ pripovednega časa;

c) podogajalni čas je analogen preddogajalnemu, ker obsega dogodke, ki samo dopolnjujejo nekatere iz dogajalnega časa. Niti preddogajalni niti podogajalni čas nista obvezni sestavini dogodkovnega časa, zato se lahko pojavlja v pripovedi bodisi prvi bodisi drugi ali pa nobeden, vendar je vedno ohranjen dogajalni čas, ker je osrednji.

Če sta pripovedovalec in pripovedovani bralec določena, potem sta dve pripovedovani osebi, zato je takrat navadno določen tudi njun čas (npr. datumsko), ker je del dogodkovnega ali pa samo dogajalnega. Pogosto pa je njun čas podogajalen: dogajalni čas se je dejansko že iztekel, toda pripovedovalec ustvarja iluzijo, da še traja, v resnici pa pripoveduje bralcu iz (ne)določene podogajalne časovne točke, kar mu omogoča vsevedni pregled nad preteklim preddogajalnim, dogajalnim in največkrat tudi podogajalnim časom, kajti njegova točka »stoji« za tem časom.

Zaradi komplementarnosti obeh soudeležencev znotrajpripovedne komunikacije velja enako tudi za bralčev čas.

Če pripoveduje pripovedovalec kronološko iz svoje (ne)določene časovne točke, ki je lahko podogajalna, najprej vse dogodke preddogajalnega časa, nato tiste iz dogajalnega (lahko tudi samo iz tega) in nazadnje tiste iz podogajalnega časa, potem nastane linearno dogodkovno zaporedje. Če pa tega spreminja v različnih kombinacijah, potem nastane nelinearno, retrospektivno dogodkovno zaporedje. Če pa pripoveduje več

dogodkov, ki so se zgodili hkrati, v istem časovnem, navadno dogajalnem odseku, vendar v različnih delih prostora, potem ustvarja simultano dogodkovno zaporedje. Vse vrste dogodkovnih zaporedij potrjujejo, da je pripovedovalčev čas podogajalen, kajti samo takšen časovni položaj mu omogoča vsevedno poznavanje dogodkov, njihovo odbiranje in povezovanje v različna zaporedja.

Zaradi uvajanja teh vrst zaporedij nastopajo med časovnimi odseki različne kompozicijske relacije. Npr. preddogajalni in dogajalni čas sta lahko v asimetrični opoziciji, ki je lahko najbolj izrazita v retrospektivnem dogodkovnem zaporedju, če gre za nasprotujoče si dogodke. V isti relaciji sta lahko dogajalni in podogajalni čas. Znotraj simultane zaporedja se lahko uveljavlja paralelizem glede na dogodke, osebe in prostor, glede na čas pa je to ponavljanje.

V večstopenjski pripovedi je takšen tudi pripovedovani čas, toda znotraj posameznih stopenj se pojavljajo opisane značilnosti.

Pripovedovanemu času je komplementaren pripovedovani prostor, ki je prav tako večravenjski; deli se na:

(i) pripovedovalčev prostor,

(ii) bralčev prostor,

(iii) dogodkovni oziroma dogajalni (če ni pred- in podogajalnega) prostor, ki je vedno tesno povezan s pripovedovanimi osebami.

Prostora obeh soudeležencev znotrajbesedilne komunikacije sta določena, če je razvidno, kje pripoveduje pripovedovalec in kje sprejema njegovo pripoved pripovedovani bralec. V nasprotnem primeru ostaja prostor njune komunikacije nedoločen.

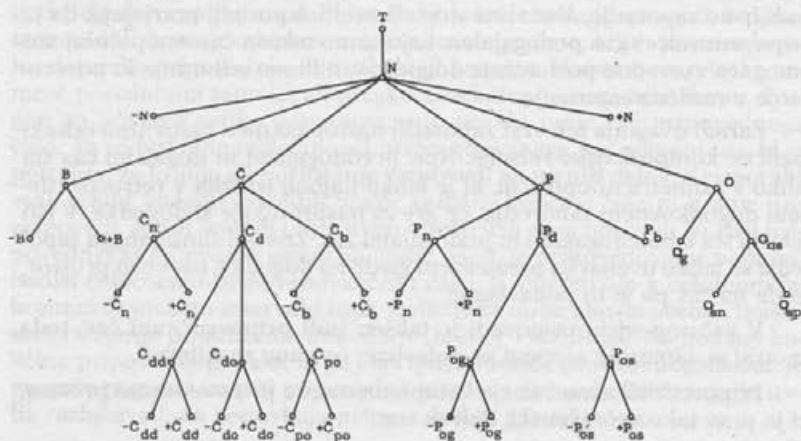
Podobno velja tudi za dogodkovni oziroma dogajalni prostor; ta je lahko določen (npr. zemljepisno) ali pa ni.

Dogodkovni prostor ni enovit, ker se deli na tistega, ki pripada glavni osebi in tistega, ki pripada stranskim. Obe strani si prizadevata, da bi razširili meje svojega prostora sebi v prid. Ker se delijo stranske osebe na pomočnike in nasprotnike glavne osebe, je takšen tudi prostor: pomočniški in nasprotniški. Torej obstaja med tako razdeljenimi deli asimetrična opozicija, katere prvi element je prostor glavne osebe, drugi pa je tisti, ki pripada njenemu nasprotniku; med prostorom glavne osebe in tistim, ki pripada njenim pomočnikom, pa obstaja paralelizem. Mogoče so tudi druge kompozicijske relacije.

Pripovedovani čas in prostor sta tesno povezana, saj ustreza vedno odseku prve kategorije odsek druge. Za prostorsko-časovno povezavo je uvedel Bahtin strokovni pojem »kronotop«. Ti so lahko različni, kar vpliva na pomen pripovedi (Bahtin 1975).

Komplementarnost obstaja tudi med pripovedovanim prostorom in pripovedovanimi osebami, ki ga naseljujejo in hkrati pomensko diferencirajo. Glavna oseba je tista, ki se ne zadovolji z danim delom prostora in prestopi iz različnih vzrokov njegove meje (Lotman 1970), s čimer se začne dogajanje. Njeno dejanje povzroči opredeljevanje drugih, stranskih oseb: nekatere jo začnejo podpirati, zato postanejo njeni pomočniki; druge, ki ji poskušajo preprečiti dejansko ali njegovo stopnjevanje, postanejo nasprotniki glavne osebe (Propp 1928). Pripovedovalec pa ne postavlja v kompozicijske relacije samo oseb, ampak tudi nekatere sestavine prostora (npr. zvok, letne čase), kar vpliva na pomen pripovedi.

Pregled nad ravnmi pripovedovanih kategorij naj omogoči risba »drevesa« pripovedi:



Okrajšave v »drevesu« kompozicije:

T - pripoved
 N - pripovedovalec
 B - pripovedovani bralec
 Č - pripovedovani čas
 P - pripovedovani prostor
 O - pripovedovana oseba

Č_n - pripovedovalčev čas
 Č_b - bralčev čas
 Č_d - dogodkovni čas
 Č_{dd} - predogajalni čas
 Č_{do} - dogajalni čas
 Č_{po} - podogajalni čas

P_n - pripovedovalčev prostor
 P_b - bralčev prostor
 P_d - dogodkovni prostor
 P_{og} - prostor glavne osebe
 P_{os} - prostor stranske osebe

O_g - glavna oseba
 O_{os} - stranska oseba
 O_{sp} - stranska oseba - pomočnik
 O_{sn} - stranska oseba - nasprotnik

+ določen
 - nedoločen

V nobeni pripovedovani kategoriji niso vse kompozicijske relacije enakovredne, kajti ena ima navadno odločilnejšo zgradbeno in s tem tudi pomensko vlogo, ne le znotraj ene kategorije, temveč tudi v (več) drugih. Ostale kompozicijske relacije so ji podrejene, ker je njihova pomembnost manjša; nadrejena kompozicijska relacija ima vlogo dominante (Jakobson 1981: 751-756).

Kompozicijske relacije z vseh ravnih pripovedovanih kategorij sestavljajo kompozicijo pripovedi. Če se te relacije ponavljajo v več pripovedih, potem se da zapisati algoritem (Gross-Lentin 1971: 42; Kratzer-Pause-Stechow 1974: I 41), tj. pravila, ki omogočajo tvorbo vnaprejšnjih kompozicijskih modelov, za katere je mogoče zanesljivo predvidevati, da ustrezajo tistim v drugih Pregljevih pripovedih, ki jih analiza ne bo zajela. Pri tem je nujno razločevanje med večpomenskim jezikom pripovedi, ki je dejansko predmet raziskave, in jezikom raziskave, ki mora biti čim bolj natančen in logičen, da bi enopomensko opisal zakonitosti prvega. Zato je treba jezik raziskave formalizirati (Berka-Mleziva 1971) in ga spremeniti v metajezik s prevajanjem v matematične simbole (Priatelj 1980, Vidav 1972). V ta namen so razložena literarnoteoretična izhodišča strnjena v aksiome, na katerih temelji celotna analiza kompozicije Pregljevega pripovedništva, ki je dosledno sinhrona, ker takšna omogoča natančnejša in preverljiva dognanja.

Aksiomi za analizo pripovedne kompozicije:

(A₁) Pripoved, ki pomeni v tej obravnavi kakršno koli pripovedno besedilo - bodisi roman ali novelo, je univerzalna množica M.

(A₂) Pripovedovane kategorije (pripovedovalec M₁, pripovedovani bralec M₂, pripovedovani čas M₃, pripovedovani prostor M₄, pripovedovana oseba M₅) so njene podmnožice:

$$M = \{M_1, M_2, M_3, M_4, M_5\}$$

(A₃) Unija družine danih podmnožic je množica M:

$$M = M_1 \cup M_2 \cup M_3 \cup M_4 \cup M_5$$

(A₄) Vsaka množica M_n te družine, torej vsaka pripovedovana kategorija, vsebuje elemente x, y, z, ki so med seboj v določeni zvezi ali relaciji R.

(A₅) Relacija R je binarna: dva elementa (x, y) množice M_n sta v relaciji R, kar se da zapisati takole:

$$xRy \text{ ali: } R = \{(x, y); x \in M_n \& y \in M_n \& xRy\}$$

(A₆) Primeri binarnih relacij so naslednji:

(i) Relacija R je v dani množici M_n *refleksivna*, če je vsak element x množice M_n v relaciji sam s seboj:

$$xRx$$

(ii) Relacija R je v dani množici M_n *simetrična*, če velja za dva poljubna elementa x in y te množice, da iz xRy sledi yRx:

$$xRy \rightarrow yRx$$

(iii) Relacija R je v dani množici M_n *asimetrična*, če velja za dva poljubna elementa x in y te množice, da iz xRy sledi, da ne velja yRx:

$$xRy \rightarrow \overline{yRx}$$

(iv) Relacija R je v dani množici M_n *transitivna*, če velja za tri poljubne elemente x, y, z te množice, da iz xRy in yRx sledi xRz:

$$xRy \& yRx \rightarrow xRz$$

(v) Relacija R, ki je hkrati refleksivna, simetrična in tranzitivna v dani množici M_n, je *ekvivalenčna*.

(A₇) Matematičnim relacijam ustrezajo kompozicijske: ekvivalenčni relaciji (v) ustreza ponavljanje elementa v pripovedovani kategoriji; asimetrični relaciji (iii) ustreza asimetrična opozicija dveh elementov v pripovedovani kategoriji in tranzitivni relaciji (iv) paralelizem elementov v pripovedovani kategoriji.

(A₈) *Kompozicija pripovedi je sistem binarnih relacij med elementi, ki pripadajo posameznim ravnam pripovedovanih kategorij:*

$$K = \{R_{rk1}, R_{rk2}, R_{rk3}, \dots, R_{rkn}\}$$

(A₉) Binarne relacije semantizirajo kompozicijo pripovedi.

(A₁₀) Če je dano več pripovedi istega pripovednika, so te pojmovane kot variante ene same pripovedi, zato predstavljajo ponavljajoče se binarne relacije skupni, invariantni model kompozicije teh pripovedi, ki ga je mogoče zapisati kot algoritem.

Seznam uporabljenih (matematičnih) razmerij:

- A, B, C, M = množice elementov
- a, b, c, m = elementi množice
- a ∈ A = a je element množice A
- R = relacija
- a vs b = relacija opozicije med elementoma a in b
- A → B = če A, potem B (iz A sledi B)/A implicira B
- / = ali
- A & B = A in B
- \overline{A} = ne A
- {...} = oklepaj, v katerem so zaznamovani elementi množice
- ≠ = ni enako/različen
- A ∪ B = unija dveh množic A in B
- R_{rkn} = relacija z indeksom, ki zaznamuje pripadnost posameznim ravnam pripovedovane kategorije

Na obseg dogodkovnega časa v besedilu *Matkova Tina* vpliva dejstvo, da ni roman, ampak novela. Ta je že sama po sebi kratka pripoved, zato je njen dogodkovni čas v primerjavi z romanopisnim navadno neprimer- no krajši. Posebnost *Matkove Tine* je povezava njenega dogajanja s tistim v *Tolmincih*, saj bi bila lahko eno izmed poglavij tega romana. Novelistični dogajalni čas je namreč izsek iz romanopisnega. Tudi zunanja zgrad- ba je enaka tisti v poglavjih romana, kajti novelo sestavlja osem podpo- glavij. Na začetku prvega določi pripovedovalec začetek dogajalnega časa neposredno:

Zvečer pred tretjim petkom v aprilu leta sedemnajst sto štirinajstega, eno uro po- tem, ko je odzvonilo vernim dušam, so se oglasili kakor na dogovorjeno znamenje vsi zvonovi na Tolminskem. Prav tisto uro so se dvignili prečudni romarji na pot proti Gorici.

(Pregelj 1962: 351)

Ker je novela dogajalno povezana z romanom *Tolminci*, je mogoče iz njega razbrati, da je novelistični »tretji petek« 19. april 1714. Sicer pa pripovedovalec ne navaja natančnih datumov, ker je dogajalni čas novele kratek; zadovolji se s posrednim določevanjem tega časa, zato omenja le posamezne dele dneva, včasih pa tudi ure:

Jutro jo je zaščemelo v oči (...).

(Pregelj 1962: 359)

Razločno je štela, ko je bila ura pri cerkvi svetega Antona osmo.

(Pregelj 1962: 360)

Dogajalni čas je najbolj natančno določen v navedenem začetnem stavku novele, ki se nanaša na celotno tolminsko skupnost: na potovanje županov in ključarjev v Gorico, da bi si tam kazensko ogledali usmrтитеv vodij kmečkega upora. Matkova Tina pa potuje tja, da bi še zadnjikrat vi- dela živega poveljnika upornikov – Janeza Gradnika, ki je njen fant in oče njenega še ne rojenega otroka. Ker pride v Gorico prepozno, je že usmr- čen. Po tem dogodku pripovedovalec največkrat določa dogajalni čas po- sredno: največkrat z omembami prehajanja dneva v noč. Dogodki, ki so zadevali skupnost, so minili, preostali so samo še takšni, v katerih ostaja posameznik (Tina) sam, brez zgodovine in ideologije: ko Tina rojeva in umira, postane tudi natančno določevanje časa, ki je smiselno samo gle- de na skupnost, nepotrebno, čeprav se mu pripovedovalec nikoli docela ne odreče, odpove se le datumom.

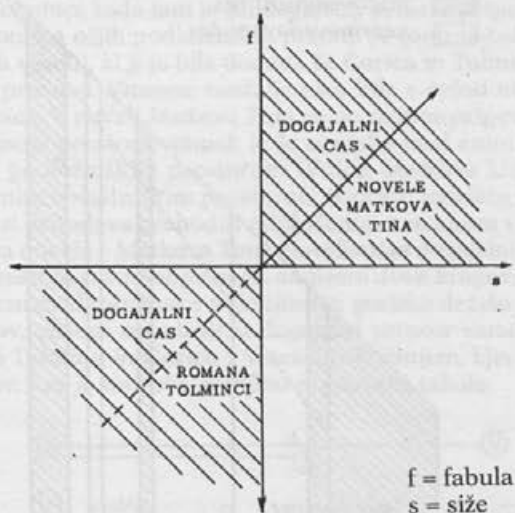
Za novelo *Matkova Tina* je značilno skoraj dosledno linearno dogod- kovno zaporedje. Pripovedovanje zajema samo dogajalni čas, ki se začne- nja v četrtek, 19. aprila 1714 ob približno osmi uri zvečer (začetek poto- vanja v Gorico) in traja do sobote, 21. aprila istega leta do približno iste večerne ure (Tinino vračanje iz Gorice, porod, smrt), ne da bi ga dopol- njeval s preddogajalnim ali podogajalnim časom.

Simultano dogodkovno zaporedje se pojavi v noveli le enkrat komaj opazno: ko uvede pripovedovalec za kmečko skupino glavno osebo – Matkovo Tino, ki gre skrivaj istočasno za župani proti Gorici; med njimi je tudi njen oče Matko, ki ji je prepovedal in preprečeval pot v Gorico. Po predstavitvi Tine zanima pripovedovalca kmečka skupina vedno manj, saj se osredotoči na glavno osebo in njeno prizadevanje, da bi pre- magala svoje noseče telo in prišla pravočasno na svoj cilj.

V noveli ni preddogajalnega časa, zato tudi ni retrospektivnega dogodkovnega zaporedja. Toda če bralec pozna roman *Tolminci*, potem mu ta (lahko) pomeni manjkajoči čas. Roman namreč vsebuje več podpoglavij o Janezu Gradniku in Tini. Sklep njune ljubezni – Tinino potovanje k Janezovi usmrtni – pa prinaša novela. Zato obstaja med obema pripovedma metabesedilno razmerje, ki ni trdno določeno, ker je mogoče brati novelo tudi brez poznavanja romana. Zaradi tega je romanopisni dogajalni čas samo pogojno preddogajalni čas novele.

Linearno dogodkovno zaporedje ima pomenotvorno funkcijo, ki priča, da zanima pripovedovalca stopnjevanje dogajanja h končnemu dogodku, ki ni več skupnosten kot v romanu *Tolminci*, marveč izrazito osebno: posameznikova smrt, ki ni posledica družbene akcije. Retrospektivno dogajalno zaporedje bi bilo odvečno ponavljanje dogodkov iz romana. Večji delež simultanelega dogodkovnega zaporedja pa bi povečal število pripovedovanih oseb, kar je v skladu z naravo romana, ne pa novele. Več oseb bi zmanjševalo bralečvo pozornost, saj bi moral spremljati osebo za osebo. To pa ni pripovedovalčev namen v tej noveli, kjer hoče spremljati zadnje dneve ene same osebe. Linearno dogodkovno zaporedje je sicer prevladovalo tudi v romanu, vendar ne tako dosledno kot v noveli, ki se kljub večji linearnosti ne sklene s parabolično poanto. Zato deluje v primerjavi z romanom kot parabola brez poante, kar povzroča večjo pomensko širino in jo uvršča med dosežke Pregljevega pripovedništva.

Ker je za novelo *Matkova Tina* značilno linearno dogodkovno zaporedje, se siže in fabula ujemata, kar ponazarja matematična linearna funkcija. Dejstvo, da lahko pomeni dogajalni čas romana *Tolminci* preddogajalni čas novele *Matkova Tina*, pa ponazarja tretji kvadrant:



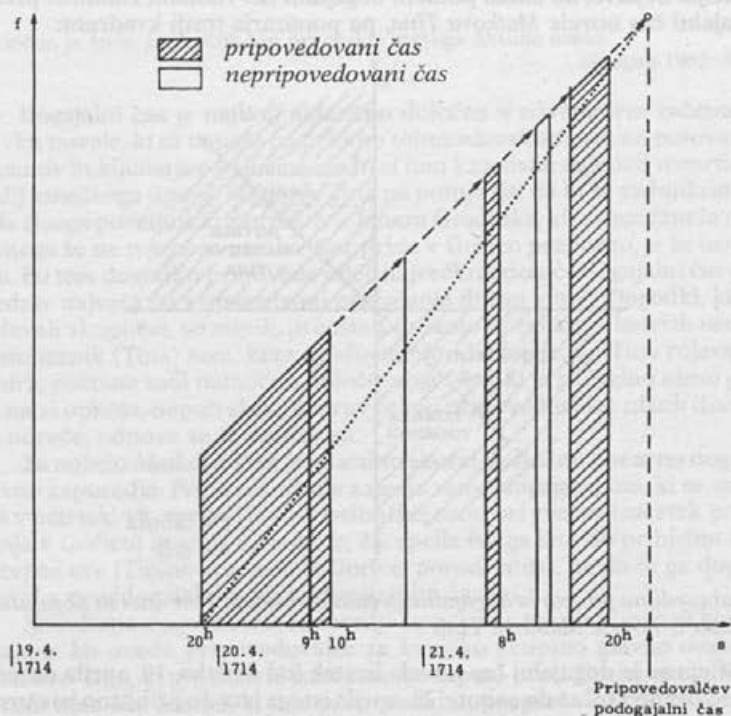
Metabesedilna povezava dogajalnega časa iz romana Tolminci in dogajalnega časa iz novele Matkova Tina

Čeprav je dogajalni čas novele kratek (od četrtega, 19. aprila ob približno osmih zvečer do sobote, 21. aprila istega leta do približno iste ure), ga pripovedovalec ne pripoveduje v celoti, ampak le izseke iz njega. Pri tem namenja več pripovednega časa nekaterim dogodkom/izsekom pripovedovanega časa: začetku hoje kmečke skupine, Matkovemu oprezo-

vanju za Tino, njenemu napreznju, da bi prišla pravočasno k Janezovi usmrtni, njenemu iskanju Janezovega trupla, njenemu prezgodnjemu porodu in smrti. Pozornost priteguje dejstvo, da se pripovedovalec zadržuje sorazmerno dolgo pri kmečki skupini, ki ga potem sploh ne zanima več, ker se osredotoči na Tino. S tem poudarja, da je nekdanje skupnostno dogajanje vplivalo tudi na Tinino življenje, čeprav ni kot ženska aktivno sodelovala v uporabi proti nasilni oblasti. Toda če ne bi bilo tolminskega upora, ne bi spoznala Janeza Gradnika. Nadaljnje dogajanje se popolnoma zoži iz skupnostnega v osebno, zato ima omenjeni prvi dogodek v noveli funkcijo prologa, ki je dejansko preslikava romanopisnega dogajanja.

Obseg pripovednega časa začne spet naraščati, ko Matko opazi Tino, pri čemer se razkrije njuno medsebojno nasprotje. Pripovedni čas se poveča ob pomensko izredno poudarjenem Tininem prezgodnjem porodu in smrti.

Zaradi neenakomernosti pripovednega in pripovedovanega časa je tudi pripovedna hitrost v noveli različna. Naštete dogodke pripoveduje pripovedovalec upočasnjeno, ostale pa s počasno hitrostjo. Hitre stopnje je zelo malo, ker je celotni pripovedovani čas v noveli že sam po sebi kratek, odločilni dogodki si sledijo drug za drugim, zato niso potrebni daljši časovni preskoki niti pogosto strnjevanje pripovedovanega časa v enostavna pripovedna poročila. V primerjavi z romanom *Tolminci* ostaja v noveli *Matkova Tina* malo časa nepripovedovanega, kar ponazarja graf:



Dogodkovni čas po dnevih in urah v noveli *Matkova Tina*

Ker je novela dogajalno pogojno povezana z romanom, kaže njen dogajalni čas več podobnosti s to pripovedjo. Novelistični dogajalni čas je izsek iz romanopisnega, zato traja sorazmerno malo. Kljub tej kračini pa pripovedovalec pripoveduje le izbrane odseke pripovedovanega časa, ki obsegajo pomenotvorne dogodke, razvrščene v linearno zaporedje. To je bolj dosledno kot v romanu, zato je stopnjevanje dogajanja h končnemu dogodku (Tinina smrt) bolj očitno kot v romanu, čeprav ga ne spremlja parabolična poanta. Zaradi tega je semantična plat novele bogatejša, kar tudi daje temu besedilu posebno literarno vrednost.

Novelistični dogajalni čas (b) in znotraj tega linearno dogodkovno zaporedje omogočata bolj preprosto kompozicijo dogodkovnega časa kot v romanu, saj je v reflektivni relaciji:

$$bRb$$

Če pa velja metabesedilno razmerje med novelo in romanom, postane romanopisni dogajalni čas (a) preddogajalni čas novele, ki je z njenim dogajalnim (b) v asimetrični opoziciji glede na upor, ki ga obsega prvi, in glede na njegovo zatrtje, ki ga zajema drugi:

$$aRb \rightarrow \overline{bRa}$$

Prostor

V noveli prevladuje dogajalni čas z linearnim dogodkovnim zaporedjem, ki mu pripada linearni dogajalni prostor. Ta je prevladoval tudi v romanu *Tolminci*, toda tam je bil dogajalni prostor pripovedovan v širino: kot množica ožjih podložniških prostorov (notranjost različnih hiš v tolminskih vaseh), ki ji je bila dodana še Gorica in Tolmin z ožjimi oblastniškimi prostori. Vmesne razdalje niso bile v celoti natančneje pripovedovane. V noveli *Matkova Tina* pa ne zanima pripovedovalca več širina dogajanja prostora, ampak le še razdalja med enim samim ožjim tolminskim podložniškim prostorom (Volče: Matkova krčma), ki ga le nakaže, in enim oblastniškim prostorom (Gorica: morišče na Travniku). To razdaljo si prizadeva prehoditi z določenim namenom v obeh smereh glavna oseba novele – Matkova Tina. Novelistični dogajalni prostor je torej nastal z zožitvijo romanopisnega: namesto dveh krogov, ki ponazarjata paralelizem med tolminsko pokrajino in goriško deželo z množico ožjih prostorov, obsega novelistični dogajalni prostor samo daljico med Volčami pri Tolminu in Gorico z vmesnim Ročinjem, kjer se konča pot glavne osebe, kar je mogoče grafično ponazoriti takole:



- Legenda: (V) Volče o vmesne vasi
(G) Gorica → smer Tininega potovanja
(R) Ročinj

Posameznih krajev med Volčami in Gorico pripovedovalec ne opisuje, temveč jih samo določi z zemljepisnim poimenovanjem: Podseli, Deskle, Plave, Dolge njive, Solkan in nazadnje Ročinj.

Novela se razločuje od romana tudi po tem, da je v njej zelo malo a) ožjih notranjih dogajalnih prostorov; pripovedovalec jih semantizira:

– goriška jezuitska cerkev ni za utrujeno Tino, ki je prišla v Gorico prepozno, da bi še zadnjič videla živega svojega fanta Janeza Gradnika, verski prostor, marveč počivališče in prenočišče po napornem potovanju in razočaranju zaradi zamude;

– krčma ob goriškem mestnem obzorju je različica prejšnjega prostora, ker se v njem Tina nekoliko okreпча s hrano in se malo odpočije pred odhodom iz Gorice proti domu.

Nepriumno več je v noveli b) ožjih zunanjih dogajalnih prostorov:

– Cesta med Volčami in Gorico: je pglavitni del dogajalnega prostora. Ker potujejo po njej skupina tolminskih županov in ključarjev, volčanski krčmar Matko in nazadnje njegova hčerka Tina, pomeni ta cesta vsakemu izmed njih nekaj drugega. Za skupino je približevanje oblastniškemu prostoru, v katerem bodo kaznovali njene uporniške voditelje in hkrati priznavanje oblastniške premoči, saj potujejo tja na ukaz plemstva. Tako doživlja cesto tudi Matko. Ko pa se mu zazdi, da potuje po njej tudi njegova noseča hči Tina, preneha dojemati cesto v oblastniško-podložniškem pomenu. Za Matka postane prostor, v katerem hoče Tina uveljaviti svojo samostojnost: proti očetovi volji si namerava ogledati usmrtimev svojega fanta Janeza Gradnika.

Tini pomeni cesta prostor, v katerem si prizadeva osvoboditi očetove oblasti in njegovih prepovedi. Hkrati se spopade tudi s svojim nosečim telesom, ki terja mirovanje, ne pa dolgotrajnega potovanja.

– Goriški trg/ulica je zbirališče množice, ki mora kazensko ali pa iz radovednosti gledati usmrtimev uporniških voditeljev.

– Pevma: je obmestni prostor, kjer so dali oblastniki razobesiti razčetrjena trupla upornikov, ki naj bi bila tako kot njihova usmrtimev na Travniku svarilo za gledalce, ki so morebitni bodoči uporniki.

– V primerjavi z romanom *Tolminci* posveča pripovedovalec več pozornosti naravi, saj ga bolj natančno zanimajo nekateri atmosferski pojavi v njej:

a) noč: pripoveduje z opazno komparacijo, katere drugi člen je poimenovanje za netopirja – pomračnik:

(1) Strašna tihota je legla nad popotne. Z vej je kapnilo na čelo, za vrat. Kakor perut strašnega pomračnika je ležala noč nad dolino. Pomračnika, netopirja, tega nedolžnega hudičevega brata, duše urečene v mišje in ptičje telo in kar podobnega čenčanja stare babe in jim to vse verujejo mlade, ki že tajijo bujnost telesa, a so skrite, gorijo, a so plašne in strašljive kakor koze.

(Pregelj 1962: 362)

(2) Na vzhodu je vzšel zadnji krajec lune in raztrgal pomračnikovo perut, ki je ležala doslej na zemlji in duši.

(Pregelj 1962: 353)

(3) Zarja je ugasnila nad dolino. Rezka, kakor perut strašnega pomračnika je legla noč.

(Pregelj 1962: 362)

Ker omenja pripovedovalec komparacijo med nočjo in netopirjem trikrat, od tega v začetku (1) in sklepnem podpoglavju (3), torej dvakrat v pomensko posebej poudarjenih delih pripovedi, izgublja komparacija svojo naključnost in postaja vodilni motiv. Ta je oblika paralelizma, ki tudi poudarja njen pomen.

Toda komparacija v vodilnem motivu vsebuje še relacije med primerjanima členoma:

i) oba člena imata skupno lastnost (*tertium comparationis*), na podlagi katere ju je pripovedovalec združil v primeru. Vendar jo mora vsak

realni bralec določiti sam: najbrž je to mračnost ali temačnost. Ta svoboda pri semantiziranju komparacije omogoča izbor različnih pomenov, pri vsakem pa nastane med členoma paralelizem:

noč – a

netopir – b

mračnost/temačnost – c

aRb & bRc → aRc

ii) Pripovedovalec paralelizira tudi noč in občutek, ki preveva potujočo skupino županov. Popotniki namreč ne doživljajo noči kot vsakdanjega naravnega pojava, ampak predvsem kot strah in grozo pred naslednjim dnevom, ko bodo morali gledati javno usmritev svojih uporniških voditeljev. Enaka kompozicijska relacija je uporabljena tudi tedaj, ko se pijanemu Matku končno posreči, da se začne pogovarjati z enim izmed sopotnikov. Drugi so se ga začeli izogibati zaradi njegove pijanosti, zato so hiteli naprej, da bi čim bolj zaostal. Po tem pogovoru nekoliko pojenja njegova jeza na Tino zaradi njene nezakonske nosečnosti in luna razsvetli noč:

Nekdo (...) je začel zaostajati in se je pridružil Matku. Matko ga je bil vesel in mu je ponudil posodo z vinom. Potovala sta nato skupno. Dolina pred njima se je odprla. Na vzhodu je vzšal zadnji krajec lune in raztrgal pomračnikovo perut, ki je ležala doslej na zemlji in duši, Matko in njegov sopotnik sta se razgovorila. (Pregelj 1962: 353)

iii) Poleg omenjenih paralelizmov postavi pripovedovalec noč (a), ko se začne Tinin prezgodnji porod, v asimetrično opozicijo s Tinino prividno svetlobo (b), v kateri se ji približa iz onstranstva Marija. Tokrat noč ne pomeni samo iztekanja dneva, temveč tudi začetek Tininega zadnjega trpljenja, v katerem si želi pomoči pri prezgodnjem porodu. Toda ta ostane samo privid: Tina umre, zato izgine tudi svetloba:

aRb → \overline{bRa}

Nastalo noč primerjaj pripovedovalec – tako kot v začetnem podpodglavju novele – z netopirjem, kar je spet paralelizem in hkrati zadnja ponovitev tega novelističnega vodilnega motiva:

Občutila je Tina, kakor da se je preklalo nebo iz zarje v noč za goro. Njeno ubogo telo je onemelo v strašni bolečini.

In tedaj se je zgodilo čudo. Zarja je še enkrat oblila cerkvico Marije Snežnice nad Avčami. Nad cerkvico pa se je vnelo kakor zvezdilca in se je spustilo v strašnem loku kakor po mostu sem dol k otročnici. In čim bliže in niže je prihajalo, tem jasneje je bilo. Bila je sama Gospa nebes in je šla na pomoč ubogi otročnici, ki je razširila roke k njej.

(...)

Ročinske žene, ki so slišale na vasi ta klic, so prihitele in pobrale izpod mrtve matere živo dete.

Zarja je ugasnila nad dolino. Rezka, kakor perut strašnega pomračnika je legla noč.

(Pregelj 1962: 362)

b) jutro: tudi to je pripovedovano tako, da postane element več kompozicijskih relacij:

i) najbolj očitna je asimetrična opozicija do noči (a). Ta ni pomenila popotnikom časa za počitek, marveč čas neprostovoljnega potovanja v oblastniški prostor in hkrati čas njihovega trpečega bedenja. Jutro (b) pomeni samo po sebi obuditev življenja v naravi, toda za popotnike in po-

sebno za Tino, na katero se pripovedovalec osredotoči, bo to čas usmr-
tivitve uporniških voditeljev z Janezom Gradnikom na čelu, zato se pove-
čuje njihovo trpljenje:

$$aRb \rightarrow \overline{bRa}$$

ii) V asimetrični opoziciji sta tudi jutro z vedno bolj živahno naravo
in Tinino prizadevanje, da bi kar najbolj pohitela proti Gorici, toda njeno
noseče telo ji tega ne dopusti:

Potem je začela pešati. Neznana bolečina ji je začela vezati kosti v križu; noge
so se hotele tresti, pot je stopal na čelo, dasi jo je mrazilo. Takrat se je začelo črtati
svetlo nad njo in je videla daleč in visoko pred seboj dan, ki je rasel čez Skalnico
v peči Valentinovega hriba. Potem je videla sonce v čereh in slišala stoteri krik pti-
čev ob bregih v čereh in slišala stoteri krik ptičev ob bregih v nizkem hrastovju,
stoteri šum mladega dne v pomladnem, rahlo ozelenem bukovju onstran vode.
Potem je poslušnila vase in je vstala strašno bridka želja v nje:

»O, moj Bog, da bi že bila vsaj v Solkanu! Tekla bi, videla bi ga še živega, videl
bi me...

(Pregelj 1962: 356)

iii) Enaka kompozicijska relacija obstaja tudi med jutrom s cvetočo,
živahno pomladno naravo in Janezovo usmrtitvijo, saj gre za posameznika,
ki mora umreti nenaravno, sredi svoje mladosti. Relacija ni pripove-
dovana neposredno, ampak s pomočjo drugih prostorskih relacij.

Različico te asimetrične opozicije ohranja pripovedovalec takrat, ko
pripoveduje Tinin prezgodnji porod pri Ročinju, saj omeni najprej prvi-
no pomladne narave (cvetoče drevo), potem pa poročnično naraščajoče
trpljenje, ki ni v skladu s sočasno vitalnostjo narave:

Legla je na trato pod cvetoče drevo in skušala razmisliti jasno, kaj se z njo
godi. Ali je res že čas? Kako to? Kaj bo z njo? Ne, saj še ni čas! Počivati je treba,
umirilo se bo, odleglo bo. Saj mora odleči!

(...)

Legla je v znak in strmela proti nebu skozi cvetoče češnjeve veje. Sonce je
bilo zdrknilo za goro, visoko gori so se sipali zlati prameni onstran v bregove nad
Avčami, na romarsko cerkev pri Mariji Snežnici. Pod bregovi je šumela voda, nek-
je onstran vode je nekdo zavriskal, od vasi je bilo slišati lajež psa, prav v bližini je
cvrkotal neznan ptič. Žena je grabila s krčevitimi prsti v mlado travo ob sebi, jo
ruvala, grizla z zobmi ustnice, tajila bolečine in krik, ki je moral iz grla.

(Pregelj 1962: 361)

c) Posebna sestavina je v noveli *Matkova Tina* zvok v prostoru, ker
ga pripovedovalec posebej semantizira v obliki vodilnega motiva.

i) Prvega navaja, ko poroča o pijanem Matku, ki jezno kriči pesem:

(1) »Eno leto punt smo gnali,
zdaj pa bomo glavo dali!
Vsem galjotom vile v vamp!«

Strahotno se je razlegla jeka po dolini. /.../ Pijani pa je pel sam zase in roh-
nel vse ostreje in temneje:

»Vsem galjotom vile v vamp!«

(Pregelj 1962: 352)

(2) Strašna pesem pijanega Matka je bila luč na poti njegovi hčeri Tini, ki je
bila vstala na težko cesto takoj za očetom.

(Pregelj 1962: 352)

(3) In samo Matko se je krohotal:

»Vsem galjotom vile v vamp!«

(Pregelj 1962: 353)

(4) Blodna je burila spečo tišino soteske Podseli pijana pesem krčmarja Matka, ki se je vračal nazaj proti Gorici, da bi našel svojo hčer, nevesto upornika Janeza Gradnika. Prišel je mimo Ročinja, ne da bi jo našel.

Tulil je predse strašni klic:

»Vsem galjotom vile v vamp!«

(Pregelj 1962: 362)

V vsaki ponovitvi vodilnega motiva je pesem v asimetrični opoziciji z najbližjim dogajalnim motivom: v (1) z žalostjo popotnikov zaradi skorajšnje usmrtnosti nekdanjih tovarišev in z Matkovo jezo zaradi Tinine nezakonske nosečnosti; v (2) z Matkovo jezo in Tinino ljubeznijo do uporniškega voditelja Janeza Gradnika; v (3) z molkom, ki zajame zgrožene popotnike po pogovoru o mučenju zaprtih upornikov, in glasnostjo Matkove pesmi; in v (4) s tišino, ki obdaja mrtvo Tino.

ii) Drugi takšen vodilni motiv je zvonjenje:

(1) Zvečer (...) eno uro potem, ko je odzvonilo vernim dušam, so se oglasili kakor na dogovorjeno znamenje vsi zvonovi na Tolminskem. (...) Pozni potniki so umeli glas poznih zvonov (...).

(Pregelj 1962: 351)

(2) Z vrha Skalnice je padel zamolkli glas zvona nad globel. (...) verjela je vedro:

»Pa saj pridem, saj šele jutro zvoni.« (...) Ves čas je oči upirala navzgor v (...) toplo zatohli glas zvonov (...).

(Pregelj 1962: 356)

(3) Pri zadnji hiši v Solkanu jo je zopet obšla slabost. (...) Prav tedaj pa je sunilo zamolklo sem gor od mesta in se razvezalo v določeno zvonjenje. (...) Zavita v prah, sunkoma vzklikajoča in loveča sapo, je begala vse bliže v glas zvonov, v dan, ki je bil čudovit, proti mestu (...) Le od leve, s hriba v zelenju, jo je vezalo: ne-prestano zvonjenje na Kostanjevici je kakor vpilo v njene onemogle sile, v njeno otopelo dušo: stopi hitreje, stopi hitreje! Potem se je glas zvonov nenadoma utrgal. (...) En sam težak glas je pel v zamolklih sunkih sredi v mestu pred njo.

(...)

Kakor jeka ji je odgovoril ostri glas mrliškega zvona in je ponavljala zmisel lastnega strahu v glasu, kakor ga je razumela: Prestal, prestal, prestal...

(Pregelj 1962: 356-358)

(4) Ovedela se je, da je v cerkvi, ki se je budila v jutranji šum (...) Zazvonilo je. Duhovnik je pristopil k prvi zgodnji maši.

(Pregelj 1962: 359)

(5) Krenila je odločno po cesti proti Solkanu in goram. Šum zvonov, ki se je kakor prejšnji dan prebudil nad vsem mestom, ji ni segel v osrčje.

(Pregelj 1962: 360)

Pomen pesmi v i) ni enovit, ker se nanaša najprej na Matkovo prizadetost zaradi neuspelega tlačanskega upora in skorajšnje smrtne kazni njegovih voditeljev (1), (3). Tej prizadetosti se pridružuje še jeza nad Tino, ki mu je ušla od doma proti Gorici (4). Tako izpoveduje Matkova pesem njegovo družbeno in zasebno stisko: razočaranje nekdanjega upornika proti nasilnemu oblastniškemu sistemu in hkrati očetovo razočaranje nad hčerko, ki se je uprla njegovim življenjskim nazorom in se predala neinstitucionalizirani ljubezni z voditeljem tlačanskega upora. S tem je postala tudi ona upornica proti oblastniškemu sistemu, ki ne priznava takšne ljubezenske zveze, zato jo na različne načine kaznuje. Ker te zveze ne sprejme niti njen oče, to pomeni, da ostaja tudi on ujet v oblastniški sistem, proti kateremu se je upiral le na družbeni ravni, ne pa celovito.

Podoben pomenski razpon velja za zvonjenje v ii). V (1) pomeni opomin vsem županom in drugim vplivnim tlačanskim možem, da morajo oditi na kazenski ogled usmrtitve uporniških voditeljev v Gorico ter izraz sočustvovanja celotne Tolminske z uporniki, ki bodo morali naslednje jutro nasilno umreti. V (2)–(5) pa pripovedovalec pripoveduje, kako je dojemala zvonjenje Tina. Tej pomeni v (2) časovno opozorilo, naj se čim bolj podviza, sicer bo prišla v Gorico prepozno in ne bo videla Janeza več živega. Enako velja tudi za skupinsko zvonjenje vseh goriških zvonov (3); ko pa ti utihnejo in se oglasi le še mrliški zvon, ta ne oznanja le Janezove smrti, marveč tudi Tinino spoznanje o njeni telesni nemoči, da bi pravočasno premagala prostorsko razdaljo, ki jo loči od morišča. Po tem neuspehu postane vse poznejše zvonjenje za Tino nepomembno (4)–(5): zanjo je le še nebitven dodatek zunanjega sveta, ki ga ni več sposobna dojemati, ker se mora ukvarjati z vedno večjimi bolečinami svojega nosečniškega telesa. Zato naslednjega dne sploh ne doume, da oznanjajo zvonovi nove usmrtitve upornikov (5).

Doslej navedene kompozicijske relacije med posameznimi prostorskimi elementi podreja pripovedovalec asimetrični relaciji, ki se je pojavljala že v romanu *Tolminci*: nasprotju med podložniškim in oblastniškim dogajalnim prostorom, izmed katerih je zmagal drugi in začel kaznovati osebe, ki pripadajo prvemu prostoru. V noveli je to nasprotje zoženo na pot med premaganim podložniškim in maščevalnim oblastniškim prostorom, ki je le ena izmed kazni za premagane upornike. Zato obstaja še vedno asimetrična opozicija toda v noveli je dvojna:

- med podložniško potjo in oblastiškim mestom;
- med očetovo ukazano in hčerkino prepovedano potjo ter med njevo željo videti ljubimca in njenim nosečim telesom, ki nasprotuje potovanju.

Delež nelinearnega dogodkovnega prostora je v noveli *Matkova Tina* pogojen, ker je takšno tudi retrospektivno dogodkovno zaporedje. Če namreč zunajpripovedni bralec pozna roman *Tolminci*, potem lahko pojmuje njegov dogajalni prostor kot preddogajalni prostor k noveli. Tako postane celotni romanopisni dogajalni prostor retrospektiven, torej nelinearni prostor novele. Če pa bralec ne pozna romana, potem se seznanja samo z linearnim prostorom novele.

Pripovedovalec ne pripoveduje v noveli dogajalnega prostora kot množice prostorskih točk, ki bi omogočale iluzijo zemljepisno določene dežele, ampak le kot nekaj točk med dvema zemljepisno določenima točkama (Volče pri Tolminu, Gorica). To razdaljo mora prehoditi skupina podložnikov in se tako podrediti oblastniški prostorski točki. Prav nasprotno velja za glavno osebo – Matkovo Tino, ki bi se morala podrediti izhodiščni, podložniški prostorski točki, v kateri vlada očetova oblast. Toda Tina se upre in odide proti oblastniški prostorski točki, da bi tam zadnjič videla svojega ljubimca Janeza Gradnika, ki ga bo oblast usmrtila, ker je vodil tolminski kmečki upor. Zaradi svoje nosečnosti ne pride tja pravočasno niti ji ne uspe vrniti se v izhodiščno podložniško točko – domov, ker na poti rodi in umre. Pripovedovalec ohranja skozi celotno novelo linearni dogodkovni prostor, v njem pa temeljno asimetrično opozicijo romana *Tolminci*. Ta velja za podložnike in oblastnike; Tino, njena očeta Matka in skupino popotnikov pa paralelizira.

V primerjavi z romanom je povečal v noveli funkcijo narave s tem, da jo pripoveduje relacijsko na različnih ravneh. Dodatne pomene ustvarja še z vodilnimi motivi noči, zvonjenja in petja pesmi, ki jih postavlja

v tranzitivne relacije, med vsakokratnima sestavnima elementoma pa tudi druge relacije. Vse pa podreja omenjeni temeljni prostorski kompozicijski relaciji, po čemer je novela sorodna romanu.

Osebe

Ker je v pripovedi zaradi njene novelistične narave v primerjavi z romanom skrčen dogajalni prostor, je hkrati skrčeno število oseb. Namesto romanopisne množice upornikov uvede pripovedovalec novelo z »(...) župani, ključarji in mož(mi) iz dvanajstij«, ki potujejo proti Gorici, kamor »jih je klicala gosposka, da bodo priče strašne sodbe, ki so jo gospoda sodili upornikom Janezu Gradniku, Kobalu, Laharnarju, Podgorniku in tovarišem.« (Pregelj 1962: 351) Potujoča skupina ni individualizirana, zato ostanejo njeni člani nepoimenovani: v pripoved so vključeni samo kot pomenkujoči se glasovi. Izjema je Volčan Matko, ki v pijanosti besni in prepeva uporniško pesem (prim. Pregelj 1962: 352). Vzroka njegovega obnašanja sta dva:

– družbeni: oblastniki bodo kaznovali upornike, del kazni, ki zadene tudi Matka, je obvezno gledanje usmrnitev;

– zasebni: hčerka Tina se mu upre, ker si hoče tudi ona ogledati usmrnitev. Oblast je ne sili k temu, kajti upor je bil povsem moška zadeva, toda v Gorici bodo obglavili tudi njenega fanta Janeza Gradnika, ki je oče njenemu še nerojenemu otroku. Prav ta, ki se bo rodil zunaj uradne sklenjene zakonske zveze, posebno razburja Matka. Zaveda se namreč družbene izločenosti, ki bo prizadela njegovo hčerko zaradi nezakonskega materinstva, kar je razvidno iz njegovega pogovora s sopotnikom:

»Matko, sveta ne obrneš.«

»Saj ga ne obračam, samo jezen sem. Pankrta bom zibal.«

Pa še z menoj je hotela v mesto, pa takale v sedmem mesecu, lovača hudičeva!»

(Pregelj 1962: 353)

Matka ne zanima več upor, ki je bil poskus spreminjanja sveta, temveč samo še Tina. Zato ne sočustvuje z Janezom, marveč ga celo obsoja, saj mu pripisuje kvaren vpliv na ljudi, ki so se mu pridružili v upor, in na njegovo hčer (prim. Pregelj 1962: 353). Hkrati izpove spoznanje, da sveta ne ureja božja previdnost, marveč kaotične sile, ki človeka uničujejo. Zato je razumljivo omenjanje hudiča v različnih besednih zvezah, s katerimi razočaran izraža občutek o splošni krivičnosti, in celo sarkastično ponorčevanje iz Tinine želje, da bi si ogledala usmrnitev:

»(...) Taka na pot, taka v sedmem mesecu... V Gorico, pa na tako ženitovanje, kjer bo rabelj za mesarja in birič za farja hudičevega...«

(Pregelj 1962: 354)

V noveli povzdigne pripovedovalec v glavno osebo in njenega nasprotnika dve stranski osebi iz romana *Tolminci*, kar potrjuje metabesedilno razmerje med pripovedma. Novela se sicer začne s prevladujočo kompozicijsko relacijo iz romana – z asimetrično opozicijo na družbeni ravni med uporniki in oblastniki, toda že po drugem podglavju ji posveča pripovedovalec vedno manj pripovednega časa, saj jo docela podredi asimetrični opoziciji na zasebni ravni med uporno hčerko in avtoritativnim očetom, ki postane prevladujoča kompozicijska relacija besedila.

To se zgodi, ko se Matko predčasno vrne domov, da bi se prepričal, ali je Tina ostala doma ali mu je pobegnila v Gorico. Nastala prostorska razdalja med Matkom in popotniki pomeni, da je intimna, očetovska stiska preseгла skupnostno.

Tina gre v Gorico proti očetovi volji, skrivaj in sama, ker je prestopila meje prostora (dom/krčma v Volčah pri Tolminu), ki ji je dan z njenim družbenim in zasebnim položajem, in postala upornica, torej glavna oseba novele. Na svoji uporniški poti sreča nekaj oseb, ki ji pomagajo premagovati ovire. Prva je nepoznana solkanska ženska, ki ji prinese mleko, da se okrepeča (prim. Pregelj 1962:357). Druga, ki ostane še bolj neznana kot prva, ji postreže v goriški krčmi z jedjo in pijačo (prim. Pregelj 1962: 360). Tretja oseba, ki pomaga Tini, ni realna, ampak je del uporničinega blodnega privida ob prezgodnjem porodu. Tedaj se ji prikaže Marija, ki naj bi ji postala babica. Ta irealna oseba ni neutemeljeno uvedena v dogajanje, saj je posledica trpljenja, ki prizadene Tino – preprosto kmečko dekle z začetka 18. stoletja, katerega miselno obzorje je bilo povezano z religioznimi predstavami takratnih ljudi. Da ne gre za nikakršno nasilno ideologizacijo, je razvidno predvsem iz izjav irealne osebe, ki so samo projekcija želje preprostega dekleta, hrepenečega po pomoči pri bolečem prezgodnjem porodu (prim. Pregelj 1962: 362). Zaradi delnega olajšanja, ki ga omogočijo vse tri osebe Tini, obstaja med njimi paralelizem. Ker pomagajo mimoidoči glavni osebi, imajo funkcijo njenih pomočnikov. Z njimi pa sestavlja asimetrično opozicijo stražar, ki nasilno prežene Tino od droga, na kateri je obešena Janezova glava (prim. Pregelj 1962: 359), zato ima funkcijo nasprotnika glavne osebe, ki je sicer najbolj značilna za njenega očeta.

Odhod v Gorico pa ne pomeni samo Tininega upora očetu, ampak tudi nosečemu telesu, ki ni bilo primerno za takšno dolgo, naporno potovanje. Očetovemu nasprotovanju se je spretno izmuznila, ni pa se mogla svoji telesni oslabeledosti: posledica je prezgodnji porod in smrt. Tako obstaja asimetrična opozicija med Tinino željo, da bi še zadnjič videla svojega fanta – očeta svojega nerojenega otroka, in telesno šibkostjo, ki jo povzroča njena nosečnost. Uresničevanje prve prvine je povečevalo drugo, kar je povzročilo izničenje glavne osebe, ki je poskušala obe združiti.

Kompozicija pripovedovanih oseb v noveli je sistem medsebojno povezanih asimetričnih opozicij, ki segajo od družbene na intimno raven posameznika. Tina postane upornica, ker se premakne iz danega prostora v prepovedanega, da bi dosegla svoj cilj: videti človeka, ki ga ljubi, preden ga bodo usmrtili. Pred tem mora premagati dve oviri: očetovo prepoved prostorskega premika in noseče telo, ki sta kljub različnosti paralelizirani. Tini se posreči premagati prvo oviro, ne pa druge; ta povzroči njeno smrt. Zaradi poudarjenih asimetričnih relacij na intimno človeški ravni, ki ne izključuje družbene, je semantična plat novele v primerjavi z romanom *Tolminci*, s katerim je pogojno metabesedilno povezana, znatno širša.

Sklepi

Obraunavanim Pregljevim pripovedim C je skupen invariantni model kompozicije K_c . Ta je sistem kompozicijskih relacij R, katerega dominantna je – kot je razvidno iz analize *Matkove Tine* – asimetrična opozicija med elementoma x, y, ki se pojavljata na različnih ravneh pripovedovanih

kategorij (pripovedovalec, pripovedovani bralec, pripovedovani čas, pripovedovani prostor, pripovedovana oseba):

(i) med udeležencema pripovedovane komunikacije – med pripovedovalcem, ki pripoveduje besedilo in oblikuje njegovo kompozicijo, ter pripovednim bralcem, ki mu pripovedovalec namenja besedilo, in ga zato tudi gradi na poseben način;

(ii) med askezo in spolnostjo v glavni osebi;

(iii) med glavno osebo, ki je podložnik, in stransko osebo, ki je oblastnik;

(iv) med samimi podložniki in/ali samimi oblastniki;

(v) med časovno-prostorskimi odseki, ki pripadajo različnim osebam;

(vi) med racionalnostjo, po kateri se ravna osebe, in iracionalnostjo, ki jim vlada.

Pripovedovani svet je sestavljen iz nasprotij, ki so značilna za celotno družbo in posameznikovo notranjost. Razlagati jih je mogoče na različne načine, sociološko, filozofsko, teološko itd., odvisno od razlagalskega izhodišča, ki si ga izbere interpret. Namen te analize je bil samo določiti kompozicijski model, ne pa njegove vsestranske idejne interpretacije.

Elementa, ki sestavljata nasprotja v Pregljevih pripovedovanih kategorijah, poskušata drug drugega odpraviti, onesposobiti ali celo uničiti. Na začetku vsake pripovedi imata vrednost 1, na koncu pa dobi eden izmed njiju vrednost 0. Izjemi sta le soudeleženca pripovedovanega komunikacijskega razmerja, ki ohranita začetno vrednost zaradi tega, ker ne pripadata docela pripovedovanemu dogajanju, ampak sta skoraj vedno dvignjena nadenj. Pridobljena ničelna vrednost odpravi dominantno kompozicijsko relacijo (asimetrično opozicijo) v preostalih pripovedovanih kategorijah. Takšno radikaliziranje dominantne kompozicijske relacije vodi k njenemu negiranju in nastanku refleksivne relacije, ki se izoblikuje na koncu vsake Pregljeve pripovedi. Tu dobi en element (največkrat glavna oseba) ničelno vrednost (največkrat s svojo smrtjo, ki jo je povzročil nasprotnik).

Hkrati pripovedovalec paralelizira oba elementa dominantne, asimetrične kompozicijske relacije z drugimi elementi, zato nastajajo med njimi tranzitivne relacije, ki dodatno, bolj diferencirano semantizirajo pogloblitno pomensko nasprotje, ki ga izraža dominantna relacija:

$$(1) xRy \rightarrow yRx$$

$$(2) x_iRx_j \& x_jRx_k \rightarrow x_iRx_k$$

$$y_iRy_j \& y_jRy_k \rightarrow y_iRy_k$$

Ker so pripovedovane kategorije komplementarne, so njihovi elementi v simetričnih relacijah:

x – element pripovedovane kategorije X

y – element pripovedovane kategorije Y

$$xRy \rightarrow yRx$$

Razlike v zgradbi obravnavanih Pregljevih pripovedi so samo navidezne, kajti razčlenitev je pokazala, da obstaja za variantami en sam kompozicijski model, ki potrjuje oblikovalno in pomensko enovitost teh pripovedi. Invariantni model kompozicije Pregljevih pripovedi je paralelizirana asimetrična opozicija na različnih ravneh pripovedovanih kategorij. Zapisati ga je mogoče v algoritem, katerega preglednica je naslednja:

Matematični zapis	Matematična relacija	Kompozicijska relacija
$xRy \rightarrow \overline{yRx}$	asimetrična r.	asimetrična opozicija (dominantna)
$x_iRx_j \ \& \ x_jRx_k \rightarrow x_iRx_k$ $y_iRy_j \ \& \ y_jRy_k \rightarrow y_iRy_k$	tranzitivna r.	paralelizem

BIBLIOGRAFIJA

- Robert AUSTERLITZ 1961: **Parallelismus**, v: Poetics, Poetyka, Poetika, Warszawa, 439-443.
- Mihail BAHTIN 1975: **Voprosy literatury i estetiki**, Moskva.
- Karel BERKA – Miroslav MLEZIVA 1971: **Kaj je logika**, Ljubljana.
- Marjan DOLGAN 1979: **Pripovedovalec in pripoved**, Maribor.
- Umberto ECO 1968: **La struttura assente**, Milano.
- Käte FRIEDEMANN 1910: **Die Rolle des Erzählers in der Epik**, Leipzig.
- Michał GŁOWIŃSKI 1967: **Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego**, v: Z teorii i historii poezji, Wrocław-Warszawa-Kraków.
- Maurice GROSS – André LENTIN 1971: **Mathematische Linguistik**, Berlin-Heidelberg-New York.
- Werner HEISENBERG 1977: **Del in celota**, Pogovori v območju atomske fizike, Celje.
- Vjačeslav V. IVANOV 1976: **L'asymétrie des oppositions sémiotiques universelles**, v: J. M. Lotman – B. A. Uspenski (ur.), Travaux sur les systèmes de signes, École de Tartu, Bruxelles, 52-53.
- Roman JAKOBSON 1981: **Selected Writings III**, The Hague-Paris.
- Rajko JAMNIK 1974: **Elementi teorije informacije**, Ljubljana (1964).
- Hans Robert JAUSS 1970: **Literaturgeschichte als Provokation**, Frankfurt am Main.
- Matjaž KMECL 1976: **Mala literarna teorija**, Ljubljana.
- Janko KOS 1981: **Morfologija literarnega dela** (Literarni leksikon 15), Ljubljana.
- Angelika KRATZER – Eberhard PAUSE – Arnim von STECHOW 1974: **Einführung in Theorie und Anwendung der generativen Syntax**, Frankfurt am Main.
- Miroslav KRLEŽA 1939: **Dijalektički antibarbarus**, Pečat I, br. 8-9, 73-232.
- Heinrich LAUSBERG 1976: **Elemente der literarischen Rhetorik**, München.
- Heinrich LAUSBERG 1960: **Handbuch der literarischen Rhetorik**, München.
- Jurij LOTMAN 1964: **Lekcii po struktural'noj poetike**, Tartu.
- Jurij LOTMAN 1970: **Struktura hudožestvennogo teksta**, Moskva.
- Jurij M. LOTMAN – Boris A. USPENSKI (ur.) 1976: **Travaux sur les systèmes de signes**, École de Tartu, Bruxelles.
- Günter MÜLLER 1948: **Erzählzeit und erzählte Zeit**, Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider, Tübingen.
- Günter MÜLLER 1950: **Über das Zeitgerüst des Erzählens**, Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 24, 1-31.
- Ivan PREGELJ 1962: **Izbrana dela I** (Tolminci, Stefan Golja in njegovi, Matkova Tina), uredil in opombe napisal France Koblar, Celje.
- Niko PRIJATELJ 1980: **Matematične strukture I** (poprav. iz., 1964), Ljubljana.
- Vladimir PROPP 1928: **Morfologija skazki**, Leningrad (1969 Moskva).
- Viktor SKLOVSKI 1966: **Theorie der Prosa**, Frankfurt am Main.
- Silva TRDINA 1958: **Besedna umetnost II**, Ljubljana.
- Boris USPENSKI 1970: **Poetika kompozicii**, Moskva.
- Ivan VIDAV 1972: **Algebra**, Ljubljana.

Nadaljevanje spisa se ukvarja s specifičnostjo določil tradicionalnega in modernističnega narativnega modela in tako dopolnjuje predhodne ugotovitve o jezikovnem znaku v tradicionalnem in modernem romanu. Ob primeru Stendhalovega in Kafkovega uvodnega odstavka preverja možnost določene metodologije in razkrije se, da je jezikovna logika v prvem primeru kontigvitna, v drugem pa paradigmatična. Pokaže se, da določila paradigmatičnosti oziroma kontigvitete opredeljujejo celoten spekter narativnih karakteristik modernega oziroma tradicionalnega romana. Na koncu je zastavljeno vprašanje o pripadajočem tipu historične zavesti oziroma o specifičnem modernističnem konceptu resnice.

Jola Škulj PARADIGMATI- ZACIJA PROZNIH STRUKTUR

Narativni
model
in vprašanje
zavesti

(Nadaljevanje in konec)

V. Tradicionalni roman in njegova kontigvitna logika

Problematiki modernega romana se je mogoče približati ali z vprašanjem, kaj je modernizem, ali tako, da se ozremo na roman, ki mu je pripadal tla, s čimer moramo misliti romantični roman ali pa še zgodnejše besedilo, Sternov roman *Tristram Shandy*. Toda zdi se, da je glede na razlikovanje med naravo jezikovnega znaka v tradicionalnem in modernem romanu možna še drugačna pot. Zanima nas, kako takšna jezikovna dominantna transformira narativni tekst. Vprašujemo, ali je po tej poti mogoče najti določilo narativnega modela, po kakršnem se ravna tradicionalni roman, tj. roman kot ogledalo, za kar se na primer eksplicitno razglša Stendhalovo besedilo *Rdeče in črno*, in takšnega, kakršen pripada pripovedni praksi 20. stoletja, tj. romanu kot poeziji (v pomenu grškega pojma *poiesis*), ki naj bi izhajal vsaj iz romantičnih koncepcij o romanu. Pri tem jemljemo za primerjavo tradicionalnega in modernega romana začetek Stendhalovega in Kafkovega besedila, ki ju je obravnaval tudi Pirjevec, ter povzemamo nekatere njegove ugotovitve, vendar samo zato, da z druge metodološke perspektive formuliramo bistvo obeh pripovednih modelov.

V študiji *Franz Kafka in evropski roman* (prim. F. Kafka, *Grad*, Ljubljana 1967) je Pirjevec ob uvodnih odstavkih Stendhalovega romana prišel do sklepa, da se tu kaže tista temeljna značilnost tradicionalnega romana, ki jo je mogoče imenovati »varna in zanesljiva komunikacija s tekstom in avtorjem« (str. 8). Ugotavlja, da se posamezne vrvine v opisu oziroma v pripovedi »pojavi druga za drugo tako, da ni med njimi nikakršnega prepada ali prekinitve«, da »svet raste pred bralcem v nepretrgani kontinuiteti«, od koder izvira, da je ta svet »razviden in urejen« (str. 8–9), kajti »avtor vodi bralca varno od sestavine do sestavine«, pri čemer je »v vsaki nekaj, kar kaže k naslednji« (str. 6). Osnovno spoznanje je, da so »dogodivščine, usode, dejanja, čustva in misli docela razvidne (...), tako ali drugače utemeljene in natančno motivirane« (str. 6). Nasprotno pa – ugotavlja Pirjevec – usode, dogodivščine, dejanja v Kafkovem primeru niso utemeljene in natančno motivirane, s čimer povezuje tudi dejstvo, da so »vsi Kafkovi romani nedokončani« (str. 6). Tu prepozna, da gre za skrivnostnost, nerazvidnost, nejasnost zvez, da se sosednje elementov pojavlja »brez vzroka« (str. 10), »jasne eksplicitnosti«, »določenosti«, »sklenjenosti in preglednosti« ter da »bralec samo sklepa, ko sam povezuje pripovedne sestavine« (str. 11). Pirjevec uporabi oznako, da pripoved oziroma opis pri Kafki poteka »po obrnjeni logiki« (str. 11) oziroma »po logiki, ki ni vnaprej določljiva in doganljiva, tako rekoč po logiki golega naključja«, iz česar izvira, da bralec »ničesar ne more dopolnjevati, kajti svet ni tu nikoli v celoti razsvetljen in osvetljen« (str. 11).

Pirjecvec postavlja te razlike med Stendhalom in Kafka najprej v zvezi z različnim tipom pripovedovalca, ki je v tradicionalnem romanu vseveden, medtem ko se v drugem primeru »svet in okolje odkrivata bralcu samo, kolikor se odkrivata neposrednemu dojetanju junaka, [in] zato ne moreta biti v sebi sklenjena in pregledna, marveč se pojavljata v posameznih, med seboj nepovezanih odlomkih« (str. 11). Po znani terminologiji naj bi potemtakem šlo za razliko med vsevednim avktorialnim in personalnim tipom pripovedovalca, pri čemer ima takšen personalni pripovedovalec samo z neposrednim trenutkom zamejeno območje percipiranja sveta in s tem povsem določeno, omejeno možnost pripovedovanja o njem. Njegov pogled na stanje stvari je nekaj parcialnega, pripovedno gledišče pa se iz ene parcialne optike premika v drugo prav tako parcialno. Pripovedovana resničnost ni tako nič celovitega, stabilnega, preverljivega. Po Pirjecvcu torej pripoved, ki poteka z gledišča junaka, нареkuje nepreglednost, nesklenjenost, necelovitost in takšen – nepregleden, nesklenjen, necelovit – je po svoji notranji naravi tudi ves moderni roman. Omenjena pripovedna perspektiva seveda ni nič naključnega, Pirjecvec jo – ne da bi to posebej poudarjal – razume kot specifično potezo moderne pripovedne proze, kakršna je rezultat širših historičnih določil ne le romana, ampak našega zgodovinskega sveta sploh, s čimer ima v mislih razkroj metafizičnega subjektivizma in s tem določenega pojmovanja resnice. Po teh spoznanjih o razliki Stendhalovega in Kafkovega teksta potem razmišlja o tradicionalnem romanu in specifični zgodovinskega sveta, iz katerega je ta nastajal, da bi se potem na koncu lahko povrnil k vprašanju o ustroju Kafkovega romana, ki je v zvezi z vprašanjem človekovega pojmovanja resnice onkraj metafizike subjektivitete. Pirjecveve izpeljave nas tu ne zanimajo, njegove izhodiščne formulacije o razliki tradicionalnega in modernega romana navajamo samo zato, ker je v njih nakazano bistvo tradicionalne in moderne prozne *écriture*, ki ga je potrebno samo precizirati z nedvosmiselnimi kategorijami literarne vede, tako da ga je možno tudi analitično po empirični poti preverjati na drugih tekstih. Zanima nas, kakšna je sistemskost tradicionalne proze, kakšna so torej na formalni oziroma na vsebinski ravni relacijska določila med njenimi členi ter kakšni konstrukcijski principi opredeljujejo moderno prozo, da bi končno lahko ugotovili, kaj pomeni takšna transformacija glede na tradicionalni roman. Zanima nas, ali je na osnovi analize temeljnih jezikovnih določil, tj. konstrukcijskih principov teksta, mogoče formulirati bistvo moderne proze ter historični smisel njene strukture. Najprej vprašujemo, kakšen je odnos med posameznimi členi v uvodnih odstavkih Stendhalovega romana.

Mestece Verrières lahko velja za eno najlepših v Franche-Comtéji. (...)

S severne strani varuje mestece Verrières visoko gorovje, ki je odrastek Jure. Razdrapano vrhove tega gorovja, ki se imenuje Verra, že pri prvem oktobrskem mrazu pokrije sneg. Hudournik, ki dere z gorovja, teče, preden se izlije v Doubs, skozi Verrières, in žene veliko žag; ta obrt je zelo preprosta; vendar pa se je z njo večina prebivalcev, ki so bolj kmetje kot pa meščani, povzpela do nekakšne blaginje. Bogastva pa mestecu niso prinesle lesne žage. Za svojo splošno premožnost se ima zahvaliti tovarni barvanega platna, tako imenovanega mulhouseskega platna; ker so torej meščani premožni, so po Napoleonovem padcu skoraj vse verrierske hiše dobile nova pročelja.

Komaj stopi človek v mesto, že ga skorajda ogluši ropot glasnega in na videz strahovitega stroja. Kolo, ki ga poganja voda hudournika, vzdiguje dvajset težkih kladiv, ki padajo s takim truščem, da se stresa tlak pod njimi. Vsako teh kladiv izdelava sleherni dan ne vem koliko tisoč žebeljev. Sveže, ljubke deklice nastavljajo udarcem teh velikanskih kladiv kosce železa, ki se mahoma spremene v žeblje. To

na videz tako težaško delo je ena tistih stvari, ki najbolj osupijo popotnika, ko se prvokrat povzpne v gore, ki ločijo Francijo od Švice. Če popotnik, ki dospje v Verrières, povpraša, čigava je lepa tovarna žebljevi, ki malo da ne oglušijo vsakogar, ki se vzpenja po veliki cesti, mu odgovore z zateglim glasom: »I, županova je.«

Če se popotnik le za nekaj trenutkov ustavi na veliki verrierski cesti, ki se vzpenja od bregov Doubsa prav do vrha griča, bo lahko, stavim sto proti eni, zagledal visokoraslega moža z zaskrbljenim in važnim obrazom, ki se bo prikazal na ulici.

Ob pogledu na tega moža se vsi klobuki naglo privzdignejo. Njegovi lasje začenejo siveti in tudi oblečen je v sivo.

(Stendhal, *Rdeče in črno*, Ljubljana 1965, str. 71–72)

Da posamezne misli oziroma duhovne predstave – torej tudi členi umetniškega diskurza – uvajajo druga drugo z določeno mero metodičnosti in pravilnosti, je prvi ugotavljal Hume, ko je opozarjal, da tudi v najbolj nevezanem razgovoru lahko opazimo »nekaj, kar ga povezuje v vseh njegovih prehodih« (prim. Hume, *Raziskovanje človeškega razuma*, Ljubljana 1974, str. 61), in poudarjal, da takšno pravilnost oziroma metodičnost lahko ugotavljamo tudi pri združevanju enostavnih predstav v kompleksne, torej tudi v tistem aglomeratu predstav, ki konstituira tekst. Mimogrede omenimo, da je Hume sam to problematiko že povezoval z vprašanji estetike. Omenjamo ga, ker je pri njem prvič definirano razlikovanje med principom podobnosti (*resemblance*) in principom stičnosti (*contiguity*),¹ torej razlikovanje, ki ga je kasneje semiotika nekako istočasno in neodvisno s Peirceom in Saussurom vpeljala v razvejano območje raziskav, zlasti z Jakobsonom pa tudi v literarno vedo. Pirjevec je v svoji analizi ugotavljal, da se v citiranem Stendhalovem odstavku kot primeru tradicionalnega romana »prvine ponavljajo druga za drugo«, v »nepretrgani kontinuiteti«, tako da je »v vsaki nekaj, kar kaže k naslednji«, brez »prekinitev«, kar lahko ponazorimo s shemo: visoko gorovje → sneg → hudournik → mestne žage → obrt in bogastvo → tovarna žebljevi → lastnik → župan → njegova zunanost → njegova zgodovina. Pirjevec je opisno formuliral, da je osnovni značaj takšne pripovedi v linearnosti, kazalnosti, determiniranosti, in takšen odnos med členi, lahko rečemo, opredeljuje princip kontigvitete ali stika ali princip sosesčine (Humovi pojmi) ali – kar je tudi utrjena oznaka – princip sintagmatskosti, če uporabimo Saussurov pojem. Definicije kontigvitete ali sintagmatskosti se prekrivajo s citiranimi Pirjevčevimi ugotovitvami.

Sintagmatski odnos je pri Saussuru opredeljen z naslednjimi določili:

- je odnos *in presentia*, tj. odnos, ki pripada aktualnemu nizu;
- je v zvezi z linearnim značajem jezika;
- gre za kombinacije (za podlago imajo *l'étendue*, razsežnost);
- vrednost znaka se določa glede na predhodne in sledeče znake;
- je odnos z določenim zaporedjem in določenim številom elementov.

Ta Saussurova definicija sintagmatskosti se prekriva s Peircevimi in Jakobsonovimi formulacijami. Po Peirceu je »princip kontigvitete v zvezi s človekovo izkušnjo, potekom življenja, ne pa s samo naravo mišljenja«, tako da je po njegovem kontigviteto razmerje mogoče definirati kot tisto, kjer ena ideja sugerira ali sproži drugo, s prvo povezano v izkustvu (prim. C. S. Peirce, *Collected Papers VII*, 1966, str. 251 in 275). Pri Jakobsonu pa je – če rezimiramo – princip definiran takole:

- da je kombinacija, *in presentia*, aktualen niz, kjer se entitete združujejo predvsem ali izključno v danem sporočilu:

- da gre za kontekst, ki je v statusu kontigvitete;
- da znake opredeljuje interpretant konteksta po principu uvrstitve (*alignement*);

- da gre za kontekstualen pomen po *zunanji* relaciji (prim. *Fundamentals of Language*, 1956, str. 60-62).

Določila paradigatskega odnosa po Saussuru pa so:

- da je odnos *in absentia*, tj. odnos, ki pripada virtualnemu nizu;
- da je odnos izven govora ter da pripada potencialnemu trezorju jezika;

- da gre za koordinacije (njihova podlaga ni *l'étendue*, razsežnost);
- da se vrednost znaka določa glede na notranji trezor, ki konstituira jezik individua;

- da je odnos, ki ni določen niti po številu niti po zaporedju.

Za Peircea je princip podobnosti (*resemblance*) v zvezi z notranjo naravo predstav in mišljenja, kajti v tem primeru ena predstava sugerira drugo, ki ji je enaka ali podobna. Jakobson pa razume paradigmatični princip tako:

- da je selekcija, *in absentia*, virtualen mnemonični niz, kjer se entitete združujejo v kodu, ne v sporočilu;

- da gre za substitucijo, po različnih stopnjah similaritete, ki niha med ekvivalenco sinonimov in antonimov;

- da znake vrednostno opredeljuje interpretant koda po principu alternacije;

- da gre za splošen (obči ali arhetipski) pomen po *notranji* relaciji.

Že s pojmom kombinacija in koordinacija v Saussurovih opredelitvah je bilo nakazano, ne pa tudi eksplicitno rečeno, da je sintagmatski odnos podreden, saj združuje v enote različne člene, ki drug drugega pogojujejo, medtem ko je paradigmatični odnos, ki združuje ekvivalentne člene, prireden. Sintagmatskost ali razmerje kontigvitete in paradigmatičnost ali razmerje similaritete² v smislu omenjenih določil nista ozko lingvistični problem, ampak le dvoje specifičnih razmerij znaka do drugih znakov, t. i. jezikovni logiki. Da sta to obča semiološka pojma in tako uporabna kvalifikatorja kateregakoli semiološkega sistema, je poudarjal že Saussure. V smislu njunih določil ju je kot specifični jezikovni logiki mogoče povezati s številnimi problemi, celo s takšnimi vprašanji modernega romana, kot so poiesis in imitacijskost, zvezanost s transcendo in podobno.

Sintagmatskost kot odnos med predhajajočimi in sledečimi členi, kot odnos *in presentia* v nizu aktualiziranih členov, kot podredni odnos z določenim zaporedjem in določenim številom elementov je torej opredeljen z lastnostjo nujnosti, obvezujočega smernega faktorja, vperjenosti ali intencionalnosti. Princip sintagmatskosti je kombinacija, tj. uverženje raznorodnih elementov (členov, entitet), kar predpostavlja, da obstaja med členi specifična, vnaprej določena kazalna funkcija,³ po kateri se členi integrirajo. Lahko rečemo, da sintagmatsko znakovno logiko določa odnos fiksirane vperjenosti ali usmerjenosti znaka do drugih znakov. Sintagmatskost kot podredni odnos je determiniran, končni niz nadrednih in podrednih členov, pokazalo pa se bo, da je takšen moment nadrednosti v sintagmatskem določilu mogoče povezati z vrsto vprašanj v tradicionalnem romanu.

Analogno lahko formuliramo značaj paradigmatičnega niza. Kot odnos *in absentia*, opredeljen pri Saussuru kot koordinacija, je svoboden in principialno neskončen niz z nedeterminiranim zaporedjem členov in neskončnim številom zvez med njimi; v tem odnosu usmerjenost ali vper-

jenost znaka ni fiksirana, saj so entitete oziroma členi, ki stopajo v takšen paradigmatški odnos, med seboj nekaj enakovrednega, ekvivalentnega. To je priredni odnos, ki ga opredeljuje podobnost ali similariteta, prav takšen princip prirednosti pa zaznamuje moderno pripovedništvo z zaznavnimi preskoki, digresijami, aditivnostjo, simboličnostjo in še čim.

Če povzamemo vse te ugotovitve, potem lahko rečemo, da je princip sintagmatskosti ali s semiološko ustrežnejšim izrazom *princip kontigvitete* fiksirana vperjenost znaka, intencionaliteta ali intenziteta, tj. usmerjenost k smotru, celoti, ki se steka v enoto, sklenjenost, determinacija, omejitve, aktualen niz, zaprta struktura. *Princip paradigmatškosti* pa je nefiksirana vperjenost, ekstenzivnost, tj. celota, ki se razpršuje, neomejenost, svoboda, virtualen niz, odprta struktura. Grafično lahko to ponazorimo takole:

kontigviteta: $A \rightarrow A_1$ ali $A \rightarrow B$
 paradigmatškost: $A \neq A_1$ ali $A \neq B$

Člene, ki konstituirajo pripoved uvodnih odstavkov pri Stendhalu, opredeljuje razvidna tendenca h kombinaciji, uveljavlja se torej princip kontigvitete ali sintagmatskosti. Od tod izhaja, da je naracija v Stendhalovem romanu nekaj sklenjenega, da je dana v celoti kot aktualen niz in da ima tekst zaprto strukturo. Kontigvitetna jezikovna logika – v tem smislu je formulirana tudi Jakobsonova teza o metonimičnosti proze za razliko od metaforičnosti poezije – v bistvu določa poteze *prozaizma* in *sižejnosti*, ki pripadajo po Lotmanu tipično proznim strukturnim principom. S tem pa določa kontigvitetna logika tudi tradicionalni roman, saj sta prozaizem in sižejnost zanj tipična. Določila kontigvitete zaznamujejo tudi takšne lastnosti tradicionalnega romana, kot so *narativna progresija* (določilo linearnosti, motiviranosti), *referencialnost* (kazalna funkcija), pa tudi *imitacijskost*, na kar navaja pri Peirceu omenjano določilo kontigvitete, namreč, da je ta v zvezi s človekovo izkušnjo, ne pa s samo naravo mišljenja. Vendar pa je mogoče reči, da takšna kontigvitetna, tipično prozna strukturna določila pripadajo samo historično zamejenemu območju t. i. tradicionalnega romana; kjer kontigvitetni princip členjenja razpada, izginjajo tudi omenjene tipično prozne strukturne poteze.

Samo shematično lahko navedemo, kaj vse v tradicionalnem romanu odraža kontigvitetno naravo njegove strukture. Takšne so tiste njegove poteze, ki jih zajamejo pojmi realno življenje, plastičnost junakov, motiviranost. Tudi v zgodnejših teoretskih pogledih na roman poudarjeno povezovanje romana in načel verjetnosti, primernosti, koristnosti je mogoče spraviti v sklad s kontigvitetno koncepcijo romana. Tako Huetova kot Blanckenburgova stališča so korelat kontigvitetne narave konstrukcijskih principov romana oziroma tipa zavesti, ki stoji za takšnimi principi. Enako velja tudi za načelo razuma in načelo posnemanja, ki se omenjata v tej zvezi.

V tradicionalnem romanu je po principu kontigvitete opredeljen že sam nivo zgodbe, kar je razvidno s tem, da epizode smiselno prehajajo druga v drugo, da je razvoj dogodkov in akcije stopnjevan ter da je fabula sklenjena, tako da lahko govorimo o zaprtem tipu tekstov.

V zvezi z vprašanjem junaka se kontigvitetna narava tradicionalnega romana kaže na več nivojih. V tradicionalnem romanu je junak uveden *in presentia*, torej v celoti s svojo zunanostjo, preteklostjo, s svojim mestom v družbi, s svojimi značilnimi načini obnašanja in z odnosi do drugih ljudi, medtem ko je junak pri Kafki, Beckettu ali Robbe-Grilletu karakteriziran *in absentia* v smislu paradigmatškega principa, tako da je postavljen pred bralca kot neka potencialna, neaktualizirana človeška po-

java, kot nekakšna prazna občost, arhetipska podoba človekove eksistence, brez prave plastičnosti, kot amorfna virtualnost. Tudi problem junakove usode – ta se v tradicionalnem romanu praviloma dopolni (po Pirjevču) z njegovim tragičnim polomom – razkriva kontigvitetni princip strukturiranja, kar se kaže v tem, da je njegova usoda zaključena, zaključenost pa je določilo kontigvitetnega odnosa, medtem ko modernega junaka, ki mu gre za *vivre pour survivre* in ostane njegova usoda na koncu odprta, le nekaj možnega ali virtualnega, določa princip paradigmatičnosti. Kontigvitetni odnos se odraža tudi na nivoju junakove akcije. Ta je v tradicionalnem romanu usmerjena k določenemu cilju, k stvarjem onkraj vsakdanje nujnosti obstajanja, k nekemu bistvu, tj. smislu, ki se šele v koncu pokaže, da je breztemeljen, medtem ko moderni junak, ki je svojo življenjsko filozofijo zreduciral na formulo *vivre là pour rien*, ne zasnuje nikakršne prave akcije, nima pravega cilja, zapreden je v povsem banalne, vsakdanje situacije, v čisto neposredno sedanost obstajanja, vsakršna njegova akcija je absurdna, breztemeljna, le sama sebi namen, kar je v bistvu paradigmatični princip.⁴ Proces paradigmatizacije v modernem romanu kaže postopno izginjanje akcijske volje protagonistov in pri Beckettu je junakova akcija že skrčena na najmanjšo možno mero. V zvezi s principom kontigvitetnega odnosa, ki pozna hierarhičnost ali nadrednost, je bilo tudi določilo, da je tradicionalni junak praviloma izjemna osebnost, medtem ko lahko v procesu modernizacije romana ugotovljamo vedno bolj izenačene, marginalne, periferne tipe značajev. Spreminjevalci sveta iz tradicionalnega romana so pomanjšani na vsakdanje vloge, npr. na prodajalca ur v Robbe-Grilletovem *Vidcu* ali na beckettovski starce ali še kakšno bolj obrobno eksistenco. Omenjena poteza nadrednosti oziroma hierarhičnosti kot določilo kontigvitetne logike se kaže tudi v vlogi osrednjega junaka v tradicionalnem romanu. V modernem romanu je vloga junaka razpršena na več figur, prihaja do podvojitev kot pri Beckettu v *Molloyu* ali kot na primer že pri Sternu, kjer je junak Tristram Shandy bodoča usoda strica Tobije, ali v Célinovem romanu *Potovanje na konec noči*, kjer je vloga junaka razdeljena na Bardamujevo in Robinsonovo usodo.

Kontigvitetna narava tradicionalnega romana se kaže tudi v drugih kategorijah. Načeloma je tradicionalni roman uokvirjen v razviden, celo socialno zgodovinsko razpoznaven čas, medtem ko je dogajanje modernega romana razumeti bolj kot metaforo, je alegorično, nefiksirano, postavljeno v neopredeljiv, statičen, simbolni prostor. Prostorsko časovna determiniranost je v zvezi s kontigvitetnimi določili, prostorska nedoločnost modernega romana pa s paradigmatičnimi določili.

Enako bi lahko ugotavljali za problem pripovedovalca v tradicionalnem romanu. Zaradi principa kontigvitete je njegova vloga v romanu povsem razvidna in nedvoumna, saj gre za pripoved iz določene točke, tako fiksirano pripovedno gledišče pa omogoča, da je tudi pripovedovana resničnost nekaj preglednega, nedvoumnega, plastičnega, verjetnega. V modernem romanu, ki ga obvladuje princip paradigme, pa je pripovedna perspektiva drugačna, brez prave fiksirane točke, stabilnosti, neverjetna. Je ali pomnožena ali pretrgana ali pa se spreminja gledišče, tako da se tudi pripovedovana resničnost ne razkriva kot kakšen povsem enovit, v sebi sklenjen in neprotisloven svet. Resničnost modernega romana je polna fikcije, pa tudi dokumentarnosti, skrajnega verizma, oboje pa je povsem utemeljeno. Takšen svet modernističnega pripovedništva s tem razkriva, da subjektivno in objektivno nista več nekaj jasno razmejenega. Niti subjektivnost niti objektivnost nista več nekaj docela stabilnega,

substancialnega, ampak sta v svojem temelju spodmaknjeni kategoriji, ta problem pa ima za razlago modernizma in z njim uveljavljenega tipa pripovedništva odločilno, bistveno vrednost.

VI. Moderni roman in njegova paradigmatična logika

Brž ko začnemo brati moderni roman, je razvidno, da ne ustreza niti vsakdanji predstavi o romanu niti analitičnim kategorijam, po katerih sta definirana roman ali samo proza, in da ga opredeljujejo drugačna določila. Ker so poteze modernističnih proznih tekstov očitno tako modificirane, da ne ustrezajo več uveljavljenim opredelitvam o bistvu romana, kot je bilo to formulirano ob njegovi tradicionalni varianti, se moramo vprašati, kaj določa ta moderni roman oziroma kaj je njegovo bistvo. Odpira se možnost, da se roman kot literarna forma nadaljuje na drugi ravni, kar je seveda zanj kot izrazito fluidno zvrst nekaj samoumevnega. V novejši zgodovini romana je razvidna tendenca k opuščanju kontigvitetnega principa. Ta modifikacija, ki jo uveljavlja moderni roman, je sistemska in hkrati seveda historična. V zvezi z njo je mogoče govoriti o stopnjevanju umetniškosti proze, tj. o stopnjevanju povednosti umetniške strukture romana, o hermetizaciji proze, o uveljavljanju odprte forme romana ali ikoničnega tipa teksta ali konstrukcije tipa geometrijskega ornameta (Lotmanova pojma) ter o uveljavljanju za poezijo značilnih struktur. Sam prehod v novo formo romana nikakor ni kakšen preskok, ki bi se izvršil v romanu modernizma (Joyce, Proust ali Kafka so ga le trdneje zasidrili), ampak je proces, ki ga nakazujejo posamezne poteze v tekstih, ki veljajo še za tradicionalne romane. Ta proces je mogoče imenovati s terminom paradigmatizacija pripovedne proze ali paradigmatizacija romaneskne strukturiranosti in ga razumeti v zvezi s postopnim uveljavljanjem novega paradigmatičnega tipa zavesti. Pomembno je zlasti, da je vse omenjene tendence mogoče razlagati v zvezi s spremembami tako v filozofiji kot znanosti, ki se z vso izrazitostjo javljajo po letu 1900; seveda pa modifikacijo takšne zavesti napovedujeta že 17. in 18. stoletje, čas zlo- ma klasične metafizike.

Takšen paradigmatični princip strukturiranja pripovedne proze lahko ugotavljamo tudi v prvem odstavku Kafkovega romana *Grad*.

Bil je že pozen večer, ko je prišel K. Vas je tičala v globokem snegu. Grajskega hriba ni bilo videti, obdajala ga je megla in tema, in tudi najšibkejši odsev svetlobe ni izdajal, kje stoji grad. K. je dolgo stal na lesenem mostu, ki se je po njem šlo z deželne ceste proti vasi, in gledal navzgor v navidezno praznino (str. 69).

Med elementi te pripovedi – pozen večer, prihod K., vas, globoki sneg, megla in tema, grajski hrib, ki ga ni bilo videti, K.-jevo gledanje v navidezno praznino – ni takšnega kontigvitetnega odnosa, kot smo ga ugotavljali pri Stendhalu, ni nikakršne kazalne funkcije, neposrednega stika, fiksirane vperjenosti med znaki, tako da bi členi pripovedi nujno pogojevali drug drugega in se tako povezovali po principu kombinacije. Pirjevec je ugotavljal, da se sosledje teh elementov pojavlja »brez vzroka«, »jasne eksplicitnosti«, »določenosti, sklenjenosti, preglednosti«, »po logiki, ki ni vnaprej določljiva, po logiki golega naključja« oziroma »po obrnjeni logiki« (prim. *Franz Kafka in evropski roman*, v.: F. Kafka, *Grad*, 1967, str. 10–11). Humova pripomba, da je med sleherno množico idej oziroma predstav vedno neko načelo metodičnosti, pa govori o tem, da mora biti tudi v Kafkovem prvem odstavku neka opredeljiva znakovna logika. V tem primeru gre za takšno znakovno logiko ali razmerje med

členi, ki ni *in presentia*, ampak je *in absentia*, to pa je določilo paradigmatskega odnosa. Pozen večer, prihod nepoimenovane osebe, K.-ja, neznana vas, globoki sneg, megla in tema, grajski hrib, ki ga ni videti, K.-jevo gledanje v navidezno praznino je niz pripovednih elementov, ki so vsi virtualno členi iste paradigme, neke posebne semantične obremenitve skupnega semantičnega preseka, ki nakazuje grozljivost, skrivnostnost, nejasnost, tesnobo, mučnost situacije, sredi katere se pojavi anonimni protagonist romana. Odnos med členi prvega odstavka Kafkovega romana *Grad* je torej paradigmatski, to pa je odnos izven govora, pri katerem se členi virtualno združujejo v kodu, ne v kontekstu. Enote te pripovedi se ne kombinirajo, ampak stojijo druga ob drugi v odnosu koordinacije. To je princip adicijskosti ali princip priključevanja, kot bi rekel Lotman, in poznata ga tako proza kot poezija modernizma. Posamezni členi spominjajo drug na drugega. Med njimi obstaja neka podobnost, med sabo so tematsko kongruentni in kot taki simultano formirajo enoto teksta. Negativna stališča do fragmentarnosti v modernistični literaturi ali očitki o estetskem in etičnem kaosu spregledajo prav ta bistvena strukturna določila modernizma, ki jih pogojuje sama zgodovinska pozicija zavesti, tj. nova pozicija človekovega samorazumevanja, ko je svet prepoznan, da ni odvisen od njegove volje (prim. Wittgenstein, *Logično filozofski traktat*, Ljubljana 1976, str. 159), pa tudi ne od kakšnega transcendentnega smisla zunaj sebe.

Kar se je v modernem romanu zdelo »naključje«, ima notranji smisel, tj. princip ali logiko ekvivalence. Virtualni niz elementov prvega odstavka v Kafkovem *Gradu* obvladujejo načela paradigmatske členitve. Vrednost znaka se v takšnem paradigmatskem odnosu določa – kot je to rečeno v Saussurovih opredelitvah – glede na »notranji trezor, ki konstituira jezik posameznika« in v primeru Kafkovega uvodnega odstavka dobijo členi pozen večer, prihod K., vas, globoki sneg itd. svoj pravi smisel res glede na jezikovni kod, glede na notranji trezor, ki konstituira jezik posameznika, tj. glede na arhisemo⁵ grozljivosti, tesnobe, skrivnostnosti, nejasnosti, ki jo predpostavlja formulirana paradigma virtualnih členov. Funkcija bralca je v takšnem modernističnem tekstu še izrazitejša. Bralec postane orientacijska točka pripovedi,⁶ ki na videz brezodnosno, nepovezano, razpršeno, fragmentirano gmoto pripovedovane predmetnosti konstituira v celoto. Prav zato ni presenetljivo, da je bralec postal tudi eksplicitni element teksta, npr. z eksplicitno kontaktno smerjo pripovedi v Butorjevi *Modifikaciji* ali pa v metafikcijski prozi, npr. v Barthovi *Avtobiografiji*. Glede na to Pirjevčeva formulacija o bralcu, ki »ne more ničesar dopolnjevati« in se mu »svet in okolje odkrivata samo, kolikor se odkrivata neposrednemu dojetanju junaka« (ibid. str. 11), deloma drži, deloma pa ne. Elementi Kafkove pripovedi res niso razporejeni tako, da bi bil med njimi odnos fiksirane vperjenosti ali kontigvitete, torej odnos, ki bi že vnaprej nakazoval zaporedje členov pripovedi, ampak gre med njimi za odnos nefiksirane vperjenosti, tj. paradigme, ki je odprti niz; to pomeni, da bralec res ne more ničesar vnaprej dopolnjevati, vendar pa hkrati dane elemente pripovedi aktualizira na drug način, ko jim določa vrednost glede na arhisemo paradigme, ki jo konstituira, in jim tako podeljuje smisel. Razlagalci Kafke, ki ob njegovih tekstih govorijo o simbolnosti oziroma alegoričnosti, poudarjajo prav takšno paradigmatsko strukturiranost njegovih romanov. V tem smislu je treba razumeti in si razlagati tudi problem povezovanja modernega romana in mita, kakor je tudi ob sami oživitvi t.i. šole mitske kritike treba pomisliti, da je do nje prišlo očitno v zvezi s specifiko modernistične literature.

Paradigmatsko organizirana modernistična proza pripada tisti vrsti naracije, ki ne pripoveduje zgodbe. Modernistična pripoved ničesar ne referira, o ničemer ne pripoveduje (razen o sami sebi), ampak sporoča po analogiji in jo tako tudi dekodiramo. Sporočilo modernističnega pripovedništva je predvsem v metafori ali nizu metafor, ki nakazujejo breztemeljnost sveta in človekove eksistence v njem. Takšna literatura – že Baudelaire jo je razumel izključno kot »sugestivno magijo« – pa nujno odpre potrebo po simbolno mitski interpretaciji. Vendar tukaj pojma simbol ne smemo razumeti kot simbolično v utrjenem pomenu besede, ampak kot sinonim za brezreferencialnost ali bolj točno za avtoreferencialnost. Že simbolisti so si namreč želeli, da bi simbol prenehal biti simboličen in da bi postal sredstvo ali predmet brez »reference«, zadosten sam v sebi. (Prim. Irwing Howe, *Literary Modernism*, 1967, str. 28).

S paradigmatskim konstrukcijskim principom teh tekstov (prim. Saussurovo spoznanje, da je to odnos, ki ni določen niti po številu niti po zaporedju) je povezana tudi Pirjevčeva ugotovitev, da »so vsi Kafkovi romani nedokončani« (ibid., str. 6). Ta nedokončanost je lahko v določenem smislu tudi samo navidezna, vsekakor pa jo je mogoče razlagati v zvezi s problemom odprte forme kot tipične poteze modernizma.⁷

Paradigmatski princip členjenja lahko ugotavljamo tudi v kakšnem drugem modernem romanu. Beckettov roman *Molloy*⁸ pozna v svoji pripovedi medstavčne relacije, ki neprestano, eksplicitno z zanikanjem trgajo oziroma ukinjajo kontigviteto. David Lodge govori s tem v zvezi o kontradikciji kot principu modernizma. (Prim. *The Modes of Modern Writing*, 1977, str. 229, kjer pravi, da pri Beckettu »vsak stavek negira predhodnega.«) Neprestana raba nikalnih stavkov ali pa modalnih oblik tipa »se zdi«, ki prekinja naracijo Beckettovega tipa, pomeni izrazito znamenje paradigmatizacije proze. S takšnim načinom tekst zanikuje veljavnost pripovedovane resnice, s čimer Beckettov narativni postopek uveljavlja strukturo modernizma, ki je paradigmatske narave. Takšen narativni princip demonstrativno uveljavlja stališče, da resničnost pripovedovanega ni nič stabilnega, kakor tudi sama resnica nasploh ni nič trdnega in enoumnega.⁹ Beckettov pripovedovalec s tem nakazuje, da v pripovedi ne smemo iskati nič takšnega, kar bi se nanašalo na izvenekstovno realnost, oziroma da ni ničesar, kar bi temeljilo na primerih (prim. Peirceovo formulacijo o kontigvitetnih principih), in tako podčrtuje, da gre tu za realnost na poseben način, za realnost, ki se nanaša nase, za realnost jezika, kolikor se nanaša nase. »Umetnost je samorealizacija«, je trdil že Nietzsche in tako podeljeval smisel antiprezentacijskim možnostim umetnosti. (Cit. Bradbury, *Modernism*, 1976, str. 25.) Beckettov roman je potemtakem že avtotematska pripoved, ki nastaja iz jasne zavesti o avtoreferencialnosti literarnega znaka in iz prepričanja, da je literatura specifična institucija človekovega obstajanja, s katero raziskuje možnosti svojega verbalnega delovanja. Avtotematskost pripovedi in avtoreferencialni značaj njenega znaka se izkažeta za temeljni potezi modernističnega pisanja¹⁰ in ju je postmodernistična literarna praksa – pri čemer naj omenimo, da za Becketta velja, da stoji na pragu postmodernizma – prignala do skrajnih meja. Postmodernistična pripoved, ki s svojimi postopki še najbolj spominja na slikarske kolaže, drsi od ene pripovedne sekvence k drugi in je še izrazitejši odraz paradigmatske strukturiranosti.

Tudi v Robbe-Grilletovem *Vidcu*¹¹ je evidentno ukinjanje kontigvitetnega principa s tako imenovanim dislociranim tipom pripovedi, ki je v zvezi s spreminjanjem pripovedne perspektive. Enako lahko ugotavljamo, da tudi t.i. serialna kompozicija novega romana ni nič drugega kot

pripoved s pomnoženo pripovedno perspektivo. V obeh primerih gre za paradigmatški princip členitve teksta, v ozadju pa je stališče, da resnica ni ena sama, nepremakljiva in nespremenljiva. Resnica je množica aspektov.

V takšni paradigmatško strukturirani pripovedi modernističnega tipa je prikazovana resničnost pravzaprav le serija izsekov, »parcialnih viziranj pojavnosti« (M. Bradbury, *Modernism*, 1976. str. 21), parcialnih aspektov ali posameznih perspektiv realnega, ki so med seboj nekaj izenačenega, ekvivalentnega ali podobnega. Pri tem ti segmenti prikazovanja resničnosti drug drugega niti ne izključujejo niti ne pogojujejo. Celota teksta je tako le aglomerat posameznih, iz različnih perspektiv ugledanih podob realnosti. Te optike resničnosti ne obvezujejo druga druge in so med seboj vrednostno izenačene. Resničnost, kot jo podaja moderni roman, ni več kaj enovitega, sklenjenega, ampak je nalomljena pod številnimi koti kakor v nalomljenem ogledalu. Vendar tako prezentirana realnost ni zato nič manj kompleksna, predpostavlja le nov, modificiran koncept enotnosti ali celovitosti. Učinkuje sicer necelovito, nedojemljivo, nedoločljivo, eluzivno, protejsko, zato tudi neobvezujoče, nepredvidljivo, vendar pa nič manj polno, sugestivno, avtentično. Takšno naravo modernistične proze poudarja tudi Harry Levin, ki s pojmom refraktivnosti zajame karakteristike, o katerih ugotavljamo, da pripadajo paradigmi. »Pisateljeva naloga je postala bolj refraktivna, ker je njegov svet postal manj stabilen, manj jasen, manj nedolžen – z eno besedo manj antropocentričen. Takšna staromodna pojma kot 'zgodba' in 'značaj' sta stala in padla z zastarelo koncepcijo narave in človeške narave. Celo 'absurdnost' Alberta Camusa, kakor [tudi] pojem tragedije, predpostavlja racionalno prilagajanje med individuom in vesoljem. Z izginotjem fiksirane orientacijske točke postane pripovedovanje zgodbe nemogoče. 'Strast za opisovanje' je zaznamovala smer od Flauberta do Kafke in še naprej; 'novi realizem' naj bi spajal naturalizem prvega z metafizičnim oneirizmom drugega in mimogrede nevtraliziral takšne izčrpane antiteze, kot so forma/vsebina in objektivnost/subjektivnost. Vsi pisatelji mislijo, da so realisti, v kolikor si prizadevajo poustvariti resničnost, in vsaka prihajajoča šola se odmika od predhodnikov v imenu realizma.« (*Refractions*, 1966, str. 249)

Tako kot v analizi stavčnega nivoja in medstavčnih relacij bi tudi v izboru tem, motivov in njihovih funkcij lahko ugotavljali, kako najpomembnejše novejše literarne tekste zaznamuje dominantna paradigmatškost. V zvezi s paradigmatizacijo je tudi ukinjanje hierarhičnosti tematike in tako je razložljivo tudi to, kar se najprej zgodi v poeziji že z Baudelairo, potem radikalno z Eliotom ter se kasneje pojavi v prozi. V trenutku, ko je pri Baudelairu ali Eliotu prostor za katerokoli besedo, za vulgarno ali nizko prav tako kot za vzvišeno ali sublimno, tedaj to pomeni tisti zgodovinski položaj literature, ki predpostavlja, da je vsebina za bistro poetičnega irelevantna, in je torej poetičnost iskati predvsem v odnosih med znakovnimi konstituenti teksta. V takšnem položaju je tudi razpon literarne tematike mnogo širši in sega od skrajne fantastike do dokumentarnosti, za kar je Borgesova proza zgovoren primer.

Tega izhodiščnega ugotavljanja potez, ki jih pogojuje paradigmatška konstrukcijska dominantna v modernem oziroma kontigviteta v tradicionalnem romanu, bi se bilo potrebno lotiti bolj sistematično, z analizo kakega posameznega romana na različnih njegovih nivojih. Vendar je šlo tukaj predvsem za metodološko demonstracijo ugotavljanja paradigmatške narave modernega romana in izkazalo se je, da je tudi to specifična narativna logika, ne pa kaj poljubnega, naključnega ali celo amorfnega.

Paradigmatska narava modernega pripovedništva je prav tako rezultanta specifične zgodovinske zavesti, kot je bil v svojem času tradicionalni roman s svojo kontigviteto ali sintagmatsko logiko, ki je prvotno nastal v helenizmu in so njegove izhodiščne tekste skupaj z drugim proznim spisjem uvrščali pod rubriko *syntagma*.

VII. Tip zavesti, ki se ujema s paradigmatsko logiko

Zgodovinske tendence mišljenja in človekovega samorazumevanja v času modernega romana so vsekakor takšne, da jih je mogoče spraviti v sklad z omenjenimi potezami paradigmatske zavesti. Domnevamo, da modifikacijo, ki jo označujemo kot paradigmatsko zavest, pogojujejo specifične ontološke in antropološke predpostavke. Pokazalo se bo, da je proces modernizacije romanescne strukture v smislu paradigmatske zavesti mogoče razlagati v zvezi s potezami zavesti, kakršna pripada modernizmu. Ta se očitno formira okrog leta 1900, ko je prišlo v filozofiji in znanosti (Nietzsche, Husserl, Freud, Einstein, Planck) do bistveno drugačnih spoznanj, ki so odločilno zaznamovala zgodovino človekovega samoopredeljevanja. Same zasnove modernističnega tipa zavesti je mogoče prepoznati že od sredine 19. stoletja naprej in jih povezovati s takšnimi povnanjenimi sociološkimi razlogi, kot jih navaja R. Barthes. Namreč, ko omenja »veliki zlom v literaturi« in ga povezuje s pluralizacijo pogledov na svet, postavi trditev, da je takšna pluralizacija v zvezi z razvojem novih razredov, torej z nekakšno novo demokratizacijo družbenih razmerij, kar potegne za seboj tudi nove načine komuniciranja in nove koncepcije vrednot. Historični kontekst sprememb spodmakne temelje dotedanemu pojmu gotovosti, trdnosti, posameznik se ne identificira več samo s svojim jazom,¹² ta človekov jaz ni več *subiectum* vsega, kar obstoji, skratka, izgublja svojo kartezijansko substancialnost. Nesklenjenost, fragmentarnost, nerazvidnost, nezaključenost, odprtost, neskončnost, ekstenzivnost, razsredičenost, nefiksirana vperjenost kot določila paradigmatske strukture se pokažejo, da se prekrivajo z določili nesubstancialnega jaza, s fluidnostjo, odprtostjo, dialoškostjo novega pojmovanja zavesti. V razpravi *Murn in modernizem 20. stoletja* je o takšni modernistični zavesti spregovoril J. Kos (Sodobnost, 1979, št. 11). Ugotovil je, da je bila tradicionalna zavest kot nekaj stabilnega, konstantnega, trdnega in polnega, trajajočega v času kot nekaj zmeraj istega in nespremenljivega, lahko »medij za dojetje nečesa zunajsubjektivnega, tj. objektivnega, pri čemer se je v takšno objektivnost lahko spremenila tudi sama subjektivnost avtorskega jaza s svojimi doživljaji, emocijami in težnjami, ki so se na ta način preoblikovale v razvidno, v sebi zaokroženo, predmetno oblikovano bitnost.« Atributi tako formulirane modernistične zavesti ustrezajo kvalifikatorjem paradigmatskosti. Po Kosu bi modernistično zavest lahko razumeli v zvezi s pojmom toka zavesti, kot ga opredeljuje W. James tik pred letom 1900. Ta koncept predpostavlja »subjektivnost, ki ni več trajna, trdna in substancialna, ampak prav narobe fluidna, zmeraj v gibanju in nastajanju, v vsakem trenutku drugačna, izgublja svojo statično kontinuiteto in identičnost, nesubstancialna. To pomeni, da ta zavest ne more biti nič trdno zaključenega, razvidnega in zmeraj enakega. (...) Takšna zavest lahko namesto jasnih, zaključenih podob svojega substancialnega sveta proizvaja le še samo sebe, prikazujoč se v neprestanem toku, gibanju in nejasnem spreminjanju, in to s pomočjo objektivnosti zunanjega sveta, ki je prav tako nesubstancialna, tekoča in nezaključena, zato pa večidel fragmentarna; takšna [pa] stopa v zavest, ostaja z njo vred

v neprestanem toku, gibanju in nastajanju.« (Sodobnost, 1979, 11, str. 1050). Takšen tip zavesti je mogoče imenovati tudi z Bahtinovim pojmom dialoška zavest. Analogna pa je temu tudi fenomenološka koncepcija zavesti. Da je tudi za Husserla osnovna, univerzalna struktura subjektivitete »nenehen tok mnogoterih doživljajev«, je poudarjeno med drugim tudi v Urbančičevi uvodni študiji h »Kartezijanskim meditacijam« (1975, str. 28).

Tako razumljena modernistična zavest očitno pripada specifični koncepciji resnice, ki jo prinaša določen zgodovinski svet kot njen fundament. Že prej smo ugotavljali, da se teksti, ki ne ustrezajo modelu tradicionalnega romana (Sterne, Rabelais), pojavljajo v tistih duhovno idejnih območjih, ki jih karakterizira izstopanje iz metafizičnih koncepcij resnice. Poteze modernega romana, v katerem gre za evidentno znikanje kontigvitetnih razmerij med njegovimi členi, s tem pa za ukinjanje gramatične (»gramatika je substitut za boga«)¹³, logične, racionalne členitve, predstavljajo ukinjanje principa reda, nujnosti, gotovosti, torej enotnega, enovitega, absolutnega načela, ki si podreja vse druge elemente. Koncepcija enotnega, enovitega, absolutnega načela, tj. principa reda, je izrazito antropomorfna predpostavka in potreba, ki si jo je na začetku evropske zgodovine (v trenutku svojega izstopa iz enosti s svetom) omislil človek in jo še utrdil, ko je z Descartesom sebe vzpostavil kot podlago ali *subiectum* vseh stvari. Takšna stališča so zamenjale že agnostično fenomenološke ontološke koncepcije, razširjene zlasti v anglosaškem duhovnem prostoru na eni strani ter pojav francoskega materializma 18. stoletja na drugi strani, kot tudi že prej pri Leibnizu formulirani zametki ontološkega pluralizma. Znotraj metafizično idealističnega razreševanja ontoloških vprašanj pa je destrukcijo takšnih stališč izvedel Nietzsche z novim tipom iracionalizma, ko je prapočelo vsega, kar je, definiral kot kaos¹⁴ in s tem priznal izhodiščno počelo narave (sveta). S tem je, kot rečemo, dehumaniziral naravo in naturaliziral človeka in samo v takšni optiki je seveda možno razumeti pojem dehumanizacija umetnosti pri Ortegij y Gassetu. Prav koncepcija resnice pri Nietzscheju – o njej je ob problemu perspektivizma in interpretacije¹⁵ spregovoril Jean Granier – tako kot že koncepcije resnice, ki so pripadale konvencionalnemu fenomenalizmu, s katerim je Nietzsche polemiziral, pa omogočajo razlago cele vrste potez, ki jih najdemo v romanih, za katere trdimo, da jih opredeljuje paradigmatični princip.

V mislih imamo koncepcijo ontološkega pluralizma, perspektivizma oziroma resnice kot aspektizma (Wittgensteinov pojem), to je predpostavke, da je resnica le neskončno število aspektov ali relacij, iz česar sledi, da nobena perspektiva ne more izčrpati bogastva resnice. »Vse, kar vidimo, bi lahko bilo tudi drugačno. Vse, kar sploh lahko opišemo, bi lahko bilo tudi drugačno. Ni nobenega *a priori* reda stvari. Tu vidimo, da se strogo izvedeni solipsizem ujema s čistim realizmom. Jaz solipsizma se steka v nerazprostrto točko in ostaja njemu prirejena realnost.« (Prim. Wittgenstein, *Logično filozofski traktat*, 1976, str. 135). Paradigmatični princip se prekriva s takšno idejo fundamentalnega perspektivizma, ki ima funkcijo izkoreniniti metafizično prepričanje, da je subjektivnost sposobna dominirati totaliteti biti. Stališč perspektivizma kot detronizacije absolutnega pa pri tem seveda ne smemo razumeti kot možnosti drsenja v relativizem. Resnica ni več absolutna, vendar tudi ni relativna, vsaj v tistem pejorativnem, vsakdanjem pomenu ne, je le relacijska, sovisna, zato pa dvoumna, neopredeljiva, nikoli do kraja razvidna, nikoli kaj dodela gotovega, odprta, brezkončna, spreminjajoča, vedno v nastajanju.

»Ni ene same edino zveličavne razlage«, je 1888 zapisal Nietzsche v pismu Fuchsju. In če parafraziramo Wittgensteina, potem lahko rečemo, da je »prava« le tedaj, ko smo o njej prisiljeni »molčati«.

Proza modernizma s svojo paradigmatično, ambigvitno strukturo predstavlja prav takšen koncept aluzivne, neopredeljive, nedoganljive, odprte, dialoške resnice. Forma modernega romana je odprta, kot je brezkončna resničnost uprizarjanega sveta. Takšen koncept poliperspektivistične ali pluralistične resnice je tematiziran v marsikaterem modernističnem pripovednem tekstu, tukaj pa lahko opozorimo kar na najbližji primer, na odstavek iz slovenske modernistične proze.

A kaj je resnica? Dogodki, dejstva, zamenjave se mešajo v požrešna nasprotja. . . Najbolje si je še predstavljati preprogo s podobami: zgoraj, spodaj, povprek, počez, vsi predmeti hkrati in v vseh barvah. . . In vsi motivi pomešani. . . Če bi jih hotel pokazati pokonci, plosko, ležeče. . . to bi bila morda resnica. (Lojze Kovačič, *Pet fragmentov*, 1981, str. 78)

Novi koncept poliperspektivistične resnice, ki se prekriva s problemom paradigmatičnosti, ne dopušča ne skepticizma ne relativizma, takšno razumevanje resnice predpostavlja le, da obstaja več aspektov pravosti, resnica je pomnožena in večobrazna, to pa je njena odločilna lastnost – svobodnost. In kakor po definiciji razmerje paradigmatičnosti ni kaj čisto določenega, determiniranega, fiksiranega, tako je tudi resnica neskončna in je možna kot neskončno število odnosov.

OPOMBE

¹ Hume navaja še povezovanje tipa vzrok-učinek, vendar med primeri ilustrira le prvo in drugo načelo, kar je povsem razumljivo, saj je tretje načelo le varianta drugega principa. Hume v svoji pionirski observaciji očitno še ni bil povsem gotov, ali je mogoče teh združevalnih principov več, saj sam govori, da je njegova shema verjetno nepopolna. Peirce, ki se je po Humu prvi spet sistematično lotil teh vprašanj, ugotavlja le dvojje že pri Humu navedenih načel.

² Pojem *similaritete* rabi v nekaterih verzijah že Peirce, predvsem pa Jakobson.

³ Takšno kazalno funkcijo prekriva tudi grški izraz *deixis* oziroma pridevniška oblika *deiktikos*, slovensko deiktichen, kar pomeni kazalen, neposreden, temeljč na primerih.

⁴ Primerjaj L. Wittgenstein, *Logično filozofski traktat*, Ljubljana 1976: »V svetu je vse, kot je, in se vse dogaja, kot se dogaja; v njem ni nobene vrednosti.« (Str. 161) »Če nam večnost ne pomeni neskončnega časovnega trajanja, ampak brezčasnost, potem živi večno tisti, ki živi v sedanjosti.« (Str. 163). – »Ni mistično to, kako svet je, temveč, da je.« (Str. 165).

⁵ Termin *arhisema* je nastal po analogiji s pojmom N. S. Trubeckoja arhifonem in pomeni celoto diferencialnih potez, ki so skupne dvema elementoma danega nivoja, in predstavlja nevtralizacijo binarne opozicije. Primerjaj Lotman, *Struktura umetniškega dela*, shr. izdaja 1976, str. 387, op. 4.

⁶ Da se v določenem trenutku literarne vede, ki sovpada z dediščino in razvojem tendenc modernizma in postmodernizma, pojavi recepcijska estetika, za katero je kategorija (historičnega) bralca osrednjega pomena, sploh ni slučajno.

⁷ Paradigmatični princip je dejansko bistvo modernizma in pojasnjuje vrsto pojavov. V tem smislu je med drugim mogoče razložiti načelo katahreze (tj. povezovanje med sabo odtujenih in docela nemotiviranih pomenskih enot) kot tipične poteze nadrealizma. Tudi pojavi absolutne poezije, konceptualizma, absurdnega gledališča, abstraktnega romana, in podobno so razložljivi v zvezi s takšnim principom strukturiranja.

⁸ Glej uvodni in sklepni odstavek Beckettovega romana *Molloy* (slovenski prevod, Ljubljana 1975, str. 37–38, 216–217).

⁹ Primerjaj F. Kermode, *The Sense of an Ending*, 1966. »In Beckett, the signs of order and form are more or less continuously presented, but always with a sign of cancellation; they are resources not to be believed in, cheques which will bounce.« (Str. 115)

¹⁰ Znana so stališča, da v modernizmu postane medij sporočanja – in to je v primeru literature jezik – osrednji interes umetniškega prizadevanja. Tako na primer P. Ackroyd v knjigi *Notes for a New Culture* (1976) postavi trditev, da je bistvo modernizma prav »odkritje jezika kot vsebine in forme vedenja« (str. 9), kar je mogoče povezati z znano Wittgensteinovo tezo, ki pravi, »meje mojega jezika so meje mojega sveta«.

¹¹ »Videti je bilo samo tisto, kar je v ozadju sobe ostro osvetljevala električna luč: senčnik stožčaste oblike pri nočni svetilki in obrise razmetane postelje. Pred posteljo je bila silhueta moškega, ki se je rahlo sklanjal nad njo in stegoval eno roko proti stropu.

Ves prizor je bil negiben. Kljub nedokončanemu gibu je moški obstal kakor kip. Pod lučko na nočni omarici je ležal majhen pravokoten predmet modre barve – bržčas zavojček cigaret.

Mathias ni utegnil čakati, kaj se bo zgodilo, če naj bi se sploh še kaj zgodilo. Celo tega ne bi mogel priseči, da so kriki res prihajali iz te hiše; po njegovem so bili še bolj blizu in manj pridušeni kot izza zaprtega okna. Ko je premišljeval o tem, se je spraševal, ali je bil res slišal samo nerazumljivo stokanje: zdaj je bil že prepričan, da so bile besede jasne, čeprav se jih ni mogel domisliti. Po barvi glasu, ki je bil prijeten in prav nič žalosten, je bila žrtev očitno prav mlada ženska ali otrok. Stala je ob enem železnih drogov, ki so podpirali vogal zgornjega krova; roke je držala na hrbtu v gubi pasu, stala je trdih in razkoračenih nog in naslanjala glavo na steber. Z velikimi, čez mero odprtimi očmi (ko so vsi potniki zaradi sonca, ki je začelo pripekati, bolj ali manj pripirali veke), je še naprej strmela naravnost predse, prav tako mirno kot malo prej v njegove oči.

Zaradi tolikšne vztrajnosti je prvi hip pomislil, da je klobčič vrvice njen. Prav lahko, da jih je sama zbirala. Potem pa se mu je zazdela ta misel absurdna; to nikakor ni bila igra za deklice. Fantje že imajo polne žepe nožev in vrvic, verižic in obročkov pa luknjičastih srobotovih stebel, ki jih prižigajo namesto cigaret.«

(Robbe-Grillet, *Videc*, Ljubljana 1974, str. 86)

¹² Kartezijanski jaz je ob prelomu stoletja padel v tisto krizo, ki jo je Husserl imenoval navidezni polom racionalizma in skušal zato dotedanji odtujeni (»povnanjeni«) tip racionalnosti nadomestiti z drugačno, človekovemu umu pristnejšo racionalnostjo. Primerjaj tudi izjave D. H. Lawrencea, da je izgubil interes za »stari, stabilni ego značaja in da želi predstaviti »drugačen ego, katerega dejanja ne omogočajo prepoznati posameznika in zdrsnejo mimo kot alotropična stanja«. (Citira Irving Howe, *Literary Modernism*, 1967, str. 33.) Alotropičnost je lastnost, ki se prekriva s problemom paradigme.

¹³ Formulacijo, da je gramatika substitut za boga, uporabi Michel Haar v spisu *Nietzsche and Metaphysical Language*, 1971. (Cit. po D. B. Allison, *The New Nietzsche*, 1979, str. 35)

¹⁴ »The total character of the world (...) is in all eternity chaos – in the sense not of a lack of necessity but a lack of order, arrangement, form, beauty, wisdom, and whatever other names there are for our aesthetic antropomorphisms.« (Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, 1882, paragraf 109, cit. v knjigi *The New Nietzsche*, 1979, str. 198). V takšni optiki je razumeti tudi Bradburyjeve izjave o lingvističnem kaosu kot bistveni potezi modernizma. (*Modernism*, 1976, str. 27)

¹⁵ Glej J. Granier, *Perspectivism and Interpretation*, 1966, objavljeno tudi v knjigi *The New Nietzsche*, 1979, str. 190–200.

POPRAVEK

Začetek opombe 7 v prvem delu razprave (Primerjalna književnost 5, 1982, št. 1, str. 46) se pravilno glasi tako: Pojem *roman* izhaja iz pojma *romanz*...

*Spis se ukvarja z nekaterimi osnovnimi predpostavkami Freudove interpretacije literarnih junakov; opozoriti želi na njene posebnosti in njeno relativno omejenost v primerjavi z drugimi nivoji Freudovega obravnavanja problemov literature. Nekateri značilnosti interpretacije literarnih oseb skuša natančneje opredeliti tako, da pokaže nasprotja med njimi in nekaterimi temeljnimi metodičnimi postavkami, razvitimi v delu *Traumdeutung*. Freudov model interpretacije literarnih oseb ostaja do neke mere znotraj predpostavk tradicionalnega modela take interpretacije; na tem nivoju je njegova osnovna novost premik osmišljenosti literarne osebe v njeno nezavedno. Spis končno opozarja na lik Hamleta kot temeljno figuro Freudove interpretacije literarnih oseb ter na bistveno povezanost in različnost figur Hamleta in Ojdipa.*

Že takoj na začetku je treba opozoriti, da Freudovo obravnavanje literature ni nekaj enovitega in enoplastnega. V literarni vedi je namreč pogosto tisto razumevanje psihoanalitskega obravnavanja literature, ki v ospredje postavlja interpretacijo literarnih oseb, torej razkrivanje »podzavestnih« silnic njihovega delovanja; tako dobljeni rezultati se pogosto prenašajo tudi na samega avtorja, na vprašanje njegove »podzavesti«. ¹ Taka in sorodna pojmovanja so vzbudila tudi ostre reakcije in zavračanje poskusov, da bi literarno delo razumeli kot sklop »freudovskih simbolov« ² – ekvivalentov avtorjeve »podzavesti«, polne potlačenih seksualnih vsebin. ³ V nasprotju s tako poenostavljenimi pristopi in ugovori poteka Freudovo obravnavanje literature na več nivojih (čeprav je tudi heterogeno in nesistematično; Freud ni napisal nobene *Psihoanalize literature*).

Na kratko lahko rečemo, da zastavlja Freud problematiko literature vsaj na treh ravneh (ki so med sabo dejansko zmeraj prepletene): znotraj samega literarnega dela, v razmerju avtor – delo in v razmerju (avtor) – delo – bralec. V prvem primeru gre za vprašanje literarnega junaka, za problem interpretacije literarne osebe. ⁴ Na drugem nivoju je literatura obravnavana podobno kot sanje, sanjarija ali spodrsrlaj, se pravi kot rezultat in dokument avtorjevih nezavednih procesov. Tu se začneja vsa psihoanalitska biografika literatov, s tem pa pridejo do izraza tudi tendence psihologizma in biografizma. Šele vključitev bralca dokončno omogoča teoretski psihoanalitski pristop; šele če upoštevamo dialektična razmerja med delom, bralcem in avtorjem, se lahko uveljavijo nekateri osnovni pojmi Freudove psihoanalitske teorije (tako npr. temeljna dvojnost ugodja in realnosti; prav tako je šele na tem nivoju mogoče govoriti o družbenem funkcioniranju umetnine in bistveni zvezi le-tega z nezavednim).

Interpretacija literarnih oseb je torej le en, tako po predmetu kot po nekaterih predpostavkah relativno omejen vidik psihoanalitske interpretacije literature; zanjo veljajo nekatere značilnosti in določila, ki ne morejo veljati za celotno psihoanalitsko tolmačenje literature. Nekateri njene posebnosti je mogoče natančneje ugledati, če jo primerjamo z interpretacijo sanj. ⁵

V psihoanalizi ima interpretacija sanj svoje posebno mesto; ne gre le za razpravljanje o sorazmerno obrobem psihičnem pojavu, pač pa se z interpretacijo sanj postavlja tudi osnovni vzorec psihoanalitske interpretacije nasploh. *Traumdeutung* je zato eden temeljnih Freudovih tekstov. Paul Ricoeur je že ob samem naslovu *Traumdeutung* utemeljil dva osnovna pojma svoje hermenevtične filozofije – simbol in interpretacijo. Tako po Ricoeurju beseda »sanje« v tem naslovu ne meri le na sam fe-

nomen sanj, ni beseda, ki zapira, temveč beseda, ki odpira. »Odpira se vsem psihičnim produktom, kolikor so analogni sanjam, v norosti in v kulturi, kakršna sta že stopnja in princip te sorodnosti.«⁶ Ta univerzalni značaj interpretacije sanj, ki pomeni tako tudi osnovni vzorec in glavno analogijo analizam literature, nas upravičuje, da začrtamo posebnost interpretacije literarnih oseb na ta način, da jo na nekaterih točkah razmejimo od interpretacije sanj.

Tu seveda ne moremo povzemati celotne problematike interpretacije, kakor se kaže v *Traumdeutung*, temveč bomo opozorili le na dva vidika, ki lahko veljata za odločilna, čeprav sta pogosto »pozabljena« ob podarjanju analognosti razmerja med manifestnim in latentnim v sanjah in v literaturi. (Freud namreč ločuje manifestno vsebino sanj od latentnih misli sanj. Le-te so osnova za sanje, vendar nastopajo v njih le prikrito, latentno; v manifestnih sanjah so te misli »predelane« v procesih zgoščanja, premeščanja, figurativnega predstavljanja in simbolizacije. Te procese, torej delo, ki iz misli sanj formira konkretne sanje, imenuje Freud »delo sanj« (Traumarbeit). Zelo pogosto je razumevanje, ki kot temeljno razmerje v sanjah jemlje ravno razmerje med njihovimi latentnimi mislimi in manifestno vsebino, ki naj bi bilo hkrati razmerje med nezavednim in zavestnim. Tudi v obravnavi literarnih tekstov se po analogiji s tem razmerjem pogosto išče dvojnost med manifestnim in latentnim.)

Prvi od obeh omenjenih vidikov je osnovno pravilo pri interpretaciji sanj, namreč da le-teh ne smemo jemati za smiselno enoto, pa čeprav so to morda videti, in da posameznih elementov sanj ne smemo razumeti iz njihovega odnosa do celote. Nasprotno je treba s sanjami ravnati kot s sklopom med seboj relativno neodvisnih detajlov, ki jih torej ne moremo razlagati drugega z drugim. Freud opozarja, da je treba ob interpretaciji usmeriti svojo pozornost ne na sanje kot celoto, temveč le na posamezne dele njihove vsebine; interpretacija sanj je interpretacija »en détail« in ne »en masse« in torej ima sanje »od začetka za nekaj sestavljenega, za konglomerat psihičnih tvorb.«⁷ To seveda pomeni, da je za Freuda smiselnost zgodbe sanj nekaj irelevantnega; od te smiselnosti premakne psihoanaliza svojo pozornost na detajl, zanemarljivo podrobnost, zavržek opazovanja: »Tudi ta [psihoanaliza] je navajena, da iz malo cenjenih ali neopaženih potez, iz zavržka – ‚refuse‘ – opazovanja ugane tajno in skrito.«⁸

Na drugi vidik nas opozarja zelo zanimiva, čeprav mnogokrat spregledana opomba, ki jo je Freud dodal *Traumdeutung* leta 1925: »Prej se mi je zdelo tako neverjetno težko navaditi bralce na razlikovanje med manifestno vsebino sanj in latentnimi mislimi sanj. [...] Zdaj, ko so se vsaj analitiki sprijaznili s tem, da manifestne sanje zamenjujejo z njihovim, s pomočjo analize najdenim smislom, so mnogi od njih zakrivali neko drugo zamenjavo, katere se prav tako trdovratno držijo. Bistvo sanj iščejo v tej latentni vsebini in pri tem spregledajo razliko med latentnimi mislimi sanj in delom sanj. Sanje niso v bistvu nič drugega kot posebna forma našega mišljenja, ki jo omogočajo pogoji spanja. Delo sanj je tisto, kar to formo vzpostavlja, in prav ono je bistveno v sanjah, je pojasnilo njihove posebnosti.«⁹

V drugih spisih, npr. v razpravi *Dovtip in njegov odnos do nezavednega*, Freud to tezo ponovi in še jasneje razvije. Sanje nastanejo, kakor opozarja v tej razpravi, tako, da na misli sanj, ki so same po sebi sposobne zavestnosti, deluje nezavedna želja; misli sanj so torej obdelane na način, ki je značilen za nezavedne miselne procese. Le iz rezultatov te obdelave, torej »dela sanj«, je mogoče spoznati pomen nezavednih misli.¹⁰

Te Freudove teze omajajo samoumevnost tistega razumevanja, po katerem naj bi bilo latentno v sanjah isto kot nezavedno; z drugimi besedami, razmerje med manifestno vsebino in latentnimi mislimi sanj (torej odkritim in skritim smislom sanj) nikakor ni identično z razmerjem zavestno – nezavedno. Nezavedno je nasprotno odločilno povezano z izoblikovanostjo, s formo sanj in s tistim delom, ki je to formo izoblikovalo, torej z delom sanj.¹¹

Čeprav Freud na začetku ene svojih zgodnjih in najboljšežnejših študij, ki se ukvarjajo z interpretacijo literarnih oseb (*Blodnja in sanje v Gradivi W. Jensena*), omenja, da je nastanek spisa spodbudila tudi želja, da bi na sanjah literarnih oseb uporabil metodo, razvito v *Traumdeutung*,¹² iz te trditve ne moremo sklepati, da uporablja Freud to metodo v tem in drugih tekstih, ki obravnavajo literarne osebe, za analizo samega literarnega dela. Predmet te metode ni literarno delo kot celota, pač pa le sanje junakov. Ravno ob prej omenjenih dveh vidikih je mogoče opaziti odločilno razliko med interpretacijo literarnih oseb in interpretacijo sanj (ki jo razumemo kot temeljni model za psihoanalitsko obravnavo literarnega dela).

Interpretacija literarnih oseb predvsem priznava legitimnost literarne realnosti in je ne pojmuje kot nekaj zgolj navidezno smiselnega. Kakor hitro se namreč pojavi vprašanje o literarni osebi, s tem hkrati pristajamo na literarno realnost, katere del je oseba, kot na nekaj samo po sebi umevnega, kot na osnovno predpostavko vsakršne analize. S tem je seveda onemogočen tisti radikalni preobrat, ki ga je Freud za sanje uvedel v *Traumdeutung*, da bi namreč v literarnem delu videli le konglomerat detajlov. Literarna realnost zdaj ne le da ni samo navidezno smiselna, pač pa je nasprotno celo povsem osmišljena, tako da konec koncev literarnost, fiktivnost, »sanjskost« te realnosti sploh zanemarimo in da osebe obravnavamo kot živa bitja. Hkrati se na nivoju analize literarnih oseb tudi nikakor ne more zastaviti vprašanje o funkciji forme literarnega dela, se pravi o dimenziji, ki je za literarno delo in njegovo razmerje do nezavednega morda odločilna; interpretacija literarne osebe se seveda lahko dogaja le »znotraj« te forme in tako njo samo nujno spregleda.

Analiza literarne osebe torej ni isto kot analiza literarnega dela. Ob obeh omenjenih vidikih se je jasno pokazalo, kako interpretacija literarnih oseb pristaja na predpostavke in ostaja v odnosih, ki za analizo samega literarnega dela šele postanejo problem. To ne pomeni, da so teze, ki jih postavlja interpretacija oseb, teoretsko zanemarljive, vendar se to razpravljanje nanaša na literarne osebe (in sicer kakor so le-te ekvivalentne realnim osebam, kolikor so »žive«), ne pa na samo literarno delo. Nezavedno je lahko ob takim pristopu razumljeno le kot junakovo nezavedno; z analizo nezavednega literarne osebe pa še ni podana tudi teoretsko relevantna psihoanalitska analiza literarnega dela kot takega.

Zato lahko rečemo, da je glavna predpostavka in problem psihoanalitske interpretacije literarnih oseb ravno osmišljenost teh oseb. Če naj bo namreč interpretacija literarnih oseb sploh mogoča, je nujno, da ima neposredna pojavnost, danost literarnih oseb svoj smisel. Dejanja in duševne manifestacije literarnih oseb niso podvržene naključju, pač pa so »od znotraj« motivirane in osmišljene. Pojavnost kake literarne osebe je torej motivirana v sami osebi, le-ta je torej obravnavana, kakor da bi bila živa. (Prav zato na tej ravni ni mogoče postaviti vprašanja o morebitni navidezni smiselnosti literarne realnosti; ta smiselnost je pogoj možnosti interpretacije.) Posebnost Freudove psihoanalitske interpretacije literarnih oseb v primerjavi z drugače usmerjenimi interpretacijami je zlasti

v tem, v katerem območju išče Freud motivacijo in osmišljenje junakove pojavnosti. Ta pojavnost ga namreč vodi k vprašanju o nezavednih duševnih procesih, ki jo utemeljujejo; junakovo dejavnost in duševne manifestacije torej odločilno motivira njegovo nezavedno. Predpostavka, da ima literarna oseba nezavedno, pa hkrati vsebuje tudi zahtevo, da to osebo obravnavamo kot »živo«. Freud je na ta razmerja na več mestih tudi izrecno opozarjal, npr.: »Dosljej smo Rebekko West obravnavali, kot da bi bila živa oseba in ne stvaritev fantazije pisatelja Ibsena, ki jo vodi kritični razum.«¹³

Psihoanalitska interpretacija literarnih oseb torej zahteva popolno motiviranost in osmišljenost njihove neposredne pojavnosti. Tako razmerje je mogoče razumeti v procesu interpretiranja celo potencirano, namreč tako, da je dana pojavnost literarnega lika obravnavana kot prezentacija svojih motivacij, torej svojega smisla.

Vsaka, tudi na videz nesmiselna, protislovna ali naključna točka neposredne pojavnosti literarne osebe ima v luči take obravnave svoj smisel. Interpretirati literarno osebo pomeni torej umeti in eksplicirati (drugi) smisel, ki ga ta pojavnost vsebuje, le-to torej razumeti v luči skozi interpretacijo dobljenega teksta. Ne le da ima danost kakega literarnega lika svoj smisel, tudi razumeti jo je mogoče le iz razmerja od tega smisla. Da bi lahko umetnino analiziral, moram torej najprej »spoznati smisel in vsebino tega, kar je predstavljeno v umetnini, jo torej moči interpretirati (deuten)«. ¹⁴ Za interpretacijo osebe, predstavljene v kateri od upodabljalnih umetnosti (in ravno za to gre pri citiranem stavku), je torej odločilno razmerje med pojavnostjo in njenim smislom; neposredna pojavnost lika nas napoti k svojemu smislu in vsebini, s pomočjo interpretacije dobljeni tekst smisla pa povratno omogoči razumevanje lika.

Freud je upravičeval »živost« literarne osebe v takšni interpretaciji tako, da se je skliceval na pisatelja in njegovo sicer intuitivno, vendar pravilno razumevanje psihičnih procesov; pisatelj naj bi torej bil nekak »intuitivni psiholog«, kot ga imenuje Ernst Kris. Freud se je na pisatelje skliceval v veliki meri tudi zato, ker ti njihovi vpogledi sovpadajo z ugotovitvami psihoanalize, kar je bilo važno v času, ko je bila psihoanaliza še mlada, predvsem pa zelo oporekana veda. Vprašanju o pisatelju kot »intuitivnem psihologu« se Freud zlasti posveča v razpravi o Jensenovi *Gradivi*.

Že prej smo omenili Freudovo izjavo, da je ob *Gradivi* želel uporabiti ugotovitve iz *Traumdeutung* na sanjah literarnih oseb; to pomeni, da je predpostavljaj pisatelj v pogled v naravo sanj in njegovo intuitivno razumevanje psihičnih procesov. In res sklene razpravo z ugotovitvijo, da je blodnja glavnega junaka opisana povsem pravilno, tako da se pisateljevo razumevanje blodnje povsem sklada z ugotovitvami psihoanalize; s tega stališča bi lahko novelo imenovali kar »psihiatrična študija«. Sovpadanje rezultatov, do katerih sta prišla psihoanalitik in pisatelj vsak po svoji poti – prvi tako, da je zakone abnormnih duševnih procesov ugotovil in izrekel po znanstvenih postopkih, drugi pa tako, da se je teh zakonov naučil pri samem sebi in jih, ne da bi mu jih bilo treba jasno spoznati, utelesil v svojih delih – pa naj bi bilo porok za to, da sta oba pravilno razumela nezavedno.¹⁵ S tem zastavlja Freud tudi vprašanje o spoznavnih dimenzijah literature: umetnik, ki v svojih delih čutno predstavlja svoje (intuitivne) vpogled v naravo psihičnih pojavov, je pravzaprav psihoanalitikov predhodnik. Zanimivo je, da je Freud kasneje posamezne literarne like celo uporabil za ilustracijo svojih ugotovitev in psihoanalitiškega dela; tako je v razpravi *Nekateri karakterni tipi iz psihoanalitiškega dela* uporabil like Shakespearovih Richarda III. in lady Macbeth ter Ib-

senove Rebekke West kot ponazoritev značajskih posebnosti, ki jih je mogoče srečati ob analitskem delu. (Seveda pa je jasno, da interpretacija literarnih oseb temelji na predhodni analizi značajev in da iz nje izhajajo nekatere teze, ki so pomembne za vprašanje literature, ne pa analize karakterja.)

Mimogrede lahko opozorimo, da s prodorom v nezavedno literarnih junakov nikakor ne prodremo že tudi do nezavednega samega avtorja, temveč da taka interpretacija eksplicira dimenzije, ki so glede na avtorja na predzavestnem nivoju. Da bi se lahko postavilo vprašanje o razmerju med literarnim dogajanjem in avtorjevim nezavednim, bi bilo treba preiti na vprašanje fantazije, sanjarij (Tagträume).

Vendar v pričujočem pisanju ne moremo slediti poti, ki se odpira ob problemu pisatelja – intuitivnega psihologa, če nočemo izgubiti izpred oči osnovnega vprašanja o interpretaciji literarnih oseb. Sklicevanje na avtorja kot intuitivnega psihologa leži namreč že znotraj predpostavke o smiselnosti literarne realnosti, medtem ko gre pri našem spraševanju za sam model, ki tako razumevanje omogoča. Poleg tega lahko zaidemo po tej poti tudi v psihologizem s tem, da smiselnost literarnih oseb zvajamo na pisatelja, njegovo intuicijo pa na nezavedne procese, od koder se sam ponuja prehod na biografijo.

Na vprašanje o osmišljenosti neposredne pojavnosti literarnih oseb moramo torej navezati vprašanje o modelu, v katerem je taka smiselnost mogoča. Očitno gre pri tem modelu za razmerje smislov, za »arhitektoniko smisla« (z Ricoeurjevim izrazom). To razmerje bo mogoče jasneje prikazati, če bomo upoštevali analize freudovske interpretacije, kakršne najdemo pri Paulu Ricoeurju in Hubertu Damischu.

Ricoeurjevo razumevanje psihoanalize je podrejeno celoti njegove hermenevtične filozofije.¹⁶ Tu povzemamo predvsem enega od osnovnih pojmov te filozofije, pojem dvojnega smisla, ki je konstitutiven predvsem za prvo, semantično raven Ricoeurjevega hermenevtičnega projekta.¹⁷ (Seveda upoštevam le tiste razsežnosti tega pojma, ki nam lahko pomagajo natančneje določiti predpostavke interpretacije literarnih oseb).

Že ko smo opozorili na Ricoeurjevo razmišljanje ob naslovu *Traumdeutung*, smo naleteli na dva korelativna pojma – simbol in interpretacija. Sam definira ta dva pojma takole: »Simbol imenujem vse pomenske strukture (structures de signification), v katerih neposredni, primarni, dobesedni smisel kaže povrh še na drugi, posredni, sekundarni, figurativni smisel, ki se ga ne da dojeti drugače kakor prek prvega ... Interpretacija je miselno delo, ki je v tem, da se dešifrira skriti smisel v očitnem smislu, da se razgrnejo pomenski nivoji, implicirani v dobesednem pomenu.«¹⁸ Pojem simbol pomeni torej za Ricoeurja toliko kot »izraz z dvojnimi smislom«. Ob psihoanalizi lahko ta pojem torej označi predvsem tisto razmerje, ki ga Freud uvaja kot razlikovanje med manifestnim in latentnim. Interpretacija je tako lahko pojmovana kot razkrivanje latentnega, kot ekspliciranje implicitnega.

Ta Ricoeurjev pojem nas opozarja na odločilni pomen razmerja med manifestnim in latentnim ob sami literarni osebi; tudi ta je »simbolična«, dvosmiselna. V Freudovih analizah literarnih oseb se kar naprej razkriva, da je neposredna pojavnost lika večkratno osmišljena. Motivirana je najprej z jasnimi, odkritimi vzroki in motivacijami, za katere pa se ob skrbnejši analizi izkaže, da niso zadostni ravno v bistvenih točkah. Obteženi so z nekim protislovjem, vrzeljo; v tej se izkazujejo implicitne, vendar toliko odločilnejše motivacije, ki sodijo v junakovo nezavedno. Ravno ta vrzel pa je tudi točka, ob kateri se navadno začne psihoanalitska in-

terpretacija literarnih junakov. To je mogoče jasno videti npr. iz Freudove analize Rebekke West.¹⁹ Le-to obravnava Freud ob karakternem tipu, ki ga označi kot »tistega, ki se zlomi ob uspehu«. Analizira torej Rebekkin zlom, ki se zgodi ravno v trenutku, ko je dosegla svoj cilj – poroko z Rosmerjem. Rebekka sama navaja kot pojasnilo tega zloma, da jo je ozračje na Rosmersholmu in njeno druženje z Rosmerjem poplemnitilo in ohromilo. »Rosmerjev vpliv bi mogel biti tudi le preobleka, za katero se skriva drug učinek, in v to drugo smer kaže neka poteza, vredna pozornosti.«²⁰ Gre za dve točki: za pogovor s Krollom, kjer ta pokaže na možnost, da je Rebekka dejansko hči dr. Westa, in za pogovor z Rosmerjem, kjer Rebekka govori o svoji »preteklosti« in s tem verjetno namiguje na svojo ljubzensko zvezo z Westom. Od tod razvije Freud sorazmerno obsežno interpretacijo, ki je utemeljena na problemu Ojdipovega kompleksa.

Naloga interpretacije je torej skozi vrzel v prvem smislu, skozi potezo, ki izpada iz enovitosti in neprotislovnosti tega prvega smisla, prodreti do drugega, odločilnejšega smisla: šele s tem je doseženo razumevanje osebe. Pri tem je za interpretacijo pomembno, da pri iskanju drugega smisla ostaja znotraj samega teksta, se opira na prav tisto neposredno pojavnost lika, ki omogoča tudi prvi, manifestni in nezadostni smisel; to pa hkrati pomeni, da se mora opirati na detaje in prevrednotiti njihovo vlogo.

Hubert Damisch je v svoji razpravi o interpretaciji,²¹ ki izhaja iz analize Freudovega spisa o Michelangelovem Mojzesu, zastavil problematiko teksta in njegove prezentacije/interpretacije. V luči interpretacije je namreč pojavnost kake osebe (tako v literaturi kot v drugih umetnostih predstavljanja) razumljena pravzaprav kot prezentacija »teksta« njenih motivacij, njenega smisla. Opozorili smo že, da pomeni »živost« literarne osebe njeno popolno motiviranost iz nje same. Damisch pa to razvije še dosledneje: živost osebe je živost igralca. Obravnavana oseba je vzeta kot »igralec v zahodnjaškem pomenu besede, kot *interpret*, katerega mimike ne moremo dešifrirati same na sebi, marveč le, če se zatečemo k tekstu, ki ga ponazarja in iz katerega črpa svojo upravičenost.«²² Osebe – igralci so torej razumljene kot »psihološki subjekti, katerih ravnanje naj bi bilo podložno razumljivim, četudi nezavednim motivacijam in katerih dejanja in gibi naj bi se povezovali po logičnem zaporedju.«²³

Tako Damisch analizira temeljno razmerje v modelu, ki ga postavlja interpretacija osebe, namreč razmerje med osebo in njeno motiviranostjo ali osmišljenjem, razmerje, ustrežajoče razmerju med igralcem in tekstom, ki ga ta prezentira (gre torej za razmerje interpretacije). Ta analiza mu omogoča radikalno kritiko same interpretacije. Ker je razmerje med osebo in »tekstom« njenega smisla razmerje interpretacije (torej individualnega podajanja), je namreč problematična tudi sama interpretacija literarne osebe, ki ne more nikoli dokončno re-producirati izvornega »teksta« smisla. Se več, vedno je mogoče, da zaradi neprozornosti pisave, njene paradoksnе narave, ki hkrati skriva in odkriva smisel,²⁵ interpretacija zgreši kako bistveno dimenzijo ali je celo napačna. Tako je Freud na koncu svojega spisa o Mojzesu odkrito podvomil o svoji interpretaciji; povsem mogoče je, da ga je doletela usoda mnogih interpretov, ki so mislili, da jasno vidijo nekaj, česar umetnik ni hotel ustvariti niti zavestno niti nezavedno.²⁶ Interpretacija pa ni le vedno negotova, končno se izkaže celo kot podvajanje uganke, ki naj bi jo razrešila, kot podvajanje pisave, ki naj bi jo razbrala, pri čemer nudi interpret »oporo«, »podlago« tej drugotni pisavi.

Psihoanalitska interpretacija literarnih oseb torej jemlje osebe, ki jih obravnava, kot »žive«, se pravi, da je njena nujna predpostavka, da je ravnanje teh oseb v vsakem trenutku motivirano iz njih samih. S pomočjo Ricoeurjevega pojma dvojnega smisla je bilo mogoče pokazati, da je ta osmišljenost dvojna: točke, ki jih na videz ne moremo pojasniti, osmisлити iz oseb in so najprej videti kot nedoslednost, nam odpirajo možnost, da prodremo v drugo, temeljnejšo, skrito motivacijo in osmišljenje. Vse te predpostavke in zahteve, na katerih temelji psihoanalitska kritika literarnih oseb, pa se z Damishevo kritiko navsezadnje izkažejo kot nekaj, kar pravzaprav onemogoča dokončno in neprotislovno zajeti pravi smisel, kot nemožnost končnosti interpretacije; še več, tudi sama interpretacija ne more smisla, ki ga je proizvedla, neprotislovno sporočiti, pač pa sama spet zahteva novo interpretacijo.

Preostane nam še, da opozorimo na dva lika, ki sta postala paradigmatična za Freudovo interpretacijo literarnih oseb; gre za Ojdipa in Hamleta. Interpretacijo Hamleta imamo lahko celo za vzorčni primer interpretacije literarne osebe. Nasprotno ima Ojdip tu čisto poseben status in ga ne moremo imeti za vzorec interpretacije literarnih oseb; vloga Ojdipa je drugačna.

K Ojdipu in Hamletu se je Freud kar naprej vračal. Prvič je postavil vprašanje o njima že 15. oktobra 1897 v pismu Fließu (se pravi v prelomnem obdobju, ki je bilo odločilno za nastanek Freudove psihoanalitske teorije). Že v tem pismu pa je mogoče jasno videti temeljno razliko v statusu obeh figur.²⁷

Obravnave Ojdipa v tem pismu namreč nikakor ne moremo imenovati interpretacija v istem smislu, v katerem smo doslej govorili o interpretaciji literarnih oseb. Vprašanje o Ojdipu je namreč takoj povezano s problemom učinkovanja drame na gledalca. »Zaljubljenost v mater in ljubosumnost na očeta«, ki ju ima Freud za »splošno doživetje zgodnjega otroštva«, ne pojasnjujeta samega Ojdipa in njegovih dejanj, pač pa le presenetljivo dejstvo, da ima drama o Ojdipu še vedno moč, ki gledalca pritegne in gane, čeprav so kasnejši poskusi usodnostne drame (npr. Grillparzerjeva *Prababica*) »bedno spodleteli«. Ne gre torej za to, da bi eksplirali Ojdipove skrite motivacije, mu pripisovali nezavedno ali celo Ojdipov kompleks. Problem, na katerega opozarja Freud, je, da je zgodba, ki je s kraljem Ojdipom odkrito postavljena pred gledalca, ponovitev nečesa, kar so ti nekoč v svojem zgodnjem otroštvu že doživeli, čeprav le »v zarodku in v fantaziji«; zato se morajo v Ojdipu pripoznati. Za Ojdipa je torej odločilno, da poseeblja, uteleša nekatere procese, ki so odločilni za nezavedno – Ojdip nima Ojdipovega kompleksa, pač pa predstavlja glavna razmerja le-tega, jih odkrito postavlja pred nas.

Nasprotno Freuda ob Hamletu že v tem pismu zanima predvsem osmišljenje, motivacija njegovega ravnanja, gre torej res za interpretacijo. Freud zastavlja to interpretacijo ob Hamletovem omahovanju, da bi maščeval smrt svojega očeta. Tega ne moremo razumeti iz Hamletove narave ali značaja, kajti sicer marsikdaj ravna celo nepremišljeno (mdr. brez pomisleka pošlje v smrt svojega dvorjana). To omahovanje pojasni Freud s tem, da Hamletu občutek krivde prepoveduje maščevati dejanje, katerega mu je bil prej iz strasti do matere sam naklonjen. Hamlet svojo omahljivost razlaga s stavkom: »Tako vest dela strahopetce iz nas vseh«,²⁸ Freud pa razlaga: »Njegova vest je njegova nezavedna zavest o krivdi.« Hamleta torej Freud ne analizira na istem nivoju kot Ojdipa, ne kot predstavitev bistvenih razmerij v nezavednem, pač pa kot osebo, v nekem smislu celo podobno kot gledalca drame o Ojdipu, ki vidi na odru predstavljeno iz-

polnitev svoje lastne potlačene želje (v Hamletovem primeru gre za Klavdijevo dejanje) in se pred to »v realnost postavljeno izpolnitvijo lastne želje zgrozi, tako da vloži vso potlačitev, ki ločuje njegovo infantilno stanje od njegovega današnjega.«

Tako ob Ojdipu ni mogoče govoriti o razmiku med pojavnostjo in njenim osmišljenjem, med videzom in bistvom; ne moremo ga torej interpretirati, kajti njegova dejanja ne reprezentirajo ničesar skritega, ker so tisto skrito samo. Hamlet je zastavljen povsem drugače – njegova dejanja je mogoče interpretirati, s pomočjo junakove pojavnosti je mogoče prodreti do njenih motivacij, do njenega smisla. Ob Hamletu torej obstaja neka osnovna razločitev med pojavnostjo in smislom, med videzom in resnico. (Sama drama je tako rekoč obsedena z vprašanji odnosa med videzom in resničnostjo, z vprašanji vloge, igre itd.) Jean Starobinski ugotavlja ob tem vprašanju: »Bit in videz ne sovpadata. To je škandalozna bolezen, ki jo razglasa Hamlet; vendar je sam okužen z njo.«²⁹

Freud je to osnovno razliko v statusu obeh figur še jasneje opredelil v *Traumdeutung*:³⁰ »V Ojdipu je temeljna otrokova željska fantazma (Wunschphantasie) kakor v sanjah pripeljana na svetlo in uresničena; v Hamletu pa ostane potlačena in njen obstoj zaznamo – podobno kot pri nevrozi – le skozi junakovo delovanje, ki izhaja iz nje.«³¹ Osnova obeh dram je torej ojdipska fantazma; vendar je Ojdipov lik »sanjska« figura, skrajno odkrita realizacija te fantazme v umetniškem delu. Od tod Ojdipov posebni status: njegova dejanja ne kažejo na nič skritega kot na svoje osmišljenje; nasprotno, sama so to skrito in torej sama svoja osmislitev. V Ojdipovi figuri se srečata in poenotita pojavnost literarne osebe in njena osmislitev, motivacija. Nasprotno je infantilna želja, katere izpolnitev je predstavljena z Ojdipom, pri Hamletu potlačena, in sicer v junakovem nezavednem. Ta potlačena želja utemeljuje njegovo akcijo, ni pa z njo identična. (Dejanja »histerika Hamleta« so kompromis med težnjami k izpolnitvi želje in temu nasprotnimi težnjami potlačitve.) Hamleta, v katerem se želja bori s potlačitvijo, je torej mogoče interpretirati, je torej »živ«. Nasprotno Ojdip ni »živa« oseba; resda njegova figura interpretacijo omogoča (kakor opozarja tudi Starobinski),³² vendar pa ji ravno zaradi svojega izjemnega položaja uhaja.

Jean Starobinski je v svoji razpravi *Hamlet in Freud* opozoril prav na razmerja, ki smo jih omenjali. Izjemni status Ojdipove figure pojasnjuje s tezo, da je ta pravzaprav manifestacija nezavedne želje. »Ojdip, mitska dramaturgija v čistem stanju, je gon, manifestiran z minimalnimi retušami. Ojdip torej nima nezavednega, ker je naše nezavedno, hočem reči: ena glavnih vlog, ki si jih je naša želja nadela. Ni mu treba imeti globine, kajti on je naša globina. Kolikor je že njegova avantura skrivnostna, njen smisel je poln in ne dopušča nobene vrzeli. Nič ni skrito: ni mogoče iskati Ojdipovih gibal in skritih misli (les arrières-pensées). Pripisovati mu psihologijo bi bilo smešno: sam je že psihična instanca. Daleč od tega, da bi bil možni objekt psihološke študije, postane eden funkcionalnih elementov, ki omogočajo psihološki znanosti, da se konstituira. Freud tu ne bi odklonil pojma arhetip, pod pogojem, da bi bil omejen samo na Ojdipovo osebnost.«³³

Starobinski torej Ojdipa razume kot odkritost skritega – pri njem ni česa interpretirati. Njegovo razpravljanje doseže vrh v znani tezi: »Ojdipa ni treba interpretirati: je figura vodnica interpretacije (figure directrice de l'interprétation). Nasprotno so Hamletove besede in dejanja, obravnavane kot simptom, podvržene interpretaciji.«³⁴

Zato lahko rečemo, da se z Ojdipovim likom odpirajo psihoanalizi možnosti za teoretsko refleksijo (pomembno tudi za problematiko literature), ki presega okvire interpretacije literarnih oseb.

OPOMBE

¹ V slovenski literarni vedi, tako v razpravah kot v prevodih, je pogosta raba pojmov »podzavest«, »podzavesten« itd. kot prevod za Freudove pojme »das Unbewußte«, »unbewußt« itd. Odločilen za ustalitev takega prevajanja je bil verjetno Alfred Serko s svojo knjigo *O psihoanalizi* (Ljubljana 1934). S tem svojim delom je vplival (podobno kot npr. L. Cazamian) tudi na Antona Ocvirka, ki je ob svojem ukvarjanju s psihoanalizo (tako npr. v delu *Literarna teorija*, Ljubljana 1978, kjer najdemo verjetno najboljše razpravljanje o psihoanalizi v vsej slovenski literarni vedi v ožjem pomenu besede) dosledno uporabljal pojem »podzavest« (analogno pa tudi npr. »predzavest«). Tako piše Ocvirk v omenjenem delu: »Vse drugo, kar sestavlja duševnost in je našemu jazu skrito, imenuje Freud podzavest (Unterbewußtsein, fr. subconscience).« (*Literarna teorija*, str. 45)

Tu je treba opozoriti, da je Freud uporabil pojem »unterbewußt« (oz. »subconscient«) le v dveh tekstih, ki sta oba nastala že pred prvim začetkom psihoanalitične teorije, ki ga označuje letnica izida *Traumdeutung* 1900. Gre za francosko pisano razpravo *Quelques considérations pour une étude comparative des paralysies motrices organiques et hystériques* iz leta 1893 in za *Studien über Hysterie*, napisane skupaj z Breuerjem in izdane l. 1895. Že v *Traumdeutung* je zavrnil pojem »unterbewußt« in odtlej dosledno uporabljal izraza »das Unbewußte«, »unbewußt«.

Freud ni vztrajal pri teh pojmih iz nekakšne samovolje, pač pa je ves čas opozarjal, da se s pojmom »podzavest« zelo pogosto povezujejo ideje, ki so nasprotno njegovemu pojmovanju nezavednega. Tako je v razpravi *Nezavedno* jasno opozoril: »Lahko bomo zavrnili tudi oznako 'podzavest' [eines »Unterbewußtseins«] kot nepravilno in zavajajočo v zmotu.« (*Das Unbewußte*, S. Freud Studienausgabe, S. Fischer Verlag, Bd. III, str. 129; prim. tudi uredniško opombo na citirani strani. Izdaja je v nadaljevanju označena kot FSA.). Freud je pojem podzavest zavračal zlasti v povezavi s teorijami, ki so videle v nezavednem nekakšno podvojitve zavesti, ki so torej enačile psihično in zavest. Ne brez zveze s takimi teorijami so se s tem pojmom začele povezovati tudi druge napačne predstave, zlasti npr. teorija o plativosti zgradbi duševnosti. Zelo značilna za tako razumevanje je ena pomembnejših razprav o razmerju psihoanalize in literarne vede, spis Louisa Cazamiana *La psychanalyse et la critique littéraire* (Revue de littérature comparée 1924, str. 449–475). V tem spisu se npr. duševnost razume kot piramida, pri čemer je podzavest (la subconscience) kot evolucijsko nižja stopnja na dnu te piramide. (Cazamian npr. govori tudi o »legitimni hierarhiji vrednot, ki jo je ustvarila evolucija« – str. 473.)

Trditve, da je edino pravilen slovenski prevod pojma »das Unbewußte« pojem »nezavedno«, je torej teoretično utemeljena in velja tudi za literarno vedo.

² Tudi ob pojmu »simbol« prihaja tako v evropski kot tudi slovenski literarni vedi pogosto do zmede. Zato je treba opozoriti, da se Freudova raba tega pojma nanaša izključno na t. i. stalno simboliko v sanjah. Simbolizacija ni glavni ali celo edini način pretvarjanja latentnega v manifestno. Če tega ne upoštevamo, lahko pride do netočnosti ob vprašanju simbola. To jasno ilustrira npr. Hauserjev stavek: »Težava je le v tem, da [psihoanaliza] vse v umetnosti opazuje kot simbolično, vso simboliko pa kot seksualno.« (*Filozofija povjesti umjetnosti*, Zagreb 1977, str. 53). V tem stavku sta »zgoščeni« dve različni pojmovanji simbola: simbolizacija kot temeljno razmerje med manifestnim in latentnim in simbol v izvornem smislu stalne simbolike. (O vprašanju razmerja manifestno-latentno, dela sanj, stalne simbolike itd. prim. *Predavanja za uvod v psihoanalizo*, Ljubljana 1977, 2. del: Sanje) Posebej je še treba opozoriti, da ne smemo zamenjati Freudovega in Ricoeurjevega pojma simbol, kajti le-ta je posebej definiran in njegov pomen je povsem drugačen.

³ René Wellek npr. na nekem mestu obtožuje freudovsko literarno kritiko, da je mnogo bolj kakor jungovska zastrašujoče neobčutljiva za tekst in dolgočasna v iskanju seksualne simbolike (esej *Filozofija in povojna ameriška kritika*, v Wellek, *Kritički pojmovi*, Beograd 1966, str. 212).

⁴ Vprašanje interpretacije literarnih junakov zastavi Freud najprej ob Hamletu. Njegovo omahovanje, da bi ubil Klavdija in tako maščeval smrt svojega očeta, pojasnjuje s Hamletovim nezavednim občutkom krivde, ker je bil v otroštvu tudi sam iz zaljubljenosti v mater naklonjen takemu dejanju. (O Hamletu in Ojdidu pravilja Freud najprej v pismu Fliešu iz l. 1889, kasneje v *Interpretaciji sanj* – *Traumdeutung*, 1900, spisu *Psihopatske osebe na odru* – *Psychopatische Personen auf der Bühne*, nast. 1905 – 06, *Predavanjih za uvod v psihoanalizo* – *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, nast. 1915 – 17, obj. 1916–17, *Avtobiografiji* – *Selbstdarstellung*, 1925, in delu *Dostojevski in očetomor* – *Dostojewski und die Vätertötung*, 1928. V zadnji razpravi se loteva tudi literarnih oseb pri Dostojevskem in Stefanu Zweigu.)

Prvi obsežnejši Freudov tekst, posvečen interpretaciji literarnih oseb, se ukvarja z danes malo znanim delom nemškega pisatelja Wilhelma Jensena *Gradiva* (*Blodnja in sanje v Gradivi W. Jensena* – *Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva*, nast. 1906). Jensenovo delo govori o arheologu Hanoldu, o njegovi nenavadni navezanosti na neki antični relief, ki prikazuje žensko z zelo značilno hojo, o Hanoldovi blodnji, v kateri ima dekle z reliefa (ki jo imenuje Gradiva) za prebivalko Pompejev, ki je umrla ob izbruhu Vezuva, o njegovi poti v Pompeje in srečanju z Gradivo, za katero se izkaže, da je pravzaprav njegova mladostna prijateljica Zoë Bertgang. Freud opozarja, da gre pri Hanoldu za potlačitev mladostne ljubezni do Zoë; kot sredstvo te potlačitve služi arheologija, prav skozi to pa se potlačena tendenca vrne v obliki blodnje o Pompejanki Gradivi. Ko Hanold spozna izvor svoje blodnje, le-ta izgine, njegova ljubezen pa se lahko obrne k svojemu pravemu predmetu – Zoë.

Zanimiva je še analiza Rebekke West iz Ibsenovega *Rosmersholma*. (Najdemo jo v delu *Nekateri karakterni tipi iz psihoanalitiškega dela* – *Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit*, 1916 – kjer sta obravnavana tudi Shakespearova junaka Richard III. in lady Macbeth.) Rebekino delovanje proti Beati pojasnjuje Freud z njeno željo, da bi vzpostavila ojdipsko situacijo (odstranila gospodarico in pri možu zavzela njeno mesto), njen zlom pa z občutkom krivde, ko spozna, da je bil dr. West morda njen pravi oče in da je bila njuna domnevna ljubezen pravzaprav incest. Zanimiva je tudi interpretacija Michelangelovega Mojzesa (*Der Moses des Michelangelo*, 1914) ter nekaterih Hoffmannovih junakov v spisu *»Grozljivo«* (*Das »Unheimliche«*).

Mogoče je omeniti tudi delo *K psihopatologiji vsakdanjega življenja* (*Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, 1901), v katerem najdemo več kratkih opozoril na literarne junake.

⁵ Uporaba termina »interpretacija« kot prevod Freudovega termina »Deutung«, kljub temu da obstaja (v nekaterih pogledih celo ustrežnejši) slovenski izraz »tolmačenje«, kar zabiše tudi možno razlikovanje med tolmačenjem in interpretacijo, vendarle ni povsem samovoljna. Obravnavane problematike namreč ne določajo samo Freudovi teksti, temveč tudi kompleks poznejše teoretske tradicije (ki jo v našem primeru zastopajo Ricoeur, Damisch in Starobinski), v kateri zelo pogosto izenačujejo termine *Deutung* in *interpretacija* (kar je čisto tudi teoretsko plodno). Tudi npr. v francoskih in angleških prevodih Freudovih del se je uveljavilo prevajanje termina *Deutung* kot *interpretacija*.

Po drugi strani lahko uporabo termina *interpretacija* opravičujemo tudi s tem, da gre v pričujočem spisu za Freudovo obravnavanje literature, kjer ima *interpretacija* bistveno drugačen status kot v analitski situaciji. Končno nam uporaba tega izraza omogoča tudi lažjo navezavo na vprašanje literarne interpretacije.

⁶ *De l'interprétation*, Paris 1965, str. 16.

⁷ Prim. *Die Traumdeutung*, FSA II, str. 124.

⁸ *Der Moses ...*, FSA X, str. 207.

⁹ *Die Traumdeutung*, FSA II, str. 268 (opomba).

¹⁰ *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, FSA IV, str. 151; prim. tudi analize Slavoj Žižka v knjigi *Zgodovina in nezavedno*, Ljubljana 1982, str. 263–265.

¹¹ Odločilnost zveze med nezavednim in formo je pomembna tudi za literarno vedo. Če le-ta namreč razume psihoanalizo literature kot prevajanje latentnega v manifestno, ne more dojeti nujnosti vprašanja o umetnostni formi. Celó Lev S. Vigotski je Freudu očital, da zanemarja formo, ki naj bi jo obravnaval le kot nekaj ne posebno odločilen dodatek, brez katerega bi pravzaprav tudi šlo. (Prim. Vigotski, *Psihologija umetnosti*, Beograd 1975, str. 98). Take kritike (poleg omenjenega dela Vigotskega tudi še npr. razpravljanje Welleka in Warrena v *Theory of literature*) se nanašajo zlasti na Freudovo razpravo *Pisatelj in fantaziranje* (*Der Dichter und das Phantasieren*, 1908). Treba pa je opozoriti, da tega spisa ne moremo do cela razumeti, če ne upoštevamo, da se odločilno naslanja na metodo in teze, kakršne najdemo v delu o dovtipu. To še zlasti velja za problem forme; Freudove teze o umetnostni formi lahko pravilno vrednotimo in razumemo le, če upoštevamo tudi njegove analize forme dovtipa.

¹² *Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva*, FSA X, str. 13.

¹³ *Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit*, FSA X, str. 249. Prim. tudi *Der Wahn...*, str. 41.

¹⁴ *Der Moses des Michelangelo*, FSA X, str. 198.

¹⁵ Prim. *Der Wahn...*, str. 82.

¹⁶ Ricoeur postavlja v svojih delih (*De l'interprétation, Essai sur Freud*, Paris 1965; *Le conflit des interprétations, Essais d'herméneutique*, Paris 1969) psihoanalizo v hermenevtiko. Njegova hermenevtična filozofija izhaja iz Heideggerjevega in Gadamerjevega ontološkega obrata (se pravi obrata od metode k ontologiji, kjer je umevanje razumljeno kot »način biti tubiti«). Vendar si ta obrat Ricoeur zastavlja šele kot cilj, do katerega je potrebno priti tako, da izhajamo iz same metode in njene refleksije. Pot k ontologiji se torej odvija na treh stopnjah: semantični, kjer interpretacija pomeni ekspliciranje drugega, implicitnega smisla, refleksivni, kjer se interpretacija izkaže kot samoprivajanje cogita, kot razumevanje samega sebe, in ontološki, kjer interpretacija končno pomeni temeljni akt obstoja, biti pomeni biti – interpretiran. V tem projektu ima psihoanaliza, razumljena kot ena od metod, svoje odločilno mesto. Kolikor povzemamo Ricoeurjevo problematiko, ostajamo predvsem na semantičnem nivoju.

¹⁷ Pojem dvojnega smisla je pri Ricoeurju na semantičnem nivoju odločilen za vsako hermenevtiko, ne le za psihoanalizo.

¹⁸ *Le conflit...*, str. 10.

¹⁹ *Einige Charaktertypen...*, str. 244–251.

²⁰ N. m. str. 246.

²¹ *Varuh interpretacije*, Problemi VIII, 1971, št. 98/99, str. 67–95.

²² N. m., str. 78.

²³ *ibid.*

²⁴ Damisch se sklicuje na dvojni pomen besede »interpretacija«, prisoten tudi v slovenščini: po eni strani tolmačenje, po drugi posredovanje, (individualno) podajanje – igralec interpretira tekst.

²⁵ Damisch se, ko imenuje Mojzesovo izoblikovanost »pisavo«, sklicuje mdr. na Freudov stavek iz razprave o Mojzesu: »Ali je mojster res zapisal v kamen tako nerazločno ali dvoumno pisavo, da so mogoča tako različna branja?« (*Der Moses...*, str. 201) Mojzes je torej »zapisan« v kamen, to pa omogoča navezavo na vprašanje pisave, ki je sama že »interpretacija« smisla, predvsem pa ta smisel ne le ohranja, pač pa tudi zakriva; tako zahteva interpretacijo.

²⁶ *Der Moses...*, str. 320.

²⁷ Zdi se koristno, da tu navedemo vsaj tiste odlomke iz omenjenega pisma, ki so pomembni za vprašanje Ojdipa in Hamleta:

»... Zaljubljenost v mater in ljubosumnost na očeta sem našel tudi pri sebi in ju imam zdaj za splošno doživetje zgodnjega otroštva... Če je tako, je mogoče razumeti moč *Kralja Ojdipa*, da pritegne in gane (die packende Macht) kljub vsem

ugovorom razuma proti domnevam o usodi, in razumeti, zakaj je morala kasnejša usodnostna drama tako bedno spodleteti. Naš občutek se upira vsaki poljubni posamični sili, kakor se predpostavlja v *Prababici* itd., toda grška saga zgrabi silo, ki jo vsak pripozna, ker je njen obstoj zasledil v sebi. Vsak od poslušalcev je bil nekoč v zarodku in v fantaziji tak Ojdip in pred tu v realnost postavljeno izpolnitvijo sanj se vsak zgrozi, tako da vloži vso potlačitev, ki ločuje njegovo infantilno stanje od njegovega današnjega.

Nenadoma sem se domislil, ali ne more biti isto tudi osnova Hamleta. Ne mislim na Shakespearov zavestni namen, temveč menim raje, da je kak realni dogodek vzpodbudil pesnika k predstavitvi, pri čemer je nezavedno v njem razumelo nezavedno v junaku. Kako lahko histerik Hamlet opraviči svoj izrek: »Tako dela vest strahopetce iz nas vseh«, s katerim pojasnjuje svoje obotavljanje, da bi z umorom maščeval očeta, isti, ki brez premisleka pošlje v smrt svoja dvorjana in naravnost nepremišljeno umori Laerta? Kako drugače kot z muko, ki mu jo prizadeva temen spomin, da je bil iz strasti do matere naklonjen istemu dejanju proti očetu: »in če bi bili obravnavani po zaslugah, kdo bi ušel bičanju?« Njegova vest je njegova nezavedna zavest o krivdi. ...» (Cit. po Marthe Robert, *Die Revolution der Psychoanalyse*, Frankfurt 1967, str. 106–107.)

²⁸ Pri Shakespearu se stavek glasi: »Thus conscience does make cowards of us all«, v Župančičevem prevodu pa: »Tako nas misel dela vse plašljivce.« Freud se sklicuje na besedo conscience – vest.

²⁹ *Hamlet et Freud*, Les Temps Modernes 1967, št. 235, str. 2124.

³⁰ *Die Traumdeutung*, str. 265–270.

³¹ N. m. 268–269.

³² »Hamletov smisel se dosega v in po Ojdipu. Univerzalno zanimanje, ki ga vzbuja Hamlet, obravnava Freud kot indic: takega zanimanja nikakor ne opravičuje to, kar je v Hamletovi »nevrozi« individualno in posamično; nasprotno pa ga potrjuje prisotnost Ojdipa (univerzalne teme) v Hamletu.« (Starobinski, n. m., str. 2128).

³³ N. m., str. 2123.

³⁴ N. m., str. 2128.

Izbor, kakršnega prinaša slovenska izdaja Sartra (Jean-Paul Sartre: *Izbrana dela* I–VII, uredila in spremno besedo napisala Marjeta Vasič, izdala Cankarjeva založba v Ljubljani, 1981), zastavlja – kot sleherni izbor pač – prenekatero vprašanje, zlasti glede kriterijev, ki so vodili sestavljalce pri odločitvi za to ali ono besedilo, za poudarek na tej ali oni sferi piščevega mnogovrstnega in vsestranskega opusa. Sartre s svojim velikanskim razponom med militantnim polemičnim poseganjem v aktualno politično misel in prakso, kritično refleksijo zgodovinskih družbenih procesov, filozofskim mišljenjem temeljnih določil eksistence, literarnoteoretskimi pa kritičnimi razpravami in leposlovjem v ožjem pomenu kajpak postavlja izbiro pred izredno težko nalogo: kako na relativno omejenem prostoru (spričo zajetnosti avtorjeve dediščine) uravnoteženo predstaviti vso mnogoterost in členovitost tolikerega gradiva, ne da bi posamezne dele pretirano okrnili v celovitosti in jih s tem parcializirala in marginalizirala, oziroma, na škodo katere od številnih sestavin, ki tvorijo kompleksno celoto Sartrove zapuščine, poudariti druge, da bi vsaj te mogle zasijati v kolikor toliko popolni osvetljavi? Ne da bi se hotel spuščati v presojo (ne)upravičenosti izbora, o katerem teče beseda, naj opozorim na temeljno dilemo, za katero menim, da se ji ne more izmakniti noben sestavljalec kolikor toliko poljudnega in informativnega izbora iz Sartrovih del in ki je po vsem videzu zaznamovala tudi pričujočo slovensko izdajo. Gre namreč za vprašanje uravnoveženega odnosa med Sartrovo filozofsko naravnano ali povsem filozofsko produkcijo na eni in literarno ustvarjalnostjo na drugi strani. Cemu dati prednost? Kako predstaviti Sartra: v prvi vrsti kot filozofa ali predvsem kot književnika? Kako je sploh z odnosom med literaturo in filozofijo pri Sartru? V kakšnem razmerju sta si filozofsko mišljenje in pesniška beseda vobče? Kakor je videti, se nam ob na videz zgolj »tehničnem« ali ozko »strokovnem« vprašanju izbora za popularno izdajo nekega vsestranskega literarnega in preišljevalskega opusa začno zastavljati dosti bolj temeljna in usodna vprašanja, zato tudi ni mogoče kar z eno samo pavšalno potezo oceniti ustreznosti ali neustreznosti izbire, za kakršno sta se odločili založba in urednica Sartrovih *Izbranih del* v izdaji, ki je zdaj pred nami.

Ugotoviti je kajpak mogoče, da sta pri svoji presoji izraziteje nagnili tehnico v prid leposlovnim stvaritvam (novelam, dramatik in zlasti romanom), mnogo skromnejši delež pa namenili filozofskim spisom, literarni kritiki in prispevkom z aktualno družbeno in politično vsebino. Bržčas stoji za takšno odločitvijo tehten razmislek, ki ga narekujejo prav vprašanja, ki sem jih omenil malo prej, vprašanja, ki so po mnenju pisca teh vrstic tolikanj pomembna, da jih kaže nekoliko podrobneje osvetliti; to bodi tudi smisel in namen tega pisanja, ki potemtakem noče biti kritična recenzija izdaje Sartrovih *Izbranih del*, ampak prispevek k razčiščevanju nekaterih še vedno aktualnih in odprtih vprašanj odnosa med Sartrom filozofom in Sartrom književnikom

Preden pa se lotim osrednje teme tega razmisleka, naj se zavarujem z določeno omejitvijo, ki je povsem tehnično-prostorske narave: moja osrednja pozornost bo veljala Sartrovemu leposlovju, saj le-to, prvič, predstavlja glavnino gradiva, ki ga prinaša slovenska izdaja *Izbranih del*, in drugič, literatura je tudi v osrčju interesa revije, ki ji namenjam svoj članek, zato bodi filozofiji in filozofskim vprašanjem posvečeno le toliko prostora in ustrezne ji dikcije, kolikor je to nujno potrebno za razume-

vanje eminentno literarne problematike, za katero mi v prvi vrsti gre. Sartre kot filozof bo na tem mestu obravnavan izključno v luči leposlovnne tematizacije temeljnih ontoloških premis in teoremov eksistencialistične filozofije, zato spisu ne gre očitati nekaterih nujnih poenostavitev in shematičnosti glede na teoretsko zahtevnost, kakršno bi terjala podroben filozofski pretres in znanstvena analiza.

Med leposlovnimi deli se bom osredotočil predvsem na romane *Gnus* in *Pota svobode*; novel in dram (čeprav jim s tem nikakor ne odrekam literarne vrednosti ali pomembnosti) se bom dotaknil le mimogrede, zakaj prvič, na tem mestu ni dovolj prostora za vseobsežno in podrobno analizo celotnega Sartrovega leposlovnega opusa, kar tudi ni namen tega pisanja, in drugič, kar je še pomembnejše, zdi se, da je naglavni očitek Sartrovi literaturi, češ da je le književna transkripcija njegovih filozofskih idej, namenjen v prvi vrsti prav *Gnusu* in trilogiji *Pota svobode*, medtem ko je bilo novelam v zbirki *Zid* in dramskim tekstom priznано več literarne avtohtonosti in umetniške prepričljivosti.

Vprašanje, koliko to drži ali ne, puščam odprto, moj namen je, da se spoprimum z izzivom, ki ga za bralca pomeni Sartrovo romanopisje, da poizkusim odgovoriti na vprašanje, ki se v nekoliko radikalizirani in zato nujno poenostavljajoči obliki glasi: ali so romani *Gnus*, *V zrelih letih*, *Odlag* in *Smrt v duši* res samo »prepesnitve« *»Biti in ničesa* ali pa so samo svoje besedne umetnine, ki me nagovarjajo iz svoje lastne jezikovne fakture?

Vprašanje kajpak ni naključno in poljubno izbrano, nanj me na eni strani obvezuje poznavanje in priznavanje tuje in domače literarne kritike, ki ga je zastavila že ob izidu prvega Sartrovega romana *Gnus* 1938. leta in si ga zastavlja ter nanj različno odgovarja vse do danes, na drugi strani pa me k takšnemu vpraševanju sili Sartre sam s svojim konceptom romanopisja, kakršnega je izpovedal v načelni literarnoteoretski razpravi *Kaj je literatura* (1947). V tem spisu je Sartre, kot je znano, potegnil ostro ločnico med poezijo v ožjem smislu, ki ji je odrekel udeležbo pri poseganju v zgodovinski tek sveta, saj pesnik z nobenim drugotnim pomenom ne prestopa meje sveta, ki ga vzklicuje s svojo pesniško besedo, sveta, ki biva le znotraj risa, ki ga zariše ta beseda, in med romaneskno prozo, v kateri bodi beseda vselej znanilka konkretne socialnozgodovinske situacije, kar pomeni, da se njen pravi pomen izčrpa šele zunaj neposrednega horizonta literarnega besedila, se pravi, v neki zunajtekstovni realiteti. Ne da bi se posebej ukvarjali s slabo razumljenimi interpretacijami te Sartrove terjatve do romana, ki gredo pač na rovaš ideološke enosmernosti in ki so videle v njej poziv na utilitaristično-propagandno službo književnosti vsakršnim idejno-političnim interesom, se nekoliko podrobneje pomudimo pri tisti kritiki Sartrovega leposlovja, za katero se zdi, da ustrežneje interpretira njegove teoretične postulate, ki zadevajo roman, in ki se napaja iz vrelca Sartrove neposredne pisateljske prakse. Gre za kritiko, ki je avtentično povzela Sartrovo razlago o romanu *situacije* kot o tisti eminentni literarni formi, v kateri prihaja do besede človekova usoda v svojih temeljnih eksistencialnih oziroma bivanjskih razsežnostih, in je torej Sartrovo romanopisje neposredno postavila v kontekst njegovega ontološkega mišljenja. Za zgled takšne kritike si vzemimo znamenite Camusove besede, ki jih je zapisal ob izidu *Gnusa*:

Roman je vselej samo določena filozofija, prenesena v podobe. In v dobrem romanu je prav vsa filozofija prenesena v podobe. Toda dogajanje zgubi svojo avtentičnost, roman pa svoje življenje, brž ko je filozofija močnejša od oseb in dejanj, ko se pojavi na delu kot nekakšna etiketa... Danes je pred nami roman, kjer je to ravnovesje porušeno, kjer dela teorija silo življenju.¹

Kako utemeljena se zdi ta kritika v samem Sartrovem pisateljskem postopku, nam med drugim spričujejo tudi besede, ki jih je Sartre izrekel o zasnutku romana *Gnus* v Astrucovem filmu o Sartru leta 1976:

Da bi to nekaj (gre za občutje gnusa, op. p.) sporočil bralcu, je bilo treba najti neko bolj romaneskno obliko, da bi se dogodilo kot prigoda, se pravi, kot neke vrste intuicija, ki je bila v začetku še zastrta, malce prikrita, ki pa se polagoma razkriva in se naposled razodene kot v detektivskem romanu, če hočete; na koncu izpostavite krivca: krivec v tem primeru je naključnost, in to sem razjasnil na tistih nekaj straneh, ki opisujejo predmete v parku. Ampak to pravzaprav predstavlja utelešenje neke filozofske ideje. Na tak način sam nisem gnusa nikoli občutil in prav zato sem ga moral upodobiti v tej romaneskni obliki. Lahko sem ga podal samo v romaneskni obliki, zakaj ideja sama po sebi še ni bila dovolj oprijemljiva, da bi lahko na njej zasnoval filozofsko razpravo; šlo je za nekaj neoprijemljivega, kar pa me je močno priklepalo nase.²

Očitno je torej, da se tako Camus kot Sartre strinjata v tem, da je roman, vsaj tak, kakršnega sta zasnovala sama, vselej realizacija neke filozofske ideje, in o tem se lahko navsezadnje prepričamo tudi sami, brž ko preberemo nekaj strani *Tujca*, *Kuge*, *Gnusa* ali *Odloga*. Filozofska ideja, ali še natančneje povedano, specifično pojmovanje človeka kot absurdne eksistence v odtujenem mu in nesmiselnem svetu brez vsakršne transcendence je položeno v temelj sartrovskega tipa romaneskne proze, in sicer na tako zavezujoč in utemeljujoč način, da bi zunaj teh ontoloških premis, zunaj tega specifičnega filozofskega konteksta te in takšne proze sploh ne moglo biti. Ne le generalna idejna naravnost in zidejsko osrediščenje okrog eksistencialnih kategorij, kot so bivanje, bit, svoboda, smrt, smisel, bistvo, tujstvo in podobne, celo povsem slogovno-formalne jezikovne sestavine Sartrovih besedil tja do metaforike, skladnje, morfologije in besedišča so zapredene v mreže mišljenja o človekovi obsojenosti na svobodo, ki je hkrati njegova najvišja odgovornost, o tem, da je eksistenca vselej pred esenco, da je zavest vedno naravnana k nečemu zunaj sebe, da je torej bit-za-sebe in ne bit-po-sebi, skratka, filozofska problematika predstavlja in pokriva celotni strukturni ustroj Sartrovega pripovedništva. V njem je mogoče najti nič koliko ilustrativnih primerov.

Bistvena je naključnost. Hočem reči, da po definiciji bivanje ni nujnost. Bivati se pravi preprosto *biti tu*; tisti, ki bivajo, se prikazujejo, lahko jih *srečujemo*, ni jih pa mogoče iz nečesa *izvajati*. Prepričan sem, da so ljudje, ki so to razumeli. Samo da so poskušali obvladati to naključnost s tem, da so si izmislili bitje, ki je nujno in je vzrok samemu sebi. Vendar nobeno nujno bitje ne more razložiti bivanja: naključnost ni lažniv videz, navideznost, ki bi jo bilo mogoče pregnati. Vse je brez razloga, ta park, to mesto, in tudi jaz sam. Ko pride tako daleč, da se človek tega zave, ti postane slabo in vse prične plavati kakor oni večer v »Shajališču železničarjev«: to je Gnus; to je tisto, kar si Umazanci – tisti na Zelenem bregu in drugi – poskušajo skriti s svojo idejo prava. In vendar, kakšna uboga laž! Nihče nima nikakega prava. Docela brez razloga so kakor drugi ljudje, in ne morejo doseči, da se ne bi čutili odvečne. In v sebi samih so na skrivaj *odveč*, to se pravi brez oblike in nejasni, žalostni. (...) ³

Bivanje ni nekaj, kar je mogoče misliti iz daljave: mora te nenadoma osvojiti, mora se ustaviti nad tabo, da težko pritiska na tvoje srce kakor velika negibna žival – ali pa sicer ni ničesar več. (...) ⁴

Vse, kar biva, se rodi brez razloga, se nadaljuje zaradi šibkosti in umre po naključju. Naslonil sem se nazaj in zaprl veke. Podobe, takoj opozorjene, pa so skočile in prišle in napolnile z bivanji moje zaprte oči: bivanje je polnost, ki je človek ne more zapustiti. (...) ⁵

Človek se ni smel vprašati, od kod to prihaja, od kod vse to prihaja, ne kako se dogaja, da biva svet namesto ničta. To ni imelo smisla, svet je bil povsod navzoč, spredaj, zadaj. Ničesar ni bilo *pred* njim. Ničesar. Ni bilo trenutka, ko bi mogel ne

bivati. Prav to me je dražilo: prav gotovo ni bilo *nikakega razloga*, da biva ta tekoča ličinka. *Vendar ni bilo mogoče*, da ne bi bivala. Tega si ni bilo mogoče misliti: da bi si predstavljal nič, je bilo treba biti že tu, sredi sveta, treba je bilo imeti odprte oči in biti živ; nič, to je bila samo misel v moji glavi, misel, ki je bivala in plavala v tej neizmernosti: ta nič ni prišel *pred* bivanjem, bil je bivanje kakor kako drugo, in prikazal se je po mnogih drugih.⁴

Ko torej beremo takšne odlomke, nas prav gotovo ne preveva blaga spokojnost kot pri opisih narave v kakšnem klasičnem realističnem romanu, ampak terja to branje od nas napor in miselno koncentracijo, kot če bi se prebijali skozi zapleteno dikcijo *Biti in nič*. Nobenega dvoma tedaj ne more biti: opraviti imamo s filozofsko prozo par excellence, s prozo torej, ki vso svojo vsebino in pomen ter ne nazadnje tudi namen prejema od neke čisto določene mislensjske, spoznavne in etične orientacije, ki je do zadnjega vlakna vkoreninjena v določen, v sebi sklenjen in zakrožen spekulativni sistem, ki je hkrati njeno počelo in izvor ter navsezadnje tudi poslednji domet. In zdaj se zastavi vprašanje, kaj in kako je z literaturo, ki se tako eksplicite in po lastni volji sklicuje na svoj izvor v filozofski sferi, v območju mišljenja biti, v čarnem krogu svobode kot ontološke kategorije. Vprašanje bi bilo moč zastaviti tudi takole: čemu torej prepesnjevat *Bit in nič*, čemu pisati in brati *Gnius in Pota svobode*, ko pa gre vendar za stvari, ki so jasneje, bolj metodično in z ustrežnejšim, materiji bolj pripadajočim aparatom in jezikom razložene že v filozofskem traktatu, v znanstveni razpravi? V čem je torej *differentia specifica*, ki romaneskna besedila kljub vsemu povedanemu vendarle loči od njihove mislensjske matice in jih izroča branju kot nekaj novega in drugačnega od filozofije, v katere naročju so se porodila? Je treba potemtakem sežgati Sartra (če nekoliko parafraziram naslov, ki ga je Simone de Beauvoir dala svoji študiji o markizu de Sadu) ali pa mu je treba prisluhniti tako, da bo njegova umetniška beseda zazvenela v tisti tišini, ki je filozofska misel ne pozna, da bo zasvetila v tisti temni svetlobi, v kateri oči karzijanskega razuma oslepe?

Že iz navedenih odlomkov iz *Gnusa* je očitno, kdor pa pozna roman v celoti, se bo bržkone strinjal, da se besedilo tega romana, s katerim je Sartre 1938. leta stopil v areno literature, v celoti posveča bivanjski problematiki, da se vseskozi ukvarja z načinom biti predmetov, narave in človeka, da torej s svojo zavezanostjo biti vsega bivajočega neukinljivo pripada tisti mišljenjski praksi, ki se je zanjo uveljavilo ime filozofija eksistence in za katero je znano, da je Sartre zanjo črpal navdih pri mislecih, kakor so Pascal, Kierkegaard in Jaspers, ter jo oplemenitil z nekaterimi temeljnimi idejami Husserlove fenomenologije in Heideggrovega mišljenja biti. In ko je naposled svoja filozofska spoznanja strnil in objavil v knjigi *Bit in nič* (1943), ki ga je dokončno uveljavila kot misleca eksistence, je bila usoda njegovega romanopisja za literarno teorijo in zgodovino zapečateni: ne da bi to sam hotel ali želel, so njegovi pripovedni prozi pa tudi dramatikile prilepili oznako eksistencialistični roman, eksistencialistična drama. Po pravici ali ne, celoten Sartrov opus je bil tako tudi uradno in znanstveno pa nepreklicno zvezan s filozofijo, za tega bolj kot njen lepotni okrask, za onega kot njen najavtentičnejši glasnik.

Gnus je potemtakem inavguriral eksistencialistični roman, katerega poglobitvena značilnost je junakova zgroženost nad svetom, ki ga je izvrgel iz sebe in se zaprl pred njim v neprosojno samozadostnost, v zgolj bit-nasebi in ne za človeka, vse bivajoče se je junaku uprlo in ga pustilo samega in tujega, nesmiselnega sredi nesmiselnega sveta. Vse, kar je bilo prej junaku na voljo v vsej razpoložljivosti svoje prosojne eksistence, se je za-

krknilo vase in s tem izgubilo za junaka vsakršen relevanten smisel, absurdnost je postala temeljno določilo sveta in junakovega položaja v njem. To situacijo absurda doživlja Sartrov junak kot grozo, kot zgnušenosť, kot tesnobo, položaj postane zanj nevzdržen in reši se lahko le tako, da vzame to svojo nesmiselno usodo nase kot znamenje svoje svobode, ki kajpak v tem kontekstu ne more pomeniti nekakšne poljubnosti ali razvezanosti, ampak predstavlja ontološko kategorijo Sartrovega človeka, saj se človek, kakor ga definira *Bit in nič*, konstituira in biva šele po tem, da je kot zavest bit-za-sebe, se pravi, da je vselej svoj lastni projekt, da se nič kot to, kar je (bit-za-sebe), in teži k temu, kar ni (bit-na-sebi); ta sposobnost zavesti, da z ničanjem biti-za-sebe nenehno transcendirava svet, hiti k biti-na-sebi, pa je znamenje njene neodpravljlive in izvorne ontološke svobode. Svoboda potemtakem ni nekaj naključnega, svoboda je človekova usoda, na svobodo je človek obsojen, kot pravi Sartre sam. Tako smo prišli do centralnega pojma v Sartrovi filozofiji, znova pa moramo ugotoviti, da smo se hkrati približali tudi osrednji zavezi njegovega romanopisja, saj najbrž ni naključje, da je dal Sartre svojemu najobsežnejšemu romanesknemu umotvoru prav naslov *Pota svobode*. Čas je, da naposled premislimo, kako je s to svobodo, ki je osrednja postavka Sartrove filozofske misli in zato najprimernejši preizkusni kamen, da ob njem premerimo daljo in nebeško stran že omenjene usodne zlepljenosti njegove pesniške in filozofske besede.

Če na kratko in zelo shematično povzamemo bistvena določila človekove usode v kontekstu Sartrove filozofije eksistence, potem ugotovimo, da je Sartrov subjekt vržen v svet brez boga, brez osmišljajoče transcendence, ki bi kakorkoli upravičevala in utemeljevala njegovo eksistenco. Bivajoče je brez vrhovnega bistva, ki bi mu podeljevalo smisel in ga tako spreminjalo v varni in na vsakem koraku razpoznavni in razpoložljivi človekov dom. Bivajoče se človeku kaže le kot golo, neprosojno in vase zaprto bivanje, sredi katerega je človek nenehoma tujec in izgnanec, ki se zaman ozira v prazno nebo. Bogovi so ta svet zapustili, namesto nekdanjega polnega smisla zija praznina, nič, absurd. Človek kot zavest, ki nič samo sebe, da bi postala nekaj polnega, bit-na-sebi, pa tega nikdar ne doseže, iz tega paradoksalnega ontološkega statusa nikdar ne more zapolniti vrzeli, ki je nastala po umiku polne transcendence ali bistva, nikdar ne more postati bog. Je le »nepotrebna strast«, vselej šele v nastajanju, neprenehoma zunaj sebe, nikdar v skladu sam s seboj, zato pa svoboden, določen le po svoji svobodnosti. Svoboda tako postane vrhovno določilo Sartrovega človeka, nezvedljivi kriterij in absolutna mera njegovega ravnanja, svoboda zapolnjuje prazen prostor, v katerem se nikakor ni mogel ukoreniniti neutemeljeni in smisla oropani subjekt epohe brez boga. Svoboda je vrednota sama po sebi, postavljena je aksiomatično in ima značaj ontološke kategorije: človek je, ker je svoboden.

Tako Sartre kot filozof. Zdaj pa si velja v skladu z že ugotovljenim dejstvom, da je njegova literatura tako ali drugače vendarle »upodobitev« abstraktnega mišljenjskega modela, ogledati, kako je s tako koncipirano svobodo in njenimi določili v umetniških besedilih, kako se uresničuje in kakšne razsežnosti kaže utelešena v besedilih *Zrelh let*, *Odloga in Smrti v duši*. Že načeloma je kajpak jasno, da so ti »romani situacije«, kot jih je definirala Sartre sam, lahko samo epopeje posamične svobode, ki na poti svoje uresničitve zadeva ob vsakršne meje, ki ji jih zastavljajo človekova socialno-historična pogojenost, svoboda drugega in naposled – smrt. V optiki »surovega realizma subjektivnosti« (sintagma je znova Sartrova) se vsaka teh individualnih svobod slej ko prej znajde v mejni

situaciji, v položaju, ko se njena narava in ustroj ter potek nujno zastavijo v radikalizirani obliki, ko se soočijo s svojo mejo, ki je hkrati tudi prostor njene radikalne uresničitve. Oglejmo si sedaj dvoje takšnih mejnih situacij, kakor ju zapisujeta romana *Odlog* in *Smrt v duši*:

Zunaj. Vse je zunaj: drevje na nabrežju, obe hiši ob mostu, od katerih se noč rdeči, okamnjeni galop Henrika IV. nad mojo glavo: vse, kar ima težo. Notri ni nič, niti dim, notranjščine sploh ni, ničesar ni. Jaz: nič. Svoboden sem, si je rekel s suhimi usti.

Na sredi Novega mostu se je ustavil, se začel smejati: to svobodo sem iskal zelo daleč; bila je tako blizu, da je nisem mogel videti, da se je ne morem dotakniti, bila ni nič drugega kakor jaz. Jaz sem moja svoboda. Upal je, da bo nekega dne neznanstvo vesel, da ga bo skoz in skoz prešinila strela. Pa ni bilo ne strele ne veselja: samo ta klavni svet, ta praznina, ki se je loteva vrtoglavica pred samo seboj, ta tesnoba, ki ji njena lastna prozornost preprečuje, da bi se kdaj lahko videla. (...) Nič nisem, ničesar nimam. Enako neločljiv od sveta kakor svetloba in vendarle izgnan, kakor svetloba drseč po površini kamenja in vode, ne da bi se kdaj kaj zataknilo vame ali me zasulo. Zunaj. Zunaj. Zunaj sveta, zunaj preteklosti, zunaj samega sebe: svoboda je izgnanstvo in obsojen sem na to, da sem svoboden.

Naredil je nekaj korakov, se spet ustavil, se usedel na ograjo in gledal, kako teče voda. In kaj bom naredil z vso to svobodo? Kaj bom naredil s sabo? Zakoličil si je prihodnost z določeni nalogami: železniška postaja, vlak za Nancy, vojašnica, urjenje z orožjem. Ampak niti ta prihodnost niti te naloge mu niso več pripadale. Nič ni bilo več njegovo: vojna je orala zemljo, vendar to ni bila njegova vojna. Bil je sam na tem mostu, sam na svetu in nihče mu ni mogel ukazovati. »Svoboden sem za prazen nič«, je utrujeno pomislil. (...) Odití, ostati, zbežati: s temi dejanji ne bom tvegaj svoje svobode. In vendar jo je moral tvegati. Z obema rokama se je oprijel kamenja in se nagnil nad vodo. Dovolj bi bil skok v vodo, ta bi ga pogoltnila, njegova svoboda bi se sprevrgla v vodo. Mirovanje. Zakaj ne? Ta skriti samomor bi bil tudi nekaj absolutnega. Célo pravo, cela izbira, cela morala. Edinstveno dejanje, neprimerljivo, ki bi za hip razsvetlilo most in Seno. Zadostovalo bi, da bi se nagnil malo bolj, in izbral bi sebe za večnost. Nagnil se je, a roke mu niso izpušile kamna, nosile so vso težo njegovega telesa. Zakaj ne? Ni imel posebnega razloga za to, da bi se prepustil in zdrnil, a prav tako ni imel razlogov za to, da bi si to preprečil. In dejanje je bilo tu, pred njim, na črni vodi, začrtovalo mu je njegovo prihodnost. Vse vrvi so bile prerezane, nič na svetu ga ni moglo zadržati: to je bila ta strašna, strašna svoboda. (...)⁷

Privlekel se je do ograje in kar stoje začel streljati. To je bilo neznanstvo maščevanje; z vsakim strelom posebej si je dal duška za nekdanje pomisleke. Strel v Lolo, ki se je nisem upal okraštiti, strel v Marcelle, ki bi jo moral pustiti na cedilu, strel v Odette, ki je nisem maral povaljati. Tale je za knjige, ki se jih nisem upal napisati, tale za potovanja, ki si jih nisem privoščil, in tale za vse tiste, ki bi jih rad sovražil, pa sem jih za vsako ceno hotel razumeti. Streljal je, zakoni in postave so frčali na kosce, ljubi svojega bližnjega kakor samega sebe, puf, v ta pasji gobec, ne ubijaj, puf, v sprijenca tam čez. Streljal je na človeka, na Krepost, na ves Svet: Svoboda je Nasilje; ogenj je plapolal v županstvu, plapolal v njegovi glavi: žvižgale so krogle, svoboden kakor veter bo ves svet zletel v zrak in jaz z njim vred, ustrelil je in pogledal na uro: štirinajst minut in trideset sekund; ničesar več ni zahteval, le še pol minute odloga, ravno toliko, da lahko še ustrelí čednega častnika, ki ves gizdav teče proti cerkvi; ustrelil je v lepega častnika, v vso Lepoto te Zemlje, v ulico, v cvetlice, v vrtove, v vse, kar je nekdanj imel rad. Lepota se je opolzko povaljala po tleh in Mathieu je še enkrat ustrelil. Ustrelil je: bil je očiščen, vsemogočen, svoboden. Petnajst minut.⁸

Že na prvi pogled je jasno, da imamo opraviti s prav tako definiranim in utemeljenim pojmovanjem svobode, kakršnega smo rekonstruirali iz Sartrovih filozofskih premišljanj. In vendar: v upodobitvi svobode, kakršno uprizarjajo navedeni romaneskni odlomki, se je razkrila še neka dodatna, temačnejša in grozljivejša razsežnost svobode, ki jo opredelju-

jejo izrazi, kot so strašna, strašna svoboda, praznina in vrtoglavica, tesnoba, svoboda kot nasilje in smrt. V obeh romanih nagovarja junaka iz svobode, ki jo je v radikalni situaciji ugledal z vso jasnostjo in nepreklicnostjo, smrt. Smrt kot samouničenje, saj ga svoboda vabi prav v samomor kot v najvišje uresničenje same sebe, in smrt kot uničevanje, saj je jasno, da pri Mathieujevem streljanju v odlomku iz *Smrti v duši* ne gre le za oborožen spopad z Nemci, ampak za junakov dokončni obračun z lastnim življenjem in s svetom, v katerem je prebival. Samouresničevanje svobode v besedilu romana se potemtakem dogaja kot sestop v samo-uničevanje, v nič, katerega znamenja so najprej gnus, tesnoba, strah in naposled smrt. Pred obličjem smrti, kamor je junaka zvabilo njegovo romanje po poteh svobode, je vzniknila nihilistična dimenzija svobode, za katero se je izbral Sartrov romanopisni junak, najvišje in poslednji udeležanje svobode je tedaj smrt, kot eksplicite govori besedilo *Smrti v duši*, ko opisuje tragični konec tiskarja, ki je skušal pobegniti z vlaka, s katerim so Nemci peljali francoske vojne ujetnike na prisilno delo v Nemčijo.

Nihilistična razsežnost svobode, ki se izkaže ob njenem uresničenju v mejni situaciji, kot trči ob svobodo drugega ali ob smrt kot neodpravljivo človekovo danost, pa hkrati pomeni tudi to, da se je v dosledni realizaciji svobode pač uresničilo in v skladu s seboj dopolnilo to, kar je bilo vanjo položeno že od vsega začetka, kar jo je že v zasnovi sploh omogočalo: spomnimo se, svoboda je bila človekov odgovor na umanjkanje, na odsotnost vrhovnega bistva, ki bi opredeljevalo vse bivajoče, svoboda je postala nadomestni nosilec smisla človekovega bivanja v absurdnem svetu, svoboda je bila nadomestilo za nihil, ki je nagovarjal človeka iz bitna-sebi. V samo njeno jedro je bil položen nič in prav ta nič je vzniknil v trenutku tragične dopolnitve usode, kakršna doleti junake Sartrove romanopisne proze. Jezik literature je omogočil, je pripustil k besedi izvorni nihil ontološko zasnovane svobode v Sartrovem filozofskem sistemu, ki je kot koherenten mogel vzdržati le, dokler je ta nihil ostajal prikrit in impliciten in ga racionalistični jezik abstraktnega logosa ni izgozarjal. Pesniška beseda po svoji izvorni zavezanosti čutno-nazornemu, enkratnemu in posebnemu, tistemu, po čemer stvari najprej in sploh so nekaj bivajočega, pa je morala s svojim vpisovanjem u-nič-enja in samo-u-nič-enja ob soočenju s smrtjo ta izvorni nihil priklicati v svetlobo eksplicitnosti, da je na zavezujoč način prišel v resnico in se uresničil. To posebno lastnost pesniške besede, ki jo loči od govornice filozofskih abstrakcij, je kajpak zaznal tudi Sartre in jo takole opisal v pogovoru s Simone de Beauvoir, ki ga slednja reproducira v svoji knjigi *Poslovitveni obred*:

Filozofija nima trenutne veljavnosti, to ni nekaj, kar bi pisali za svoje sodobnike; filozofija špekulira z večnostnimi realitetami; nujno jo bodo prej ali slej presegle druge filozofije, zakaj vselej govori o večnosti; govori o stvareh, ki daleč presegajo naš današnji, posamični pogled; nasprotno pa literatura preiskuje tukajšnji, zdajšnji svet, svet, ki nam ga odkrivajo branje, pogovori, strasti, trpljenje, potovanja; (...) Filozofija nujno kliče nadse popravke, zakaj vselej presega trenutno dobo.⁹

In še:

S filozofijo sem hotel povedati svoje videnje sveta, ki pa sem ga oživel v junakih svojih književnih del ali v esejih (...) To videnje sem opisoval svojim sodobnikom.¹⁰

Da, tudi za Sartra govornica literature pripoveduje sicer o istih stvareh kot znanstveni ali filozofski govor, vendar s to bistveno razliko, da večnostne resnice racionalističnih konstrukcij razbira v konkretnem, po-

samičnem, zdajšnjem in tukajšnjem, prisluškuje in izpoveduje, kar nam imajo povedati naši neposredni medčloveški stiki, naše telesno bivanje in sobivanje, zvezana je z našim trpljenjem in strastmi, kar z drugimi besedami pomeni, da je vsa izročena bivajočemu v njegovi neposredni takšnosti, da je torej vzklicavanje človekove neponovljive in neukinljive čutnosti in smrtnosti. Smrt je zanjo zadnja meja, onkraj katere s človekom ni nič več, zato se ob trčenju in soočenju s smrtjo usoda romanesknega junaka razkrije kot izničenje, v katerega je junaka zvalila svoboda, filozofsko utemeljena in konstituirana kot vrhovna instanca, ki naj omogoči človeka kot subjekt v svetu brez boga, se pravi, v luči pesniške besede pride na dan nihilistična razsežnost Sartrove filozofske misli, ki – čeprav per negationem – tako še zmeraj pripada evropskemu metafizičnemu mišljenjskemu modelu.

S tem kajpak nočem trditi, da bi prodornemu umu, kakršen je bil Sartrov, to dejstvo ostalo prikrito ali da se je Sartre preprosto »zmotil« v svojem videju in filozofski interpretaciji sveta: narobe, v skladu z določeno in že dobro poznano mislijo, kakršno je na Slovenskem razvil Dušan Pirjevec, ki misli duhovno zgodovino Evrope kot dogajanje metafizike, vem, da ne gre za kakšno Sartrovo subjektivno »zmoto«, ampak da je Sartre hočeš nočeš objektivno udeležen pri tem dogajanju metafizike, čeprav kot njen zanikovalec, se pravi, da se je udeležuje že v času njenega notranjega naloma in razkroja. Po drugi strani pa je res tudi to, da se je tega Sartre povsem določno zavedal, da ni ostal gluhi in slep za resnično, ki so mu jo razkrivala njegova literarna dela, saj je znano, da je pojmovanje svobode, kakršnega je razvil v delu *Bit in nič*, kasneje bistveno dopolnil in nadgradil individualno svobodo v svobodo-za-druge. Tako na novo zasnovana svoboda pa ni mogla več utemeljevati problematičnega posameznika v spopadu z neavtentičnim svetom, romaneskni junak je izgubil svoj konstitutivni princip in Sartre se je romanopisju odrekel. Literatura je mogla obstajati le še kot avtorefleksija lastne problematične in problematizirajoče vloge, in Sartre je napisal še zadnjo visoko pesem književnosti, ki pa prav tej književnosti spodbija temelje, na katerih se je dotlej samoutemeljevala: napisal je *Besede*. Njegova filozofska misel po delu *Kritika dialektičnega uma* pa ga je, kot je znano, vodila v konkretno družbeno in politično akcijo, klasični evropski intelektualc, ki ga poznamo zapredenega v kupe knjig, se je izčrpal; literatura se je vrnila k sebi, v premislek o sami sebi, filozofija pa se je znašla na ulici, pred tovarno, z megafonom v rokah. Naj se za podkrepitev gornjih trditev znova zatečem po pomoč k Sartru. Takole pravi v že omenjenem pogovoru s Simone de Beauvoir:

Kadar pišemo angažirano besedilo, nam je v prvi vrsti mar problem, o katerem pišemo, argumenti, s katerimi lahko postrežemo, skrbimo za stil, ki naj naš predmet kar najbolj približa občinstvu, da bo kar najgloblje prodril v zavest sodobnikov; ni časa, da bi se pečali z mislijo na to, kolikšna bo veljavnost knjige v prihodnosti, ko ne bo nikogar več silila k dejanju. Kljub temu pa ostaja neka nejasna, skrita misel, zavoljo katere menimo, da bo uspel umotvor odmeval tudi v prihodnosti, v razsežjih, ki so mnogo širša od današnjih; takrat ne bo več učinkovit, imeli ga bodo za nekak breznamenski predmet (*l'objet gratuit*); zdelo se bo, kot da ga je pisatelj napisal brez posebnega haska, ne pa zaradi njegovega natančno določenega akcijskega učinka na določene družbene pojave. (...) Pisatelj ve, da piše nekaj posebnega, enkratnega, da je udeležen pri nekem konkretnem družbenem delovanju, nikakor se ne pretvarja, češ da uporablja govorico iz samega veselja do pisanja; in vendar je nekje na dnu prepričan, da ustvarja delo z občevaljavno vrednostjo, ki šele zares predstavlja njegovo resnično pomenljivost, čeprav ga je objavil zato, da bi uresničil neko posebno, enkratno dejanje.¹¹

Sartre torej natanko ve, da še pesniška beseda nikakor ne izčrpuje le v socialno relevantni funkciji, v upodobitvi določenih filozofskih idej, da ima še neko občevaljavno vrednost, ki šele predstavlja njeno pravo pomenljivost in pravo naravo, ki jo ločujeta od običajnega govora, in to njeno posebno lastnost opredeljuje kot breznamenskost, kot acte gratuit, kar seveda ne pomeni nič drugega kot to, da je pesniška beseda neoprijemljiva, nepreverljiva, izmuzljiva in vseskozi problematična, da na predmetu, ki ga imenuje, pokaže vselej nekaj več od tega, kar nam ta predmet pomeni v vsakdanji funkcionalistični praksi, da nas torej nagovarja iz položaja, ki je neprenehoma odprt, neobvladljiv in zato tudi nenehno vprašljiv. Če si skušamo odgovoriti na vprašanje, kaj je tisto posebno in drugo, kar prihaja na dan v pesniški besedi in kar jo ločuje od govornice filozofskega traktata ali politične agitacije, se še enkrat in tokrat zadnjič vrnimo k Sartrovemu že citiranemu premišljevanju o lastni pisateljski praksi, kakor ga je zabeležil magnetofonski zapis v znamenitem filmu *Sartre par lui-même*:

Gnus je bil neki določen pogled na svet v najširšem smislu, ki pa v njem ni bilo prostora za kakšne posebne zaznave, kot je, na primer, drevesna korenina v parku. Iz tega je bilo moč sklepati, da to obstaja, da obstaja neki poseben način biti, lasten korenini, cvetlici, kateremukoli bitju ali človeku kot bivajočemu, nekaj, kar sem imenoval gnus: bilo je odveč, bilo je naključno, iz ničesar drugega ga ni bilo mogoče izvesti, imelo je neko določeno obliko, ki se je izmikala opisu, saj se je izmikala samim besedam. Da bi to lahko sporočil bralcu, je bilo treba najti neko romaneskno obliko, da bi se dogodilo kot prigoda, se pravi, kot neke vrste intuicija, ki je bila v začetku še zastrta, malce prikrita, ki pa se je polagoma razkrivala in se naposled razodela kot v detektivskem romanu, če hočete; na koncu izpostavite krivca: krivec v tem primeru je bila naključnost, in to sem razjasnil na tistih nekaj straneh, ki opisujejo predmete v parku. (...) Na tak način sam nisem gnusa nikoli občutil, prav zato sem ga moral upodobiti v romaneskni obliki. Lahko sem ga podal samo v romaneskni obliki, zakaj ideja sama po sebi še ni bila dovolj oprijemljiva, da bi lahko na njej zasnoval filozofsko razpravo; šlo je za nekaj neoprijemljivega, kar pa me je močno priklepalo nase.¹²

Eksplcitneje bi pesniške govornice skoraj ne bilo mogoče razložiti: v romaneskni obliki ali v pesniški besedi prihaja na dan nekaj, česar filozofska deskripcija ne zmore zaobseči, zato mora pisatelj-mislec pristopiti k predmetom, ki ga priklepajo nase z nečim neoprijemljivim, z literarnim govorom, da se bo tisto nekaj počasi razkrilo in prišlo na dan. Tisto nekaj, kar v pesniški besedi postopoma kot v detektivki prihaja iz skritosti v odkritost, iz teme v svetlobo, je neka posebna lastnost vsega bivajočega, lastnost ali krivec, da stvari so in da so nekaj bivajočega, neki posebni način biti, kot pravi Sartre, ki pa je hkrati nezvedljiv na karkoli drugega; to nekaj se v jeziku filozofije imenuje bit. Bit sama ni nekaj bivajočega, zato se izmika opisu in je ni mogoče zajeti v besede filozofske govornice, razkriva pa se v pesniški besedi, ki se dotika stvari prav po tem, da najprej in sploh so, in tako dopušča biti, da prihaja v svetlobo, da se izkaže na stvareh, da za kratek hip zasije in razsvetli vse, kar je, prav v luči tega, da je, nato pa znova ugasne in se zapre v bivajočem ter ga prepusti človeku v porabnost za filozofsko eksplikacijo in vsakršno drugo manipulacijo. Pesnikovanje ali pisanje romanov je potemtakem tisti specifični človekov govor, v katerem je biti dopuščeno, da pride na dan, da se razkrije v luči nič, ki prihaja nad človeka v gnusu in tesnobi in pred obličjem smrti, literatura je prostor, v katerem se bit udejanja kot tista lastnost bivajočega, ki ostaja jeziku filozofije neizrekljiva.

Menim, da je bilo s tem o specifični razliki med filozofskim in literarnim govorom povedano dovolj, hkrati pa je dobilo ustrezen zaključek

tudi prejšnje razmišljanje o tem, da se v smrti na način pesniške besede razodeva nihilistična resnica določene Sartrove filozofske premise: v tem nihilu se je kajpak razkril nič, na katerega je evropska metafizika obrodila bit s tem, ko jo je pahnila v pozabo. Bit je prišla do besede šele v govoru umetnosti, ki je v luči in na ozadju razkritega nič hkrati oznanil, da stvari najprej in sploh so, da pa so zgolj po tem, da so, tudi brez smisla in pomena. Po nareku metafizike nihilistična (saj drugačna tudi biti ni mogla) razsežnost Sartrovega antimetafizičnega filozofskega projekta se je znašla v svoji resnici tisti hip, ko je bila izrečena v literarnem jeziku. Umetnost je pokazala zrcalno podobo misli, iz katere je bila porojena, in če je ta podoba izkrivljena in neprijazna, *tant pis pour la pensée*.

OPOMBE

¹ Albert Camus, *Une philosophie mise en image (La Nausée de Jean-Paul Sartre)*. Essais, Gallimard, Paris, 1966, Bibliothèque de la Pléiade.

² *Sartre par lui-même*. Integralno besedilo Astrucovega in Contatovega filma, Gallimard, Paris, 1977, str. 57–58.

³ Jean-Paul Sartre, *Gnus*. Prevedel Jože Udovič. Izbrana dela J. P. Sartra, I, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1981, str. 161.

⁴ Prav tam, str. 162.

⁵ Prav tam, str. 164.

⁶ Prav tam, str. 165.

⁷ Jean-Paul Sartre, *Odlog*. Prevedel Vital Klabus. Izbrana dela J. P. Sartra, IV, CZ, Ljubljana, 1981, str. 326–328.

⁸ Jean-Paul Sartre, *Smrt v duši*. Prevedel Jaroslav Skrušny. Izbrana dela J. P. Sartra, V, CZ, Ljubljana, 1981, str. 222–223.

⁹ Simone de Beauvoir, *Entretiens avec J. P. Sartre, v La cérémonie des adieux*, Gallimard, Paris, 1981, str. 201.

¹⁰ Prav tam, str. 202.

¹¹ Prav tam, str. 220.

¹² *Sartre par lui-même*, op. cit., str. 57–58.

Aleš Berger:
DADAIZEM.
NADREALIZEM

*Izdal Inštitut za slovensko
literaturo in literarne vede SAZU
Ljubljana, DZS, 1981
(Literarni leksikon, 14)*

Smo sredi živahnega razpravljanja in ugibanja o prihodnji usodi in razvoju umetnosti. O tem priča tako mrzlična publicistična dejavnost, ki bolj ali manj prodorno razbira in skuša profetično zarisati poteze novih razvojnih tendenc umetnosti in literature, kot tudi izredno zanimanje za pretekle umetnostne in literarne smeri 20. stoletja, brez analize katerih si tehtnega razpravljanja o sodobni umetnosti in njenem razvoju seveda ni moč predstavljati. Zato ni presenetljivo, da se je v zadnjem času v slovenskem kulturnem prostoru močno povečalo zanimanje za kulturno in umetnostno vrenje prvih tridesetih let našega stoletja ali za historične avantgarde, če uporabimo izraz, ki se v tej zvezi vse pogosteje uporablja, prav tako pa tudi za vprašanje avantgarde nasploh. V množici razprav in člankov o teh vprašanjih, vse pogostejših zlasti od konca sedemdesetih let pa do danes, gre Bergerjevi knjigi *Dadaizem. Nadrealizem*, ki je izšla kot štirinajsti zvezek Literarnega leksikona, nedvomno posebno mesto, saj pomeni pri nas prvi poskus sistematične osvetlitve dveh gibanj iz časov historične avantgarde.

Knjiga, o kateri smo se namenili spregovoriti, ni avtorjevo prvo srečanje s to problematiko. Razen na vrsto polemičnih in drugih priložnostnih zapisov in izjav mislimo predvsem na spremno besedo k izboru iz nadrealističnih besedil, ki so pod naslovom *Noč bliskov* izšla v zbirki Kondor že leta 1974. Ob hitri primerjavi obeh tekstov dobimo vtis, da gre v knjigi pravzaprav za razširitev in ponekod tudi za dopolnitev osnovnih izhodišč in

stališč, zasnovanih ali le v zametku prisotnih že v spremni besedi, vendar pa z nekaterimi novimi poudarki, ki nikakor niso nepomembni. Toda več o tem še kasneje. Snov v knjigi je razdeljena v tri problemske sklope. V prvem je obravnavan dadaizem, v drugem pa nato po paralelnem postopku nadrealizem. Obdelava poteka od obrazilne pomena in nastanka izraza prek zarisa glavnih časovnih in prostorskih postaj v konstituiranju gibanja in njegovih odmevov v obliki nastajanja sorodnih pojavov drugod po svetu do najzanimivejšega razdelka, ki predstavlja, za razliko od prejšnjih, poskus sinhrono obravnave bistvenih značilnosti gibanja. Drugemu delu je dodana še opazka o današnji rabi besede nadrealizem: poleg historične, nanašajoče se konkretno na pariško nadrealistično gibanje in druga gibanja, ki so nastala pod njegovim vplivom, je pogosta še ahistorična raba izraza, npr. v stilnih analizah. V tretjem delu pa obravnava avtor sprejem in odmeve dadaizma in nadrealizma pri Slovencih v obdobju med obema vojnama ter ocenjuje razsežnost njunega vpliva na Kosovela. Podobno je nato obdelano še obdobje po drugi vojni, zabeležene so objave prevodov, predvsem pa je nakazano oblikovanje odnosa do dadaizma in nadrealizma v publicistiki, ki je spremljala literarno, slikarsko in dramsko ustvarjanje, in slednjič tudi formiranje tega odnosa v literarni vedi. Predvsem ta del knjige je v primerjavi s spremno besedo v zbirki Kondor, ki tudi že načanja problem odmeva in vpliva pri Slovencih, precej razširjen in dopolnjen, nedvomno ob upoštevanju zahtev oziroma koncepta Literarnega leksikona, kot ga uvaja Oc-virk v njegovi prvi knjigi, kjer pravi, da je »izhodišče in težišče leksikona potemtakem v bistvu posvečeno slovenski besedni umetnosti, a z vidikov, ki nam razjasnjujejo,

**KNJIŽNI
ZAPISKI
IN OCENE**

kako so se v njej udomačili razni tuji vzorci in pogledi na ustvarjanje» (A. Ocvirk, *Literarna teorija*, Ljubljana 1978, str. 6). Tudi poglavje o dadaizmu je primerno dopolnjeno in samo gibanje je obdelano kot celovit in samostojen pojav, medtem ko je bilo v spremni besedi iz razumljivih razlogov omenjeno samo v prepletu z nadrealizmom.

Do globlje, bistvenejše razlike pa prihaja seveda iz nekega drugega razloga, in sicer zaradi namena oziroma odločitve obravnavati pojav, kakršen je dadaizem, znanstveno ali z drugimi besedami na način literarne znanosti oziroma vede. Medtem ko je spremna beseda pisana bolj esejistično sproščeno, je terminologija v knjigi poenotena in dosledna. Osnovno metodološko izhodišče ostaja tudi v knjigi historično, le da je tu seveda še doslednejše. Tako posveti avtor veliko pozornosti razvoju dadaizma in nadrealizma; prikazuje ga predvsem s kronološko razvrščenimi opisi izbranih najpomembnejših nastopov, revij, izjav in publikacij, poskrbi pa tudi za periodizacijo. Ne spušča se npr. v iskanje socialnozgodovinskih okoliščin, ki naj bi bile gibanji determinirale, in se sploh izogiba vsakršnega sociologiziranja. Literarne predhodnike in vzornike skrbno dokumentira, s tem da navaja osebna pričevanja in izjave posameznih dadaistov in nadrealistov, ne pa s stilno analizo njihove umetniške produkcije. Izogiba se oblikovanju sestavljenih abstraktnih pojmov, pa tudi razpravljanju v območju občega in abstraktnega nasploh. Posebna pozornost, ki jo namenja avtor natančnemu navajanju zgodovinskih dejstev in podatkov pri obravnavi sprejema, odmevov in vplivov, umešča njegovo osnovno metodološko naravnost v bližino empiričnega historizma, izvirajočega iz tradicije francoske šole primerjalne književnosti in iz pozitivizma. V

skladu s svojim osnovnim metodološkim izhodiščem se je avtor pri obravnavanju dadaizma in nadrealizma najbrž namerno izognil uporabi terminov in pojmov avantgardno gibanje in historična avantgarda, saj sta v literarni vedi oba še neizdelana in problematična in bi nujno potegnili za seboj še cele sklope nerešenih vprašanj. Upoštevajoč specifiko obeh pojavov pa prav tako ni mogel sprejeti izraza umetnostna smer, tok ali šola. Zato vpelje že v uvodu izraz »umetnostno gibanje« in ga v prvih dveh delih tudi ves čas dosledno uporablja, le v zadnjem delu, ko govori o Slovencih, nekajkrat namigne na »avantgardistične« tendence in avtorje. To pa seveda ne pomeni, da se Berger koncepta avantgarde ne zaveda ali da ga ne upošteva. Prav nasprotno. Dadaizem in nadrealizem sta, kot smo že omenili, dosledno poimenovana kot gibanji, s čimer je točno uvedena, ne pa pojasnjena razlika z ostalim umetnostnim in kulturnim dogajanjem tistega časa. Skrbno so upoštevani še drugi aspekti avantgarde, npr. sinkretizem umetnosti, širjenje ideologije avantgarde v pogled na svet oziroma v svetovni nazor, torej prehajanje tistih meja, ki jih je umetnost postavila težnja in zahteva po avtonomiji, hkratno delovanje v več smereh umetnosti, v slikarstvu, glasbi, literaturi, gledališču, filmu itd., obenem pa vseskozi prisotna zahteva po uničenju ali ukinitvi umetnosti in še vrsta drugih. Vendar jih avtor vedno izpostavi le v njihovi vsakokratni empirični historični pojavnosti in ne kot obče lastnosti. Tako se mu resda posreči izogniti se tveganemu konstruiranju nepreverljivih pojmov, vendar pa mu pri analizi razmerij med več različnimi, konkretnimi gibanji prav takšnih pojmov primanjkuje, saj je prenosljivost empiričnih kategorij, značilnih za historizem, samo minimalna in gre njihova »eksaktnost« na škodo

univerzalnejše uporabnosti. Zlasti v tretjem delu knjige, kjer se sooča z atipičnim simultanim delovanjem in vplivom več različnih izumov hkrati na posamezen literarni pojav, se je avtor spričo pomanjkanja gostejše mreže izdelanih občin pojmov in splošnih značilnosti prisiljen večkrat zateči v improvizacijo.

Odsotnost pojma avantgarda, ali bolje rečeno, njegovo samo implicitno prisotnost pa si moramo zdaj ogledati še z drugega vidika. Če bi hoteli opisati temeljno avtorjevo intencijo, razbrano iz študije kot celote, bi jo lahko označili kot željo, omogočiti bralcu kar se da objektivni, nepristranski in celovit vpogled v kulturno in umetniško delovanje dveh značilnih gibanj iz obdobja med obema vojnoma ter ovrednotiti njun vpliv v slovenskem kulturnem prostoru. Podobno je bila usmerjena že spremna študija iz leta 1974. S tem naj bi bilo onemogočeno ravnanje prejšnjih poročevalcev, ki so si, včasih celo brez pravega poznavanja problema, dovoljevali čustveno obarvana, največkrat odklonilna mnenja. Zato avtor ne govori samo o posameznih slikovitih ekscesih obeh gibanj ali o njunih enostranostih, pri čemer je njegov izbor pravzaprav umirjen in kolikor mogoče blagohoten, temveč predvsem poudarja njune pomembne in odlične dosežke na področjih vseh umetnosti, poskuša pa tudi nakazati velik vpliv, ki sta ga imeli na formiranje moderne umetnosti. Pri tem dosledno opozarja, da gibanji svojega delovanja nista želeli postavljati v območje umetnosti, da pa je danes navkljub temu to vsesplošen in po njegovem tudi upravičen pojav. Tako sledi vsake-mu prikazu gibanja oris »literarno-teoretičnih značilnosti« – uporabljamo Bergerjeve besede iz uvoda, ki že vsebuje zasnove formalno-stilne analize. V primerjavi s spremno besedo v Kondorju je

tem značilnostim odmerjenega mnogo več prostora, podrobneje so osvetljene nekatere nove literarne tehnike in oblike, ki sta jih izumili in ustvarili obe gibanji, kasneje pa jih je povzela tudi moderna umetnost. Avtorju se je torej zdelo potrebno usmeriti se v raziskovanje »umetniške« produkcije obeh gibanj, vse to pa pomeni, da se v končni instanci dolg Slovencev do dadaizma in nadrealizma v Bergerjevi knjigi izpolnjuje z afirmacijo njunih umetnostnih dosežkov. S tem pa je odsotnost eksplicitne rabe pojma avantgarda dokončno utemeljena.

Toda kulturnih dolgov ni mogoče izplačati naenkrat. Da bi Berger takšno afirmacijo lahko res dosledno izvedel, bi se moral, zlasti v zadnjem delu, kjer je govor o odmevih, sprejemu ter vplivu na Slovence, lotiti ne le kombiniranja različnih metod, ki je v knjigi že nakazano, temveč predvsem opuščati historizem in privzemati druge, morda predvsem formalno-stilne metode, s pomočjo katerih bi bil lahko globlje in precizneje izmeril razsežnosti vpliva obeh gibanj pri nas, kot mu je bilo to tokrat mogoče.

Če skušamo zdaj strniti naše razpravljanje, bi lahko rekli, da prihaja Bergerjev poskus znanstvene osvetlitve obeh avantgardnih gibanj v težave predvsem zaradi spleta nasprotujočih si zahtev. Po eni strani se specifičnost obravnavanih pojavov nekako upira takšni interpretaciji, ki bi ju lahko razumela kot običajni umetnostni smeri ali šoli, čeprav avtor hoče posebej poudariti prav njune umetniške dosežke, v katerih se mu z njegovega zgodovinskega stališča predvsem kaže današnji pomen obeh gibanj. Po drugi strani pa je metodološka prevlada historizma v knjigi, izvirajoča iz zahteve po znanstvenosti obravnave, spet inkompatibilna z namenom, afirmirati umetniško produkcijo gi-

banj. Spričo navzkrižij, katerih vzrok in funkcioniranje smo si prizadevali razložiti, seveda pomen in vrednost Bergerjeve knjige v slovenskem kulturnem prostoru nista prav nič zmanjšana. Problematičnost postavk, na osnovi katerih je z elegantno strogo dikcijo opravljen prikaz obeh gibanj, pa ponovno opozarja na nujnost in težavnost iskanja prave poti k raziskovanju historičnih avantgard.

Alenka Koron

Alenka Goljevšček:
MIT IN SLOVENSKA
LJUDSKA PESEM

Slovenska matica,

Ljubljana 1982

(Razprave in eseji, 25)

Na področju, ki ga obravnava knjiga Alenke Goljevšček, je še marsikaj neizrečenega in nejasnega. S problemom mita se je ukvarjala naša starejša, po svojih naziranjih romantična generacija folkloristov, in sicer iz najrazličnejših razlogov, med katerimi nacionalne vzpodbude niso bile zadnje. Alenka Goljevšček pa je odločno posegla v nejasna tipanja in skušala problematiko mita uokviriti v celovitejši filozofski pregled, pri katerem se je naslonila na konkretno gradivo, ki ji ga ponuja slovenska ljudska pesem. Da bi bila izpeljava njenih interpretacij sploh možna, je morala slediti gospodarsko-družbenim in kulturnim tokovom od arhaičnih družb preko grške, hebrejske in krščanske kulture do slovenskega srednjega veka in naprej.

Avtorica je študijo razdelila na uvod in štiri večja poglavja. V uvodu pojasnjuje metodološko in vsebinsko opredelitev problema, pokaže na rezultate in perspektive tovrstnega raziskovanja, opozori na terminološke probleme in si postavi teze, iz katerih poteka njeno raziskovanje. V prvem poglavju prika-

že splošne zakonitosti arhaičnih družb, strukturo vsakdanjega življenja in mita. V drugem poglavju se ustavlja ob zgodovinskih značilnostih grške družbe, krščanstva in Slovanov v srednjem veku. V tretjem, osrednjem poglavju išče v slovenski ljudski pesmi mitske prvine arhaičnih družb in kultur. Tako ob slovenskem gradivu razčlenjuje kaos, trojno boginjo, obnovitveni obred in dar – vrnjeni dar; poleg tega pa opozarja še na ostanke starih kultov v slovenskem gradivu. V četrtem poglavju obravnava estetsko funkcijo ljudske pesmi.

Avtorica je prikazala mit v vsej njegovi razsežnosti od arhaične družbe do slovenske »polpreteklosti«. Ta izraz je najbrž čisto upravičen, saj je odsev mita zasledila tudi v relativno novejši slovenski pesmi. Njena knjiga nas opozarja na drugačno branje ljudskih pesmi, na branje skozi mitologijo. Avtoričine izpeljave ob slovenskem gradivu so prepričljive, saj jih ne prestando vzporeja s splošno slovensko mitologijo, to pa izpeljuje iz družbenih in kulturnih razmer arhaičnih družb. Mit odkriva v njegovi funkciji ali pa opazuje le njegov odsev, ko mit ni več verska resničnost in je zato tudi obredje postalo »prazna forma« (Kuret). Filozofska raziskava mita pa kljub relativni celovitosti pušča še nekaj praznega prostora, ki ga lahko zapolnimo le z etnološkimi raziskavami. Filozofska metoda samo lahko sprejmemo brez pripomb, toda njeni rezultati so večkrat vprašljivi, včasih celo nasilni. (Tu naštevam samo nekatere, bilo pa bi jih potrebno obširneje razložiti in prekomentirati.) Na primer interpretacija in teza, da je Juda Jezusov alter ego. Več je teoloških spodrseljajev, ker avtorica meša mitske elemente z zgodovinskimi dejstvi, – premalo je upoštevana literarnost besedil v Stari in Novi zavezi. Simboličnost izražanja ni povezana vedno le z mitskim, ampak gre (predvsem v

Svetem pismu) za literariziran govor. – Iz istega razloga prihaja do »notranjih opozicij« v krščanstvu, ki so posledica neupoštevanja zgodovinske situacije in literariziranosti besedila. – Nekoliko prenačljena je tudi povezava arhaičnega kanibalizma z evharistijo. Še večji spodrsjlaji nastajajo, ko hoče avtorica potrditi svoj uvodoma zgrajeni model s slovensko ljudsko pesmijo. *Analogija* pojavov je avtorico privedla do spoznanja o *dialektični* povezanosti kulturnih prvin v arhaičnih družbah s prviniami v slovenskih ljudskih pesmih in običajih. Brez pomisleka in logike je npr. povezala arhaično (kultno!) spolnost s spolno svobodo ob naših romarskih vrtcih. Mladi ljudje so na romanjih pač imeli priliko, da »grešijo«, toda »grešili« so iz naravne človeške potrebe in želje, ne pa zato, da bi nadaljevali in zadovoljili kult plodnosti, zato »romarski seks« nima nobenih mitičnih dimenzij. – Podobno je z »erotsko obarvanimi igrami pri vahtanju mrliča«. Po avtoričinem mnenju so te igre nastale zaradi magične obrambe »pred nevarnimi silami, ki jih sproži smrt«. Nastale so res lahko kot obramba, ne gre pa posploševati. Iz terenske prakse etnologije vemo, da so erotične igre prisotne pri vseh skupnih opravilih in izhajajo iz naravne človeške spolne želje. Prav iz istih želja se rojevajo »verbalni erotični namigi«, ki nam danes vsaj pri varovanju mrliča delujejo neokusno in nerazumljivo. Ne smemo pa za to »neokusnost« iskati opravičila v »znanstveni« razlagi, v kultu in magiji, ki konkretno z dejanjem samim nimata nič skupnega. – Tudi Marijine »spolnosti« oz. »dvojne narave« ne moremo dokazovati z Jezusovimi brati, ko vemo, da besede brat ne smemo jemati dobesedno niti pri Judih, tako kot ne pri muslimanih nekdanj in še danes ne. – Prav tako ne gre za vsako ceno razlagati Andrejevega križa v krščanski iko-

nografiji s spolnimi simboli. – Vedeti bi veljalo tudi, da Marija ni semper virgo zaradi zaprte maternice in da je rojstvo tudi v Svetem pismu nekaj »človeškega«.

Seveda je potrebno poudariti, da v znanosti ne moremo shajati samo s konkretnimi (vsakdanjimi) razlagami, ampak je potreben pogum za teoretične hipoteze. Toda knjigi škodujejo prehitri zaključki in posplošitve v prvem delu, ki jih avtorica malo nasilno prenese še na slovensko gradivo in jih podpre z literaturo (Frazer itd.), ki je zaradi svojih fantastičnih domnev prav tako vprašljiva.

Ob prebiranju te, drugače zelo zanimive knjige sem imel občutek, da so posplošitve in prehitri zaključki davek modelu, ki si ga je avtorica zarisala na začetku. Če bi model upoštevala v vsaki konkretni zgodovinski situaciji in prostoru posebej, bi bile izpeljave bolj logične in verjetnejše.

Treba pa je poudariti, da knjiga vendarle prinaša gradivo, ki ga je vredno preučiti, in da je za nameček prva razprava pri nas, ki se širše in drugače kot predhodniki ukvarja z mitom in z družbenim ozadjem mitičnih pojavov. Kot »prvenec« pa je knjiga več kot pogumna študija. »Mita ne moremo razumeti,« pravi avtorica, »iz njega samega, zmeraj ga moramo soočiti z realno življenjsko prakso.« Prav to življenjsko realnost imam pred očmi, ko govorim o pomanjkljivosti interpretacije. Ko pa govorim o knjigi kot celoti, jo upoštevam in cenim, ker odpira možnost drugačnega pogleda na slovensko ljudsko pesem in običaje, osvetljuje družbeni kontekst mita in estetsko vrednost naše pesmi.

Ni običaj, da ob ocenah novih knjig ocenjujemo tudi jezik, vendar ne morem mimo njega. Škoda je, da našim filozofom filozofski ustroj pisanja določa jezik. Filozofski model obravnave se mora podrežati zakonitostim slovenskega je-

zika, ne pa preobloženemu strokovnemu žargonu, ki moti, npr.: natura, narurna smrt, evocirati predstavo, producirati svet, aspirirati, demografska disperzija, redistribucija, diskontinuiranost itd. Je filozofska obravnava res neuresničljiva brez domačega besedišča? Se bolj kot strokovni jezik pa motijo ohlapnosti pri pisanju tujih (predvsem grških) imen in pojmov, kot so dvojnice pri pisanju besede mit-mitos, ali Heraklej-Herakleos, Dionizij-Dionizos itd.

Marko Terseglav

SLOVENSKA OPERA V EVROPSKEM OKVIRU Simpozij – Symposium

Uredila Dragotin Cvetko in Danilo Pokorn

SAZU, Ljubljana, 1982

V popolni, avdiovizualni, to je odrski izvedbi sodi opera med kompleksne zvrsti, za katere je na različnih ravneh potrebno sodelovanje ustvarjalcev in poustvarjalcev iz več različnih umetnosti. Ker pa ohrani svojo zvrstno identiteto tudi takrat, kadar se izvaja samo njen osnovni, avditivni del, sta med njenimi ustvarjalci nedvomno prvotnega pomena skladatelj in libretist. Njuna deleža sta pri vsakršni izvedbi vsaj večidel, če že ne v celoti, nerazdružno povezana, vendar velja za glavnega avtorja skladatelj, opera pa temu ustrezno predvsem za glasbeno delo. Libretistov delež je praktično manj opazen in pri končnem učinku celotnega dela tudi načelno manj važen.

Brž ko ne gre za razpravljanje o operi kot umetnostni zvrsti nasploh, ampak le o njenem posebnem izseku – operni produkciji kakega naroda – se pomen libreta samogibno poveča, saj mu je kot vsakemu literarnemu besedilu zaradi pomenske plasti lažje in jasneje mogoče določiti nacionalno pripad-

nost kakor glasbeni partituri. Videti je, da to velja še posebno izrazito za slovensko opero. Slovenski libreto je namreč nenavadno opazen zaradi dejstva, da se je v vseh obdobjih, odkar obstaja, močno opiral na že obstoječa dela domače in svetovne književnosti in zato ni samo običajno besedno dopolnilo glasbenega dela, ampak razločno poudarjena vez med slovensko glasbeno in literarno ustvarjalnostjo.

Na poseben način velja to že za naš prvi ohranjeni libreto, ki sicer ni bil napisan kot samostojno literarno delo, ampak izrecno kot besedni del »operete«, to je male ali kratke opere. Ker pa je besedilo edino, kar je danes od te opere ohranjeno, in ker je bilo kmalu po nastanku v celoti objavljeno v prvem slovenskem pesniškem almanahu *Pisanice* (II, 1780), spada med najzgodnejša, najboljše in zato najvidnejša dela slovenskega umetnega posvetnega pesništva, poleg tega pa je dejansko tudi naše prvo celotno posvetno dramatsko besedilo. Razumljivo torej, da so se z *Belinom* kot s popolnoma izdelanim tekstom veliko ukvarjali naši literarni zgodovinarji, med njimi predvsem France Kidrič, France Koblar, Lino Legiša in Jože Koruza, nič manj zanimiv pa ni za gledališke in glasbene zgodovinarje, kakor je videti npr. iz monografij in razprav Stanka Škerlja in Bratka Krefta, Dragotina Cvetka, Jožeta Sivca, Janeza Höflerja in Smiljana Samca – čeprav zanje pomeni le del neznane, morda sploh nikoli uprizorjene celote.

Naš prvi znani operni libreto še danes velja za najpomembnejše slovensko besedilo te vrste. To oceno je potrdil in z novimi analizami podkrepil tudi mednarodni simpozij, ki ga je ob dvestoletnici *Belina* in s tem slovenske opere priredil muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU oktobra 1982 v Ljubljani.

Dragotin Cvetko v svojem preglednem uvodnem prispevku *Slovenska opera skozi čas* utemeljeno sklepa, da so naša prva poznana dela, ki sodijo v območje opere – mednje prišteva poleg *Belina* še pevske vložke za Linhartovega *Matička* – nastala ob neposrednem sodelovanju avtorjev besedil in partitur, pri čemer sta skladatelja s svojimi zamisljimi domnevno vplivala na oblikovanost besedne predloge. Ob tej predpostavki Cvetko iz stilnih in drugih oblikovnih značilnosti *Belina* previdno sklepa o stilni usmeritvi Zupanove izgubljene uglasbitve.

Z vidika širše pojmovane zgodovine glasbeno-gledaliških uprizoritev na Slovenskem *Belin* seveda ne sodi na njihov začetek, kakor je videti iz zgoščenega prikaza *Oblike glasbeno-gledališkega ustvarjanja na Slovenskem* Primoža Kureta, pač pa je s to malo opero »razvoj glasbenega gledališča prišel do svoje najvišje točke na Slovenskem« (str. 17), čeprav je bila pravzaprav osamelo ustvarjalno dejanje.

Rudolf Flotzinger iz Gradca nadrobno razpravlja o začetkih slovenskega glasbenega gledališča (*Zu den Anfängen des slowenischen Musiktheaters*) in pri tem ne spremljuje značilnega dejstva, da so še nekoliko starejši od *Belina* poskusi jezikovne asimilacije uveljavljene umetnostne zvrsti, v kateri se slovenščina do zadnje tretjine 18. stoletja ni rabila – prevodi. Mednje sodijo Japljev nedokončani *Artakserkses* (okoli l. 1775) po Metastasiu in Zoisove poslovenitve posamičnih arij iz italijanskih oper, ki so jih v Ljubljani navadno peli v italijanščini, občinstvu pa zraven ponujali natisnjene nemške prevode besedil. – Osrednjega pomena v Flotzingerjevem prispevku pa je iz zivalna, toda skrbno argumentirana teza o nastanku in avtorstvu *Belina*, ki spodbija doslej splošno veljavno sodbo o tem dvojem in je

bila izdelana s sodelovanjem graškega slavista Erika Prunča: po njunem je *Belin* nastal že leta 1776, torej štiri leta pred objavo v *Pisaničah*, njegov avtor pa ni urednik tega almanaha Feliks Damascen – Dev, ampak njegov mlajši, takrat komaj osemnajstletni sodelavec Valentin Vodnik.

Danilo Pokorn si je zastavil pionirsko nalogo, da v celoti prikaže *Libreto v slovenski operi*. Vse prej kot preprosto je bilo narediti že celoten zgodovinski pregled slovenskih oper, za katere je izpričano, da so bile napisane, čeprav niso vse tudi ohranjene. V zapleteno problematiko svojega predmeta je Pokorn posegel z jasno zavestjo, kako zahtevna je obravnava te heteronomne literarne zvrsti, saj ugotavlja, da libreto »spada v literaturo, a ga ni mogoče presojati zgolj z literarnimi merili« (str. 52), to pa utemeljuje tudi nesporno potrebo po njegovi muzikološki analizi. Pokornova panorama slovenskega libreta je v primerjavi s prejšnjimi razširjena in zajema najprej pisca slovenskega rodu Franca Dominika Kalina, ki je svoj neohranjeni, pravzaprav le morebitni libreto napisal že leta 1675, vendar ne v slovenskem jeziku; nato omenja še librete, ki so svojemu poimenovanju ustrezno v obliki knjižic krožili na slovenskih tleh in so jih precej tudi natisnili v Ljubljani, vendar ne v slovenščini. Med prevajalci, ki so odlomke opernih besedil prvi oblikovali v slovenskem jeziku, toda ob tujejezičnih predlogah, omenja poleg Japlja in Zoisa tudi Linhart. Po obetavnem, a osamljenem začetku z *Belinom* se je slovenska opera dejansko začela sklenjeno razvijati šele v zadnji četrtini 19. stoletja, v večjem obsegu pa po prvi svetovni vojni. Iz kronološko urejenega *Pregleda slovenskih oper*, ki ga je Pokorn dodal svoji razpravi (str. 53–54), je videti, da je v približno štirih desetletjih pred letom 1920 nastalo le 10 oper, odtlej do

danes pa čez 40. Ta preglednica ob naslovu vsake opere navaja še letnico njenega nastanka, skladatelja in libretista, in če je libreto prirejen po kakem že obstoječem literarnem delu, tudi avtorja tega dela, zato je iz nje zlahka razvidna uvodoma omenjena povezanost ustvarjalcev naše opere s slovensko in svetovno literaturo. Neposrednega, namenskega pisanja libreta se je lotilo sorazmerno malo avtorjev, a še med njimi prevladujejo slovenski književniki in književnice, ki so sicer pisali drugačne, zgolj literarne zvrsti (npr. Luiza Pesjakova, Anton Funtek, Fran Roš, Ivan Pregelj, Ljuba Prenner, Svetlana Makarovič). Pretežna večina libretov pa se opira na že obstoječa dramska in pripovedna dela in celo pesnitve – od Prešernovega *Krsta pri Savici* do Jurčičeve *Lepe Vide* in *Desetega brata*, Aškerčeve *Poslednje straže*, Cankarjevega *Pohujšanja v dolini Sentflorjanski* in *Hlapca Jerneja*, Župančičeve *Veronike Deseniške*, Hiengove *Cortesove vrnitve*, Strniševega *Samoroga* in Menartovih *Srednjeveških balad*. Marsikatero teh del se ujema še z drugo značilno usmeritvijo slovenske opere – s težnjo njenih ustvarjalcev po opevanju heroično povzdignjenih, mitološko obravnavanih dogodkov in osebnosti naše zgodovine. Taki so npr. *Teharski plemiči*, tak je *Urh, grof celjski*, taka sta *Gospodski sen* in *Matija Gubec* in končno lahko prištejemo sem vsaj še *Prešerna*.

Na drugi strani je zlasti od dvajsetih let našega stoletja pogosto navdihovala slovenske operne skladatelje tudi svetovna literatura, deloma s svojimi velikimi deli, deloma le s svojimi značilnimi snovmi: tako je npr. Parma še v 19. stoletju komponiral ob Heineju, v 20. stoletju pa Osterc ob Sofoklu, Evripidu, Molièru, Körnerju, Klambundu oziroma njegovi priredbi *Kroga s kredo* in ob zgodbi o Salomi, Kogoj ob Andrejevu, Svava ob

Andersenu, Božič ob Aristofanu, Shakespearu, Dorgelèsu in Sartru.

Iz analiz in oznak v raznih razpravah zbornika se da izluščiti splošitev, da so operna dela, oprta na domoljubne domače literarne predloge in prežeta z nacionalnim čustvovanjem, glede na sočasne evropske glasbene stile bolj konservativno usmerjena od tistih, ki se opirajo na svetovno klasiko in moderniste svojega časa. Slovenski glasbeni avantgardisti in eksperimentatorji iz 20. in 30. ter nato iz 60. in 70. let našega stoletja so ob nacionalno indiferentnih besedilih očitno lahko bolj sproščeno razvijali svojo novatorsko ustvarjalnost.

Tako pokazana polarizacija seveda ne velja absolutno. Nekaj posebnega so v njej npr. opere, nastale po delih Ivana Cankarja, kar je v referatu *Drame Ivana Cankara na operjski sceni* pokazala Nadežda Mosusova iz Beograda. *Pohujšanje in Hlapec Jernej* sta poleg Matija Bravničarja, ki je uglasbil obe deli, spodbudila še štiri jugoslovanske operne skladatelje, katerih stilne usmeritve so dokaj različne, vendar med njimi prevladujejo take, ki so po avtoričini oceni blizu najmodernejšim sočasnim evropskim operam. Delež Cankarjevega besedila pa je očitno pri vseh ostal tako izrazit, da v zvezi s *Pohujšanjem Mosusova* piše o problematiki literarne opere in v zvezi s *Hlapcem Jernejem* o oratorijski operi. Seveda Cankarjeva literatura kot izhodišče za vrsto opernih del določa tudi zasnovo in obseg njene razprave, ki zaradi tega ne ostaja samo pri slovenski operi, ampak po glasbeni strani vključuje deloma tudi hrvaško in srbsko in s tem pravzaprav prestopa okvir tematike, ki naj bi jo zajemal simpozij.

V še večji meri velja to za pripevek Koraljke Kos iz Zagreba – *Slovensko selo u djelu »Vdova Rošlinka« Cvetka Golara i Antuna Dobronića*, ki obravnava hrvaško ope-

ro z libretom po slovenski komediji. Formalistični pomisleki pa bi bili v tem primeru odveč, saj pravi dve razpravi dopolnjujeta našo vednost o razvejanem umetnostnem sodelovanju med jugoslovanskimi narodi, kakršno sta z nasprotni strani uveljavljala npr. Kozina in Švara, ki sta svoji operi *Ekvinokcij* in *Mati Jugovičev* zložila ob Vojnovičevih dramskih besedilih.

Tesna povezanost slovenskega opernega libreta in s tem slovenske opere s slovensko, jugoslovansko in svetovno literaturo je bila na simpoziju tudi kritično ocenjena: ta povezanost ni nujno pogojena samo z navdihovalsko močjo literature, ampak je lahko ob pomankanju izvornih, brez predloge sestavljenih libretov le izhod v sili, možnost, ki si jo je vrsta naših skladateljev izbrala zato, ker so si morali libreto napisati kar sami, ko neč koncev torej posledica slabo razvite libretistične ustvarjalnosti. Ne glede na vzrok za skladateljevo naslonitev na avtonomno nastalo literarno delo izraža Pokorn upravičen pomislek vsaj o skrajnih primerih te vrste, namreč o uporabi nespremenjenega literarnega dela za libreto: »Dobesedno komponiranje dramskih besedil se tako v slovenski kot v svetovni operni literaturi kaže kot metoda, ki je vprašljiva.« (Str. 51)

Vprašanja slovenskega libreta so seveda le del problematike, obravnavane na primerjalnozgodovinsko in primerjalnoumetnostno zasnovanem muzikološkem simpoziju. Prispevki zanj so po izbiri in obdelavi tem in po stopnji medsebojne povezanosti dokaj različni, skupna pa jim je metoda stvarnega opazovanja, kako je slovenska opera s svojimi posameznimi pobudniki in pospeševalci, avtorji, elementi, oblikami, aspekti in izvjalci včlenjena v mednarodno umetnostno dogajanje in njegove stilne formacije. K primerjalni metodi v

nemajhni meri očitno navaja že narava obravnavanega gradiva, celo kadar gre za kako posamezno delo, npr. za *Zasnovo in pomen Kogojeve opere »Črne maske«*, ki ju je razčlenil Ivan Klemenčič, ali za *»Corteso-vo vrnitev«* Pavla Sivica izpod peresa Marije Bergamo. Še izrecneje se z različnimi oblikami mednarodnih stikov in sodelovanja ukvarjajo prispevki Josefa Beka iz Prage (*Ljubljanska opera kot središče slovensko-čeških glasbenih stikov*), Manice Spendal iz Maribora (*Začetki slovenske opere v Mariboru*) ter Ljubljančanov Jožeta Sivca (*Wagner na slovenski glasbeni sceni*) in Boruta Loparnika (*Friderik Rukavina in vprašanje repertoarnih vodil slovenske opere*).

Simpozij po številu udeležencev ni spadal med naše večje tovrstne prireditve; po pregledno urejeni, zgoščeni obravnavi tem ter po količini zbranih dognanj, sintetičnih zaključkov in novih hipotez pa je bil na visoki ravni.

Majda Stanovnik

Gérard Genette:

PALIMPSESTES.

La littérature au second degré
Paris, Editions du Seuil, 1982

Naslov je metaforičen; palimpsest, kot razlaga tudi sam Genette, je pergament, s katerega so zbrisali prvi zapis, da bi naredili prostor novemu, prvotnega zapisa pa vendarle niso dokončno uničili, tako da pod novim lahko beremo staro. Z naslovno metaforo znani francoski teoretik izvrstno povzema predmet svoje obširne raziskave. V njej se sprehodi skozi vso novoveško književnost, obravnava razmerja in odnose, ki se tejejo med Vergilom in Joyceom, Sofoklom in Robbe-Grilletom (če posežemo po skrajnih mejah njegovih primerjav), Flaubertom in Proustom. Zanima ga poseben tip odno-

sov, ki se vrašča v njegovo kategorizacijo transtekstualnosti, to pa je sam že prej pavšalno opredelil kot vse, »kar določeno besedilo postavlja v očitni ali skrit odnos z drugimi besedili«. Z novo razporeditvijo odnosov med književnimi deli Genette presega lastna dognanja, obenem pa že raziskano (arhitekstualnost v delu *Introduction à l'architexte*, Paris, 1979) vnaša v nove okvire. Morda je najbolj značilno za Genetta, da v nekaj svojih zadnjih teoretičnih delih vse bolj ugotavlja, kako posamičnega literarnega besedila ni mogoče razumeti brez zgodovinskega okvira, brez konteksta, h kateremu se hote in zavedno vrača. V *Palimpsestih* zdaj sam ugotavlja razliko med »zaprtim« in »odprtim« strukturalizmom: slednji naj bi omogočil ravno »presevajóče« branje, kakršnemu se posveča tudi sam, seveda šele v zadnjih letih.

Genette v *Palimpsestih* razlikuje med petimi tipi transtekstualnosti (namenoma puščamo tuje izraze, da bi ohranili terminološko skladnost in obenem jasnost): na prvem mestu je *intertekstualnost*, kamor spadajo citiranje, plagiat in aluzija; sledi *paratekstualnost*, ki je Genettu v prejšnjih tekstih pomenila to, kar ga zanima v pričujoči raziskavi, zdaj pa pomeni vse, kar obdaja besedilo in ga tudi komentira, od naslova in podnaslova do

predgovorov in dopolnil. Tretja postavka, *metatekstualnost*, je rezervirana za kritiko (Genette obljublja podrobnejšo obravnavo vprašanja v katerem od prihodnjih besedil). Najmanj oprijemljiv in najbolj impliciten, povsem nem, je peti tip, *arhitekstualnost*, govori pa o taksinomični pripadnosti, se pravi o vrsti dela. Genette namenoma pušča za konec četrti tip transtekstualnosti, saj je prav ta osrednji predmet njegove raziskave: gre za *hipertekstualnost*, ki pomeni transformacijo predhodnega besedila, hipoteksta. Možna sta dva stopka: preprosta transformacija ali pa imitacija. V območju hipertekstualnosti zanimajo Genetta v glavnem tri oblike: parodija, popačenje (dovolj neprimeren prevod francoskega »travestissement«) in posnemanje – pasticcio (»pastiche«), kar vse razširi še na vrsto drugih oblik in jih argumentira z raziskavo konkretnih literarnih del. S tem ko postavlja, da je pravzaprav vsako literarno delo lahko hipotekst in obenem hipertekst, se Genette pridružuje videnju književnosti kot večnega pretakanja, ko »stara dela ves čas vstopajo v nove pomenske kroge«, kot pravi sam, in s tem ustvarjajo Totalnost, pristrano, eno samo, neskončno Knjigo.

Metka Zupančič

O POUKU KNJIŽEVNOSTI V SREDNJEM USMERJENEM IZOBRAŽEVANJU

1. Naslednji zapis želi kritično predstaviti metodo in obseg literarnozgodovinskega in literarnoteoretičnega informiranja o književnosti v srednjem usmerjenem izobraževanju. Pouk književnosti poteka v okviru predmeta slovenščina, kjer si deli razpoložljive učne ure s poukom slovenskega jezika. Reči je treba kar takoj, da je usmerjeno izobraževanje z razširjenim in natančnim učnim načrtom za jezikovni pouk, ki temelji na sodobnih lingvističnih dognanjih, zglede poskrbelo za uzaveščanje jezikovne kulture, saj je bil ta del »slovenščine« doslej prepuščen samovolji in (ne)znanju učiteljev. Položaj književne kulture v novem šolskem sistemu (čeprav je seveda treba gledati na problem jezika kot na literaturi komplementarno zadevo) žal ni tako spodbuden. Razlog je gotovo najprej v naravi predmeta samega, ki ga ni lahko pregledno sistematizirati v nobeni šolski praksi, dodatna težava pa je najnovejši učni načrt, po katerem se ravna učbenik oziroma konkreten pouk.

2. Učni načrt za prvi dve leti skupne vzgojno-izobrazbene osnove namenja pouku književnosti 122 učnih ur.¹ V tem času naj bi učenci spoznali najelementarnejša zgodovinska in teoretska določila svetovne, zlasti pa slovenske in jugoslovanske književnosti; se pravi, zakonitosti literarnega razvoja od starih orientalskih kultur do najnovejšega časa. Osnovno vprašanje, ki se na tem mestu zastavlja, je seveda vprašanje metode.

Metodološko je učni načrt zastavljen kot kronologija literarnozgodovinskega dogajanja s sprotim uvajanjem in pojasnjevanjem aktualizirane literarnoteoretske terminologije. Kljub drugačnim možnostim (nekaj jih kot predlog

ponuja v premislek tudi Silvo Fatur)² in kljub dejstvu, da je takšen postopek že tradicionalno didaktičen in torej relativno inerten, se zdi kronološki pregled še najbolj sprejemljiv. Zaradi preprostega razloga pač, da ob tako nizkem številu učnih ur in ob tako različni strukturi učencev v usmerjenem izobraževanju od drugačne metodologije ni mogoče pričakovati kolikor toliko povezanega poznavanja literarnih pojavov, s tem pa tudi ne nenaivnega umevanja konkretnih besednih umetnin. Še zlasti, ker lahko k dojemljivosti zgodovinske logike literarnega razvoja veliko pripomore tudi korelacija s sočasnim poukom zgodovine.

V učnem načrtu sprejeta metoda pouka književnosti je torej načelno primerna. A njeno informacijsko obsežnost in temeljitost v veliki meri omejuje nerazumljiv odpor do svetovne, zlasti novoveške evropske literature, katere prisotnost v predusmerjeni šolski praksi imenuje S. Fatur pejorativno »zacementirani evrocentrismus«.³ To pač v imenu samo po sebi umevnega poudarjanja slovenske in jugoslovanske literarne avtentičnosti, pa morda tudi »prave svetovne književnosti, ki resnično nastaja šele v naših dneh«.⁴ Na račun nedefinirane ideje o »pravi književnosti«, ki je očitno vodila tudi sestavljalce učnega načrta, izve učenec v srednjem usmerjenem izobraževanju, kar zadeva tujo, nejugoslovansko književnost, po staroegipčanski delovni pesmi in odlomkih iz *Visoke pesmi* nekaj malega le o Homerju, Sofoklu, Plautu in Ovidu, pa o Danteju, Boccacciu, Shakespearu in Molièru, iz književnosti 19. stoletja so predstavljeni Puškin, Tolstoj in Zola, nova romantika evropskega zglede sploh nima, prav tako ne celotna literatura 20. stoletja razen Gorkega. Ni seveda mogoče, da bi na tem mestu argumentirano spodbijali naštetih izbor ali mu pritrjevali,



toda gotovo ni brez imanentne literarne logike pričakovanje, naj bi učenci, ki bodo prebrali odlomek iz pripovedništva Zofke Kvedrove ali dramatike F. S. Finžgarja, zvedeli tudi, kdo sta bila Kafka ali Ibsen. In še: ali ne bi bilo obsežno poznavanje slovenskega socialnega realizma v drugem letniku in družbeno angažirane literature sploh objektivnejše, ko bi učenci slišali tudi za nadrealizem in eksistencializem?

Tako so sestavljalci učnega načrta za pouk književnosti v srednjem usmerjenem izobraževanju domala eliminirali tako imenovano svetovno književnost, s tem pa tudi duhovnozgodovinski kontekst, v katerem sta se porajali slovenska in jugoslovanska literatura. Ob tem ne gre pozabiti, da predmeta filozofija v usmerjenem izobraževanju ni več. Kar je slovenski srednješolec do leta 1981 spoznaval kot pomemben del evropske duhovne kulture, je postalo po tem letu omejeno na nekaj vzorčnih besedil, ki lahko k splošni razgledanosti prispevajo le nekaj poljubnih informacij.

3. Doslej sta izšla učbenika za prvi dve leti. Napisal ju je Silvo Fatur (*Književnost I., Književnost II.*), spretno in v didaktično vabljivem slogu, kar pri jeziku v učbenikih ni pogosta kvaliteta. Vsak učbenik seveda sledi učnemu načrtu, toda avtor gotovo pretirava, kadar literarnozgodovinskimi razlagam dodaja informacije iz splošne zgodovine; te naj bi predstavile sociološki okvir problema. Tako na primer avtor v uvodnih odstavkih v poglavje Simbolizem in impresionizem v slovenski književnosti popiše izrazitejše »poteze kapitalistične družbene ureditve« pri nas in jih zaključí z »imperialističnimi navzkrižji«;⁵ ničesar ne pove o duhovnem ozadju novoromantične literature, kakor tudi ne o imanentno literarnih razlogih zanjo, zato pa

toliko več o tedanjem strankarskem sistemu pri nas, itd.

Ne gre le za to, da sodi osnovno zgodovinsko ozadje k poznavanju drugega predmeta, navsezadnje so taka bežna opozorila v šolski praksi lahko tudi koristna. Vprašljivo pa je historiografsko opremljanje literarnih razlag, saj vodi k vulgarnemu razumevanju, ki bi resnično lahko bilo premagano tudi že pri šolskem delu: da je umetnost pač preprost refleks družbenopolitičnih razmer.⁶ Nikjer v učbenikih namreč tudi ni izrecnih opozoril o fiktivni naravi umetnostnih besedil. Tako se pouk književnosti – vsaj kar zadeva historiografski pristop – ponovno vrača k stanju, ki je bilo s prejšnjima učbenikoma Janka Kosa (za svetovno in slovensko književnost) preseženo.⁷

Sprotna razlaga nekaterih literarnoteoretičnih pojmov, kakor jih pač izpostavlja literarnozgodovinski material, sicer nekoliko nasilno ruši enotnost učbenika, kar mu daje priročniški značaj, vendar so tovrstna pojasnila koristna in je to v okviru razpoložljivega časa pravzaprav edini izhod. Velikokrat šele razlaga literarnih pojmov zapolnjuje vrzeli, ki nastajajo spričo nepreglednosti duhovnozgodovinskih kvalitét. Tako pojem romana učenci srečajo šele v zvezi z realizmom, česar seveda ni mogoče utemeljiti drugače kot s povečanimi bralnimi navadami v drugi polovici 19. stoletja; odločilna je torej usoda romana na Slovenskem.

Avtorju, ki mora v 122 učnih urah »pregledati« kronološki razvoj svetovne in domače književnosti, gotovo ni mogoče očitati poglavitnih zablod, ki so doletele pouk književnosti, najbrž pa bi bila njegova strokovna dolžnost, da bi se namesto proti evrocentризmu zavzemal za sodobnejše poučevanje književnosti v sedanjih srednjih šolah.

4. Noben pouk in nobeno znanje ni odvisno le od učnega načrta in učbenika, ampak tudi od učitelja. Toda ob upoštevanju dveh temeljnih omejujočih dejstev, na eni strani skrajno ozkega učnega načrta s problematično učbeniško metodo, na drugi pa po zmogljivosti skrajno neizenačene strukture učencev, katerih osnovna strokovna usmeritev je na primer elektronika, najbrž ni težko razumeti nespodbudnega položaja, v katerem se je znašel učitelj književnosti. Prej ali slej si mora priznati, da je njegovo delo obsojeno na površno informiranje, podobno kakemu hitremu tečaju. Pouk književnosti – zlasti neslovenske – doživlja enega največjih in najusodnejših primanjkljajev v slovenskem srednjem šolanju.

OPOMBE

¹ Na tem mestu je govor le o učni snovi za prvi dve leti; ta je enaka v celotnem usmerjenem izobraževanju. V zadnjih dveh letih pripada pouku književnosti – razen v redkih specializiranih usmeritvah, kot sta družboslovje in kulturologija, ki pa pokrivata zelo majhen del srednješolske populacije – vsega le 70 ur. Metodološko pa je pouk osredotočen na motivna jedra; vseh takih jeder v tretjem in četrtem letniku je 12. Na primer: »Križa evropskega človeka in družbe ob izkušnji prve svetovne vojne« v tretjem ali »Pregled bivanjske lirike, dramatike in proze« v četrtem letniku, čemur je namenjeno 4 oziroma 8 ur. – Kar zadeva nejugoslovanske avtorje, so v zadnjih dveh letih pritegnjeni še Majakovski, Mickiewicz, Byron, Lorca, Hemingway, Bulgakov, Dostojevski in Camus. Sicer pa tudi o slovenski literarni avantgardi, vključno s Salamunom, ni niti besedice.

² Silvo Fatur: *O možnostih drugačnih načrtov pouka književnosti v usmerjenem izobraževanju*, JIS, 1980/81, št. 2, str. 68–73.

³ Prav tam, str. 72.

⁴ Prav tam, str. 72.

⁵ Silvo Fatur, *Književnost I*, str. 217, 218.

⁶ O tej problematiki in še o marsičem je obsežneje in kritično pisal tudi Marjan Dolgan v prispevku *Pripombe k novemu učnemu načrtu za pouk književnosti v usmerjeni srednji šoli*, JIS, 1981/82, št. 1, str. 26–32.

⁷ Navsezadnje je velika škoda tudi to, da je *Berilo I–IV*, kjer so zbrani naj-reprezentativnejši teksti iz svetovne in domače literature in ki je doslej spremljalo srednješolski pouk književnosti, zašlo v pozabo. V reducirani obliki bi lahko izdatno služilo namenu zlasti sedaj, ob pomanjkanju obsežnejšega ilustrativnega gradiva. Vsekakor bi bilo boljše to, kot tratiti polovico dragocenega prostora v učbeniku *Književnost II* za vzorčna besedila.

Peter Kolšek

POSVETOVANJE O RAČUNALNIŠKI OBDELAVI LINGVISTIČNIH PODATKOV

Od 7. do 9. oktobra 1982 je bilo na Bledu drugo znanstveno srečanje z naslovom »Računalniška obdelava lingvističnih podatkov«. (Prvo je bilo pred petimi leti v Sarajevu.) Organizirali so ga Odsek za računalništvo in informatiko inštituta Jožef Stefan iz Ljubljane, beograjski Matematični inštitut ter Kulturni in informativni center ZR Nemčije v Beogradu in Zagrebu. Na srečanju je sodelovalo preko štirideset predavateljev iz vse države ter gostje iz ZR Nemčije. Predavanja, ki se jih je udeleževalo precej poslušalcev, so bila razdeljena v tri tematske skupine: teoretični modeli jezika; implementacija teoretičnih modelov jezika – aplikacije; računalniška obdelava tekstov – korpusi in slovarji.

Predavatelji so prikazovali teoretične modele s področja generiranja naravnih besedil. Opisovali so zgradbo in delovanje lastnih oziroma v svetu že osvojenih in standardiziranih računalniških programov. Prikazali so tudi praktične metodološke in tehnične možnosti njihove uporabe. Kljub

razmeroma skromnim rezultatom je bilo ugotovljeno, da obstaja že veliko število uporabnih programov za generiranje naravnih besedil. Žal pa so podatkovne baze, ki jih izkoriščajo ti programi, majhne in nepopolne. V zaključni diskusiji je bilo poudarjeno, da zlasti v Sloveniji to področje razvijajo predvsem računalničarji, ki v svoje delo še niso uspeli vključiti jezikoslovcev.

Precej predavateljev je prikazovalo praktično uporabo elektronskih računalnikov pri zbiranju in pripravi gradiva za razne jezikoslovne, literarnozgodovinske in stilne analize pisanih in delno tudi govornih besedil. Poudarjene so bile prednosti strojne obdelave gradiva v primerjavi z ročnim. Te prednosti so predvsem obvladovanje velikega števila podatkov, zelo hitra priprava teh podatkov za analize, natančne analize po izbranih modelih, lažje dopolnjevanje in popravljanje podatkov ter druga tehnična opravila.

Predavatelji iz ZR Nemčije so prikazali tudi delo pri avtomatičnem prevajanju z računalnikom. To področje je pri nas skorajda nedotaknjeno, razen če ne upoštevamo primerjalnih večjezičnih slovarjev. Poudarjeno je bilo, da iz procesa generiranja naravnih besedil ne moremo povsem izključiti človeka. Ta ugotovitev velja v splošnem tudi za vsa področja analiz in raziskav jezika. Računalnik je in bo vsaj še nekaj časa le tehnično sredstvo, ki zna hitro in natančno delati to, kar mu človek ukaže.

Kot osnovni pripomoček, ki so ga predavatelji, tako računalničarji kot jezikoslovci, omenjali v zvezi s svojimi raziskavami, so se pokazale konkordance. To so po določenih kriterijih zbrani deli besedil, ki prikazujejo lastnosti sestavnih delov besedil (npr. fonemi, zlogi, besede, ločila itd.). Za stilno in slovnično analizo so najpomembnejše besedne konkordance

oziroma abecedno urejeni izpisi vseh besednih oblik določene korpusa ali pa le izbrane besedne oblike s pripadajočim sobesedilom na levi in desni strani. Prikazane so bile uporabe takih konkordanc na fonološki, morfološki in sintaktični ravni. Predavatelji so prikazovali zlasti statistične obdelave besedil. Omenili so, da bi bila na primer analiza pogostosti posameznih soglasniških kombinacij v določenem besedilu lahko dobra osnova za stilistične raziskave. S konkordancami se določajo tudi pomeni pri homonimih, analizirajo se posamezni sistemi in tipi rim itd. Vse take analize sodijo tudi v skupek statistično-verjetnostnih metod za določanje avtorstva ali izvornosti kakega besedila. S pomočjo konkordanc so na primer v Matematičnem inštitutu v Beogradu naredili primerjavo petdesetih prepisov oziroma prevodov cerkvenoslovanskih apostolskih besedil od 12. do 17. stoletja in na osnovi seznama besednih oblik, ki se pojavljajo kot različice, skleпали o sorodnosti oziroma ugotavljali, katera med temi besedili so prvotnejša, katera izvirajo iz grškega originala in katera iz latinskega, kako si kronološko sledijo in podobno.

V nekaj referatih so predavatelji obravnavali pomembnost pravičnega izbora besedil ter iz njih ustvarjenega korpusa podatkov. Ugotavljali so, da je za rezultate zelo pomembno, iz kakšnega gradiva so dobljeni. Besedila morajo biti izbrana tako, da ustrezajo nameravani raziskavi. Ni vedno pomembno, kako obširen je korpus, ampak kakšni so podatki v njem. Tako na primer korpus, sestavljen iz literarnih oziroma publicističnih del, ne bi bil primeren za ugotavljanje značilnosti otroškega govora.

Ob praktičnih prikazih uporabe računalnika na lingvističnem področju je bila večkrat omenjena tudi pomoč pri sestavljanju slovarjev. Za zaključna področja, zlasti

pri učenju tujih jezikov, so bili prikazani slovarji osnovnega fonda besed. Prikazana pa je tudi možnost uporabe računalnika pri sestavljanju obsežnejših slovarjev, z vsemi možnostmi za stalno dopolnjevanje osnovnega gradiva in geselskih člankov.

Na zaključni okrogli mizi sta bila obravnavana predvsem dva problema: nadaljevanje in stalnost razvijanja stroke ter pritegnitev večjega števila jezikoslovcev v skupinsko delo z računalničarji.

Cvetana Tavzes

PETDESET LET SOVJETSKEGA INŠTITUTA ZA SVETOVNO KNJIŽEVNOST

Inštitut za svetovno književnost A. M. Gorki (Institut mirovoj literature im. A. M. Gor'kogo – IMLI) v Moskvi je praznoval petdesetletnico. Ob tej priložnosti je njegovo dejavnost izčrpno opisal G. Berdnikov v reviji »Voprosy literatury« (1982, št. 9). Po njegovem članku so povzeti tudi tukaj navedeni podatki.

Inštitut je bil ustanovljen leta 1932, šest let zatem pa je prešel v pristojnost sovjetske akademije znanosti in dobil sedanje ime. Opravlja več znanstvenih nalog. Prva je preučevanje življenja in dela Maksima Gorkega. Poseben odsek inštituta skrbi za arhiv Gorkega, ki šteje danes več kot 100.000 enot – knjige, rokopise, pisma, fotografije itd. V njegovem okviru deluje tudi muzej Gorkega, ki ima poleg drugega unikatno zbirko 2000 ilustracij pisateljevih del. V prvi vrsti pa ta odsek IMLI seveda preučuje in izdaja gradivo v zvezi z Gorkim. Prvi je bil leta 1939 objavljen rokopis samega Gorkega z naslovom *Zgodovina ruske književnosti*. V seriji »Arhiv A. M. Gorkega« je doslej izšlo 14 zvezkov in 4 zborniki. Publikacije, ki se ukvarjajo s posamič-

nimi pisateljevimi deli, zvrstnostjo, stilom, jezikom, vplivom tradicije idr., izhajajo v seriji »Berilo Gorkega«. Omenimo samo dve deli: *Gorki in tuja literatura* (1961) ter B. Mihajlovski: *Ustvarjanje M. Gorkega in svetovna književnost* (1965). Poleg tega je IMLI sodeloval tudi pri pripravi zbranih del Maksima Gorkega v 30 zvezkih (1949–56) ter pri novi izdaji te zbirke (doslej je izšlo 35 zvezkov). Med deli, ki vključujejo opus Gorkega v širši kontekst, omenimo samo dve kolektivni monografiji: *Ruska književnost ob koncu 19. in v začetku 20. stoletja* (3 zv., 1968–72), *Literarno estetske konceptije v Rusiji konec 19. in v začetku 20. stoletja* (1975).

Druga enota v sestavu IMLI preučuje svetovno in kot njen sestavni del tudi rusko literaturo. Zadnja leta pripravljajo tukaj *Zgodovina svetovne književnosti v 9 zvezkih* (končanih je 5), sintetično delo *Svetovni pomen ruske literature 19. stoletja* in monografijo *Gogolj in svetovna književnost*. Kar zadeva rusko literaturo, so bila posebej preučena dela Puškina, Lermontova, Gogolja, Belinskega, Černiševskega, Hercena, Tolstojca, Dostojevskega in Čehova, med duhovno-umetniškimi formacijami pa zlasti romantika in realizem. Pomembno je tudi delo na področju ruske literarne teorije, npr. *Nastanek ruske literarne vede* (1975), *Akademске šole v ruski literarni vedi* (1975), *Ruska veda o literaturi konec 19. in v začetku 20. stoletja* (1982). Posebno pomembna je serija literarnega gradiva in dokumentov »Literarna dediščina«, ki izhaja od leta 1938, malo manj pa posamične literarne zgodovine narodov v zveznih in avtonomnih republikah SZ. Dve obsežnejši sintezi sta: *Zgodovina rusko-sovjetske literature* (1958–61, 3 zv.; 1967–71², 6 zv.) in *Zgodovina večnacionalne sovjetske literature* (1970–74, 6 zv.). Marsikaj so v tem okviru prispevali tudi folkloristi in preučevalci ljudske epike, npr.: Ti-

pologija in medsebojne zveze v folklori narodov ZSSR, poetika in stilistika (1980), Specifika folklornih žanrov (1973), Tipologija ljudskega epa (1975), Pesniški sistem folklore (1977).

Posebno področje dejavnosti inštituta je preučevanje tujih literatur od začetkov do danes. Zgodovinski pregledi s tega področja so npr.: *Zgodovina grške književnosti* (1946–60), *Zgodovina rimske književnosti* (1959–62), *Zgodovina angleške književnosti* (1943–58), *Zgodovina francoske književnosti* (1946–63) in *Zgodovina nemške književnosti* (1962–76). Vzporedno poteka preučevanje sodobnih literarnih procesov na tujem. S tem je povezana vrsta razprav o napredni in socrealistični književnosti v Zahodni Evropi in socialističnih državah. V njih je jasno izražena teza sovjetske literarne vede o naprednosti in idejnosti socialističnega realizma, ki se na Zahodu (uspešno) spopada s modernističnimi in nerealističnimi tokovi. Ta trenutek so v ospredju vprašanja v zvezi z literaturo ZDA, saj se pripravlja njena zgodovina v več zvezkih. V pripravi je tudi pregled latinskoameriških literatur; njegov prvi zvezek je že napisan.

Med deli, ki se ukvarjajo s poetiko zvrsti antične literature, naštejmo tale: *Antična epistolografija* (1967); M. Gasparov: *Antična literarna basen (Fedrus in Babrij)*, (1971); S. Averincev: *Plutarh in antična biografija* (1973), *Poetika starogrške književnosti* (1981). Teoretično dediščino antike obravnavajo dela: *Skice za zgodovino rimske literarne kritike* (1963), *Starogrška literarna kritika* (1975), *Aristotel in antična literatura* (1978), *Literarne teorije bizantinskega in latinskega srednjega veka* (1982). Antično dediščino v poznejših obdobjih je obdelal S. Averincev v *Poetiki zgodnje bizantinske književnosti* (1977).

Oddelek za afriške in azijske literature je doslej pripravil dve ko-

lektivni deli: *Sodobne azijske literature zunaj SZ* (1975) in *Sodobne afriške literature* (1973, 1974), ter monografiji I. Nikiforove *Afriški roman* (1977) in K. Reha *Sodobni japonski roman* (1977). Pogloblja se tudi preučevanje literarnega dogajanja v deželah Vzhoda glede na svetovni literarni razvoj: *Tipologija in medsebojne zveze srednjeveških literatur Vzhoda in Zahoda* (1974); *Zveze med afriškimi literaturami in svetovno književnostjo* (1975); *Geneza romana v literaturah Azije in Afrike* (1980); *Mongolske literarne zveze* (1981); P. Grincer: *Geneza in tipologija staroindijskega epa* (1974); A. Kudelin: *Klasična arabsko-španska poezija* (1973); B. Rifitin: *Od mita k romanu* (1979); I. Boronina: *Klasični japonski roman* (1981).

Poseben oddelek se ukvarja s svetovno literaturo kot celoto. *Zgodovina svetovne književnosti* je terjala pripravo metodoloških načel, pa tudi odgovore na slabo osvetljena vprašanja same vede, saj so cela obdobja in smeri, pa tudi posamične literature bile v njej »bele lise«. Med metodološkimi deli omenimo knjigi I. Neupokojeve *Vprašanja medsebojnih zvez v sodobnih literaturah* (1963) in *Zgodovina svetovne književnosti – vprašanja sistemske in primerjalne analize* (1976), med drugimi prispevki pa razprave I. Goleniščeva *Kutuzova Italijanska renesansa in slovanske literature v 15. in 16. stoletju* (1963), D. Oblomijevskega *Francoski klasicizem* (1968) te skupinske monografije *Renesančna književnost in vprašanja svetovne književnosti* (1967), *Sedemnajsto stoletje v svetovnem literarnem razvoju* (1969), *Sodobne meščanske koncepcije zgodovine svetovne književnosti* (1967), *Vprašanja razsvetljenstva v svetovni književnosti* (1970), *Neraziskane strani evropske romantike* (1975), *Ideje socializma in literarni proces na meji 19. in 20. stoletja* (1977). N. Balašov je napisal monografijo *Klasična*

španska drama s primerjalno literarnega in tekstološkega vidika (1975), J. Vipper pa knjigo *Poezija Plejade, razvoj literarne šole* (1976). Leta 1980 je bil pripravljen za tisk zbornik *Vprašanja literarnega razvoja v Italiji konec 19. in v začetku 20. stoletja*, vsak čas pa bodo izšle monografije J. Meletinskega *Srednjeveški roman, njegov nastanek in klasične oblike*, S. Turajeva *Od razsvetljenstva k romantiki* in R. Hlodovskega *Boccacciov Dekameron*.

Intenzivno raziskujejo tudi vprašanja literarne teorije in metodologije. V zborniku *Vprašanja literarne teorije* so bili obravnavani svetovni nazor, estetski ideal, satira, specifika romana, komika itd. V treh zvezkih je izšlo delo *Literarna teorija, njena temeljna vprašanja v zgodovinski osvetljavi* (1962–65). V ta tok lahko uvrstimo tudi knjige: *Socialistični realizem in dediščina klasike* (1960), *Literatura in novi človek* (1963), *Aktualna vprašanja socialističnega realizma* (1969) *Vprašanja umetniške oblike socialističnega realizma* (1971), *Sodobna vprašanja realizma in modernizem*

(1965), *Kritični realizem 20. stoletja in modernizem* (1967), *Teorija literarnih stilov* (1976–82), *Sovjetska književnost in svetovni literarni proces* (1972–82), *Teoretična in metodološka vprašanja sodobne literarne kritike* (1977), *Aktualna metodološka vprašanja literarne kritike, njena načela in merila* (1980), *Teorije, šole, koncepcije* (1975–77), *Metodologija sodobne literarne vede, vprašanja zgodovinskosti* (1978). Pomembno pa je tudi delo v zvezi z zgodovinsko poetiko.

IMLI je organizacijsko in koordinacijsko središče, ki povezuje tudi delo drugih lingvistično-literarnih inštitutov pri sovjetski akademiji znanosti (za rusistiko, slavistiko in balkanistiko, orientalistiko idr.). Veliko sodeluje s podobnimi znanstvenimi ustanovami v socialističnih državah (Bolgarija, NDR, Madžarska, Českoslovaška, Poljska, Kuba, Mongolija, Vietnam).

Nazadnje dodajmo še to, da inštitut od leta 1973 izdaja tudi letni zbornik razprav »Kontekst«.

Drago Bajt

Literarna veda, teorija

- Baumgartner, Walter: Triumph des Irrealismus: Rezeption skandinavischer Literatur in ästhetischen Kontext Deutschland 1860 bis 1910. – Neumünster : Karl Wachholtz, 1979
- Corbineau-Hoffmann, Angelika: Beschreibung als Verfahren : die Ästhetik des Objekts im Werk Marcel Prousts. – Stuttgart : Metzler, 1980
- Daemmrich, Horst S.: Wiederholte Spiegelungen : Themen und Motive in der Literatur. – Bern; München : Francke, 1978
- Erzählen im Alltag/hrsg. von Konrad Ehlich. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1980
- Hamburger, Käte: Wahrheit und ästhetische Wahrheit. – Stuttgart : Klett-Cotta, 1979
- Hörn, Andrés: Das Literarische : formalistische Versuche zu seiner Bestimmung. – Berlin; New York : Walter de Gruyter, 1978
- Jauss, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. – München : Wilhelm Fink, 1977
- Krückeberg, Edzard: Der Begriff des Erzählens im 20. Jahrhundert : zu den Theorien Benjamins, Adornos und Lukács'. – Bonn : Bouvier Verl. Herbert Grundmann, 1981
- Literarischer Kitsch : Texte zu seiner Theorie, Geschichte und Einzelinterpretationen / hrsg. von Jochen Schulte-Sasse. – Tübingen : Deutscher Taschenbuch Verl.; Max Niemeyer, 1979
- Literaturwissenschaft : Probleme ihrer theoretischen Grundlegung / hrsg. von Volker Bohn. – Stuttgart : Kohlhammer, 1980
- Literaturwissenschaft heute : 7 Kapitel über ihre methodische Praxis / hrsg. von Friedrich Nemeč, Wilhelm Solms. – München : Wilhelm Fink, 1979
- Lobsien, Eckhard: Landschaft in Texten : zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung. – Stuttgart : Metzler, 1981
- Moderna tumačenja književnosti. – Sarajevo : Svijetlost, 1981
- Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts / hrsg. von Helmut Koopmann. – Frankfurt am Main : Vittorio Klostermann, 1979
- Positionen des Dramas : Analysen und Theorien zur deutschen Gegenwartsliteratur / hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Theo Buck. – München : Beck, 1977
- Positionen des Erzählens : Analysen und Theorien zur Literatur der Bundesrepublik / hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Theo Buck. – München : Beck, 1976
- Stanton, Domna C.: The aristocrat as art : a study of the honnête homme and the dandy in seventeenth- and nineteenth-century french literature. – New York : Columbia university press, 1980
- Stückrath, Jörn: Historische Rezeptionsforschung : ein kritischer Versuch zu ihrer Geschichte und Theorie. – Stuttgart : Metzler, 1979
- Studien zur Entwicklung einer materialen Hermeneutik / hrsg. von Ulrich Nassen. – München : Wilhelm Fink, 1979
- Texthermeneutik, Aktualität, Geschichte, Kritik / hrsg. von Ulrich Nassen. – Paderborn ; München ; Wien ; Zürich : Ferdinand Schöningh, 1979

- Vergleichende Literaturforschung in den sozialistischen Ländern : 1963–1979 / hrsg. von Gerhard R. Kaiser. – Stuttgart : Metzler, 1980
- Vergleichende Literaturwissenschaft : Theorie und Praxis / hrsg. von Manfred Schmeling. – Wiesbaden : Athenaion, 1981
- Wiegmann, Hermann: Utopie als Kategorie der Ästhetik : zur Begriffsgeschichte der Ästhetik und Poetik. – Stuttgart : Metzler, 1980
- Zimmermann, Hans Dieter: Schema-Literatur : ästhetische Norm und literarisches System. – Stuttgart : Kohlhammer, 1979
- Žmegač, Viktor: Književnost i zbilja. – Zagreb : Školska knjiga, 1982

Literarne smeri, dobe

- Peucker, Brigitte: Arcadia to Elysium : preromantic modes in 18th century Germany. – Bonn : Bouvier Verl. Herbert Grundmann, 1980
- Romantisme et religion : théologie des théologiens et théologie des écrivains / publ. par Michel Baude et Marc-Mathieu Münch. – Paris : Presses universitaires de France, 1980
- Realismustheorien in England (1692–1912) : Texte zur historischen Dimension der englischen Realismusdebatte / hrsg. von Walter F. Greiner und Fritz Kemmler. – Tübingen : Max Niemeyer, 1979
- Brands, Heinz-Georg: Theorie und Stil des sogenannten »Konsequenten Naturalismus« von Arno Holz und Johannes Schlaf : kritische Analyse der Forschungsergebnisse und Versuch einer Neubestimmung. – Bonn : Bouvier Verl. Herbert Grundmann, 1978
- Naturalismus – Ästhetizismus / hrsg. von Christa Bürger [u. a.] – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1979
- Brinkmann, Richard: Expressionismus : Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen. – Stuttgart : Metzler, 1980
- »Expressionismus« im europäischen Zwischenfeld / hrsg. von Zoran Konstantinović. – Innsbruck : Innsbrucker Gesellschaft zur Pflege der Geisteswissenschaften, 1978
- Korte, Hermann: Der Krieg in der Lyrik des Expressionismus : Studien zur Evolution eines literarischen Themas. – Bonn : Bouvier Verl. Herbert Grundmann, 1981
- Höger, Alfons: Frank Wedekind : der Konstruktivismus als schöpferische Methode. – Königstein am Ts. : Scriptor, 1979
- Riha, Karl: Da Dada da war ist Dada da : Aufsätze und Dokumente. – München ; Wien : Carl Hanser, 1980

Literarne vrste, oblike

- Anton, Bernd: Romantisches Parodieren : eine spezifische Erzählform der deutschen Romantik. – Bonn : Bouvier Verl. Herbert Grundmann, 1979
- Brandmeyer, Rudolf: Biedermeierroman und Krise der ständischen Ordnung : Studien zum literarischen Konservatismus. – Tübingen : Max Niemeyer, 1982
- Brummack, Jürgen: Satirische Dichtung : Studien zu Friedrich Schlegel, Tieck, Jean Paul und Heine. – München : Wilhelm Fink, 1979
- Domagalski, Peter: Trivilliteratur : Geschichte, Produktion, Rezeption. – Freiburg ; Basel ; Wien : Herder, 1981

- Formen und Funktion der Allegorie / hrsg von Walter Haug. – Stuttgart : Metzler, 1979
- Freund, Winfried: Die literarische Parodie. – Stuttgart : Metzler, 1981 / Genre / ed. by Marie-Laure Ryan. – Amsterdam : North-Holland publishing comp., 1981
- Genres mineurs : Texte zur Theorie und Geschichte nichtkanonischer Literatur / hrsg. von Fritz Nies. – München : Wilhelm Fink, 1978
- Jurgensen, Manfred: Das fiktionale Ich : Untersuchungen zum Tagebuch. – Bern ; München : Francke, 1979
- Karnick, Manfred: Rollenspiel und Welttheater : Untersuchungen an Dramen Calderóns, Schillers, Strindbergs, Becketts und Brechts. – München : Wilhelm Fink, 1980
- Klotz, Volker: Abenteuer-Romane : Sue, Dumas, Ferry, Retcliffe, May, Verne. – München ; Wien : Carl Hanser, 1979
- Kracauer, Siegfried: Der Detektiv-Roman : ein philosophischer Traktat. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1979
- Kritsch Neuse, Erna: Die deutsche Kurzgeschichte : das Formexperiment der Moderne. – Bonn : Bouvier Verl. Herbert Grundmann, 1980
- Lu Xun: Kurze Geschichte der chinesischen Romandichtung. – Beijing : Verlag für fremdsprachige Literatur, 1981
- Martini, Fritz: Geschichte im Drama – Drama in der Geschichte : Spätbarock, Sturm und Drang, Klassik, Frührealismus. – Stuttgart : Klett-Cotta, 1979
- Mitterand, Henri: Le discours du roman. – Paris : Presses universitaires de France, 1980
- Müller, Udo: Drama und Lyrik : Formelemente, Formtypen, Gattungen. – Freiburg ; Basel ; Wien : Herder, 1979
- Ranke, Kurt: Die Welt der Einfachen Formen : Studien zur Motiv-, Wort- und Quellenkunde. – Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 1978
- Scheuer, Helmut: Biographie : Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. – Stuttgart : Metzler, 1979
- Schwab, Gabriele: Samuel Becketts Endspiel mit der Subjektivität : Entwurf einer Psychoästhetik des modernen Theaters. – Stuttgart : Metzler, 1981
- Suerbaum, Ulrich: Science fiction : Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild. – Stuttgart : Philipp Reclam, 1981
- Weber, Robert W.: Der moderne Roman : Proust, Joyce, Belyj, Woolf und Faulkner. – Bonn : Bouvier Verl. Herbert Grundmann, 1981

UDK 820-2 Shakespeare : 179,8
interpretacija ljudomrzništva
(Shakespeare, Timon Atenski)

Kratek prikaz

ZORN, A.

61000 Ljubljana, Yu, Rozmanova 7
VZPON LJUDOMRZNIŠTVA

Primerjalna književnost, 5 (1982), 2, str. 1-10

Renesansa konstituira duhovno osvobodilnega človeka individualna, z njim pa tudi ljudomrzništvo. To je povsem v skladu s temeljnimi razsežnostmi svobodne človekove samosvoje v spreminjanju sveta. William Shakespeare nam v tragediji Timon Atenski kaže preobrat altruistične koncepcije družbe in človeka v ljudomrzniški prolekt vojske diktature. S tem se razkriva militarnost altruističnega barotskega občestva, ki skusa kot avtentičen družbeni ideal, zaslišan v preteklosti in vezan na dobroga boga, izvršiti zgodovinski realno družbeno skupnosti renesančne sedanjosti. Delo, ki je bilo napisano v zadostni fazi kapitalizma, v našem branju razkriva razvoj in realnosti sodobnih družbenih gibanj.

Avtorski izveček

UDK 82-3 : 190.2 : 80 (Jakobson, Lotman) : 82.01/09
romani (tradicionalni in moderni), konstruktivski principi
(f. jezikovna logika) romana, drgeška narava, paradigmatizacija

Kratek prikaz

ŠKULJ, J.

61000 Ljubljana, Yu, ZRC SAZU, Novi trg 3
PARADIGMATIZACIJA PROZNIH STRUKTUR

Narativni model in vprašanje zavesti

Primerjalna književnost, 5 (1982), 2, str. 31-44

Nadaljevanje spisa se ukvarja s specifičnostjo določil tradicionalnega in modernističnega narativnega modela in tako dopolnjuje predhodne ugotovitve o jezikovnem znaku v tradicionalnem in modernem romanu. Ob primeru Stendhalovega in Kafkovega uvodnega odstavka preverja možnost določene metodologije in razkrije se, da je jezikovna logika v prvem primeru konfigurativna, v drugem pa paradigmatizacijska. Pokazuje se, da določila paradigmatičnosti oziroma konfigurativne opredeljujejo celoten spekter narativnih karakteristik modernega oziroma tradicionalnega romana. Na koncu je zastavljeno vprašanje o pripadajočem tipu historične zavesti oziroma o specifičnem modernističnem konceptu resnice.

Avtorski izveček

UDK 886-3-3 Pregelj : 82.01.08
analiza Pregeljeve novele »Markova Tina«
z izhodišče informacijske teorije; čas, prostor, osebe

Kratek prikaz

DOLGAN, M.

61000 Ljubljana, Yu, ZRC SAZU, Novi trg 3
KOMPOZICIJA PREGELJEVE »MATKOVE TINE«

Primerjalna književnost, 5 (1982), 2, str. 11-30

Razprava opredeljuje najprej svoja teoretična izhodišča, pri čemer se opre na informacijsko teorijo, vendar upošteva posebno priporočene besedila. V njem se namreč pogajiva dvojno komunikacijsko razmerje. Za raziskavo kompozicije je pomembno tisto, ki obstaja med pripovedovalcem in pripovedovanim naslovljenem /bralnic, kajti pripovedovalec oblikuje kompozicijo kot sistem binarnih relacij med elementi, ki pripadajo različnim ravnam pripovedovanih kategorij (pripovedovalec, pripovedovani bralnik, pripovedovani čas, pripovedovani prostor in pripovedovane osebe). Zaradi spoznanja o najposti metajezika, v katerem naj bi potekalo razlikovanje pripovednega besedila, formalizira razprava svoj jezik in ga prevaja v matematične simbole, da bi bili njegovi rezultati eksaktni. Analiza kategorij Pregeljeve novele Markova Tina kaže, da obstaja takšen invariantni kompozicijski model, ki je v skladu z algoritmom kompozicije celotnega Pregeljevega pripovedništva.

Avtorski izveček

UDK 82.09 : 159.964.2 Freud
literarna veda in Freudova psihoanaliza
(Ogdlip, Hamlet)

Kratek prikaz

ZABEL, I.
61000 Ljubljana, Yu, Tišova 85
FREUDOVA INTERPRETACIJA LITERARNIH OSEB

Primerjalna književnost, 5 (1982), 2, str. 45-56

Spis se ukvarja z nekarikaturni osnovnimi predpostavkami Freudove interpretacije literarnih junakov; opozoriti želi na njene posebnosti in relativno omejenost v primerjavi z drugimi nivoji Freudovega obravnavanja literature. Nekaratne značilnosti interpretacije literarnih oseb skusa natančneje opredeliti tako, da kaže na nasprotje med njimi in nekarikaturni temeljnimi metodskimi postavkami, razvitimi v delu Traumdeutung. Freudov model interpretacije literarnih oseb do neke mere ostaja znotraj predpostavk tradicionalnega modela take interpretacije: na tem nivoju je njegova osnovna novost premik osmišljenosti literarne osebe v njeno nezavestno. Spis končno opozarja na lik Hamleta kot temeljno figuro Freudove interpretacije literarnih oseb ter na bistveno povezanost in razliknost figur Hamleta in Ogdlipa.

Avtorski izveček

CDU 886.3-3 Pregelj : 82.01.08
analyse fondée sur la théorie de l'interprétation
de la nouvelle Matkova Tina de Pregelj, temps, espace, personnages

Résumé

DOLGAN, M.

61000 Ljubljana, Yu. ZRC SAZU, Novi trg 3

COMPOSITION DE LA NOUVELLE «MATKOVA TINA» D'IVAN PREGELJ

Primerjalna književnost, 5 (1982), 2, p. 11-30

L'étude définit d'abord ses prémisses théoriques, en s'appuyant sur la théorie de l'interprétation et en tenant compte aussi des particularités du texte narratif. Dans ce dernier, apparaît une double relation de communication: ce qui compte pour l'analyse de la composition, c'est la relation entre le narrateur et le destinataire de la narration/lecteur, car le narrateur organise la composition en tant que système de relations binaires entre les éléments qui appartiennent à différents niveaux des catégories narratives (narrateur d'un côté, lecteur, temps, espace et personnages dans le texte de l'auteur). Après avoir établi le besoin d'un méta-langage pour l'analyse du texte narratif, l'étude formalise son langage et le traduit en symboles mathématiques, pour pouvoir parvenir ainsi à des résultats exacts. L'examen des catégories de la nouvelle Matkova Tina de Pregelj fait apparaître l'existence d'un tel modèle invariable de composition, qui s'accorde avec l'algorithme de la composition que l'on rencontre dans toute la production littéraire de l'écrivain.

CDU 82.09 : 159.964.2 Freud

théorie littéraire et psychanalyse freudienne
(Oedipe, Hamlet)

Résumé

ZABEL, I.

61000 Ljubljana, Yu. Tinova 85

L'INTERPRETATION FREUDIENNE DES PERSONNAGES LITTÉRAIRES

Primerjalna književnost, 5 (1982), 2, p. 45-56

L'étude analyse quelques unes des présuppositions de base de l'interprétation freudienne du héros littéraire et essaie de faire ressortir ses particularités ainsi que ses limites relatives par rapport aux autres niveaux de l'analyse des problèmes littéraires par Freud. Elle s'efforce de définir, de façon plus précise, certaines particularités de l'interprétation de certains personnages littéraires, en mettant en évidence les contrastes entre ces particularités et certaines des positions de méthode fondamentales, développées dans La Science des Rêves. Le modèle freudien de l'interprétation des personnages littéraires reste, dans une certaine mesure, dans le cadre des présuppositions du modèle traditionnel vers l'inconscient du sens du personnage littéraire. L'étude attire l'attention du lecteur sur le personnage d'Hamlet, figure de base de l'interprétation freudienne des personnages littéraires, ainsi que sur la ressemblance et la différence essentielles des figures d'Hamlet et d'Oedipe.

CDU 820.2 Shakespeare : 179.8
interprétation de la misanthropie
Shakespeare, Timon d'Athènes

Résumé

ZORN, A.

61000 Ljubljana, Yu. Rozmanova 7

L'AVENEMENT DE LA MISANTHROPIE

Primerjalna književnost, 5 (1982), 2, str. 1-10

En créant l'homme d'esprit libre, la Renaissance introduit également la misanthropie ce qui est en parfait accord avec les dimensions fondamentales de la libre volonté de l'homme dans la transformation de l'univers. Dans *Timon d'Athènes*, Shakespeare montre comment la conception altruiste de la société et de l'homme se transforme en projet misanthrope de la dicature militaire. Il dévoile ainsi le militantisme de la communauté fraternelle altruiste, qui s'efforce, en tant qu'idéal social authentique, ancré dans le passé et fondé sur la croyance en un Dieu de bonté, de détruire la communauté réelle de la Renaissance. La pièce qui fut écrite à l'époque du capitalisme naissant, révèle, dans cette perspective, la réalité et le développement des mouvements sociaux contemporains.

UDC 82-3 * 19* : 130.2 : 80 (Jakobson, Lotman) : 82.01/09

novel (traditional and modern), constructive principles
(i. e. language logic) of novel, diegetic, nature, paradigmization

Abstract

ŠKULJ, J.

61000 Ljubljana, Yu. ZRC SAZU, Novi trg 3

PARADIGMATIZATION OF PROSE STRUCTURES. Narrative model and historically related consciousness

Primerjalna književnost, 5 (1982), 2, p. 31-44

The sequel of the study deals with specific diegetic principles of traditional and modern novelistic model and thus supports previously stated conclusions about the nature of the sign in traditional and modern narrative. Stendhal's and Kafka's introductory paragraphs serve as an example for demonstration of a given methodology and it turns out that language logic is contiguous in the first case and paradigmatic in the second. It is confirmed that the principles of paradigm and contiguity determine the whole spectrum of narrative characteristics in modern and traditional novel respectively. Final section poses a question about historically related consciousness, i. e. about specific, modernistic concept of truth and reality.

LITERARNI LEKSIKON

Literarni leksikon se je letos razširil s štirimi izvirnimi literarnoteoretičnimi študijami, natisnjenimi v štirih novih zvezkih. To so:

- Anton Ocvirk: **Pesniška podoba**. 145 din
Dušan Ludvik: **Aliteracija in aliteracijski verz**. 220 din
Dimitrij Rupel: **Literarna sociologija**. 220 din
Vlasta Pacheiner-Klander: **Staroindijska poetika**. 220 din

Pred tem so v Literarnem leksikonu izšli še tile zvezki:

- Anton Ocvirk: **Literarna teorija**. 100 din
Janko Kos: **Literatura**. 100 din
Kajetan Gantar: **Helenizem**. *Razprodano*
Dušan Ludvik: **Srednjeveške in staronemške verzne oblike**. *Razprodano*
Darko Dolinar: **Pozitivizem v literarni vedi**. 120 din
Janko Kos: **Romantika**. 140 din
Kajetan Gantar: **Grške lirične oblike in metrični obrazci**. 155 din
Majda Stanovnik: **Angloameriške smeri v 20. stoletju**. 140 din
Anton Ocvirk: **Evropski verzni sistemi in slovenski verz**. *V dveh zvezkih, vsak po 160 din*
Anton Ocvirk: **Literarno delo in jezikovna izrazna sredstva**. 85 din
Dušan Pirjevec: **Strukturalna poetika (kibernetika, komunikacija, informacija)**. 60 din
Niko Kuret: **Duhovna drama**. 70 din
Aleš Berger: **Dadaizem. Nadrealizem**. 54 din
Janko Kos: **Morfologija literarnega dela**. 65 din

Literarni leksikon izdaja v sodelovanju z Inštitutom za slovensko literaturo in literarne vede Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU

DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE
