

Marko Juvan
Ljubljana

POLOŽAJ IN VLOGA UTOPIJE V NOVELI »SANJE SMEŠNEGA ČLOVEKA«

I.

Sanje smešnega človeka so tiste vrste tekst, morda tipičen za Dostojevskega, ki ga literarna veda rada poimenuje z izrazi, kot so idejna, filozofska ipd. proza. To pa zato, ker je vsebinska (pomenska) problemizacija v takih tekstih kar najbolj eksplicirana: zavzame največji delež zapisa in ni kako drugače, posredno, tekstovno-strukturno transformirana. Ob njih se poetika kaj hitro sreča z nemajhnimi težavami.

Gre za to, da poetika navadno obravnava literarni tekst kot objekt, kot empirično zapisan predmet in ugotavlja konstrukcijske principe njegovega zapisa na objektivni način; skratka, skuša se prebiti do pomena (vsebine) prek zapletenih mehanizmov njegovega dejanskega zapisa (npr. ugotoviti položaj in vlogo govorov literarnih likov, pripovedovalcev, avtorja, časa in prostora itd.). Ob *Sanjah smešnega človeka*, eni od novel, ki jih je Dostojevski objavljaval v svojem pisateljskem dnevniku in je tudi to verjetno vplivalo na njen nekoliko »pridigarsko« – publicistični značaj, pa takšna poetika pravzaprav niti nima več veliko dela. Pomena ni treba razbirati v različnih elementih, sistemih, strukturnih ravni in konstrukcijskih principih teksta, saj je že verbaliziran v obliki (izrazu) eksplicitnih vrednostnih, idejnih, filozofskih itd. besed, zvez, povedi.

Tako se niti ne čudimo preveč ugotovitvi, da je v delih Dostojevskega junak bolj »pomenska in ocenjujoča pozicija človeka v odnosu do samega sebe in v odnosu do obdajajoče ga resničnosti« in da ni tako pomembno, »kaj je njegov junak v svetu, marveč kaj je za junaka svet in kaj je on samemu sebi« (Bahtin). Tak lik torej ni junak-objekt, katerega točko gledišča, model sveta, notranjo idejo oz. gibalo bi lahko ugotavljali šele s pomočjo avtorjevega govora iz junakovih dejanj, karakterizacije idr. – iz položaja in vloge v upovedenem. Točka gledišča (junak) se že sama zaveda sveta na način, kot bi se ga moral v njegovem imenu zavedati avtor. Zato je tudi eksplicitna verbalizacija vrednostnih, filozofskih idr. problemskih sistemov lahko integralni del njegovega (ekspliciranega) govora.

Tu se poraja literarnovrednostno vprašanje, ali je takšna »idejna« književnost potemtakem manj vredna od bolj kompleksno »literarne«, »življenjske«, »čutne«. Zdi se, da je to odvisno predvsem od tega, kako je takšna »idejna« literatura »zgrajena«: namreč, kolikšno stopnjo kompleksnosti lahko doseže takšna eksplicitna idejnost. Po mojem je temeljno (tudi vrednostno) določilo literature v tem, kako more in zmore iz čimveč različnih zornih kotov (dinamika gledišč, perspektiv, njihova novost in koherentnost) uzaveščati svet, ga vedno znova prikazovati kot živega, presenetljivega. Tu se estetska in spoznavna dimenzija literature kažeta kot celota – kot posebno, umetniško zavedanje (uzaveščanje) sveta. (Pri tem se nekoliko opiram na izhodišča, ki so jih s svojo teorijo potujevanja (ostranienie) zastavili ruski formalisti.) Zato tudi ne moreta biti med sabo v hierarhičnem razmerju, ki bi bilo lahko tudi izhodišče za vrednostne sodbe (in obsodbe).

Potemtakem je možnost »idejne« literature prav v tem, kako zmore čimbolj polarizirati, zdinamizirati svoje »filozofske« sisteme, jih soočiti, prav v tej dinamiki je specifično umetniško spoznavanje. Torej, čim bolj je neka »idejnost« zdinamizirana, iz čim več perspektiv (točk gledišča) je videna in ubesedena, bolj je neko delo lahko umetniško vredno. Drastičen primer: tako se npr. loči enoumna Aškerčeva Čaša nesmrtnosti od naše novele, čeprav prav tako govori o zagrobnih rečeh.

Zato se mi zdi popolnoma neumesten že kar tradicionalni slovenski očitek, češ da je razumska, idejna umetnost že a priori manj vredna od bolj slikovite, čustvene, čutne. Nikakor se ne morem strinjati z *Esejem o lepoti*, ki Dostojevskega izpusti iz območja »velikih del« najbrž prav zaradi idejnosti.

Kot smo že rekli, se poetika pred tekstom, kot so *Sanje smešnega človeka*, znajde v težavah, ker je namreč nujno, da zavoljo vseh filozofskih, moralnih, religioznih izrazov upošteva tekst ne le zgolj kot objekt-zapis, ampak tudi kot posebno historično konstrukcijo-umetnino, ki je rezultat in del nekega zgodovinskega izkustva in ki ga na ta način tudi bralec aktualizira z vsakokratnim branjem. Ta zgodovinski moment literarnega teksta, ki je prisoten tako na strani bralca kot avtorja in sporočila, pravzaprav šele vzdiguje tekst iz njegove enkratnosti, posamičnosti in omogoča vzporejanje s strukturno sicer lahko drugačnimi, vendar analognimi simptomi literature v izseku zgodovinskih procesov. Pričujoči prispevek bo potemtakem upošteval poetološki aspekt, ki se mi zdi kot izhodišče celo nujen, vendar se ne bo mogel izogniti tudi historičnemu pogledu in nekaterim poskusom vzporejanja, analogij, kakor bo tudi skušal dokazati že omenjeno vrednostno načelo.

II.

Najprej nas zanima, kaj je s *smešnostjo** Smešnega človeka. Zakaj je smešen in kako je smešen? Videli bomo, da ima smešnost kot ena od osnovnih pomenskih besed v tekstu dvojen obraz, je, kot bi rekel Bahtin, »dvosmerna«. Tekst je namreč od samega začetka pisan z »dvojno ekspozicijo«, kajti v pripovedovalčevo vsakdanjo, »vseensko«, solipsistično-nihilistično-amoralno točko gledišča že posega druga, utopična (iz sanj): to poveča pomensko napetost sleherne kategorije, tako tudi smešnosti.

Pomembno je, da se pripovedovalec zaveda, da je smešen (že v prvem stavku eksplicira štiri temeljne kategorije novele: »Jaz sem smešen človek.« – jaz, biti, smešen, človek), kot je tudi vse, kar je povedano, izraženo v njegovem govoru, ki zajema celoten zapis teksta. Vendar v njem nikjer ne najdemo dogodka ipd., v katerem bi se nam zdel ta pripovedovalec smešen. Njegova smešnost mora imeti prav posebne lastnosti, saj pripovedovalec pravi: »Nisem se zdel (smešen – op. M. J.), bil sem.« Iz izrazne strukture te trditve izhaja pravzaprav vsa prva poluta njegove smešnosti. Le-ta ni odvisna od drugih, drugi niso končni kriterij pripovedovalčeve smešnosti. Smešnost je njegova lastnost, ki se je sam najbolje zaveda (gl. prvi del pripovedi), to pa je tudi izvir njegovega »ponosa«. Smešnost je integralen in imanenten del njegove subjektivnosti. Po eni strani je izvir subjektive socialne degradacije (z vidika drugih) in bolečine (»poprej mi je bilo zelo hudo, ker sem se zdel smešen«), po drugi pa je za subjekt tudi njegova posebna notranja vrednost, ki se je zaveda. Prav to zavedanje ga vodi v »ponos«, kajti utopična točka gledišča s svojo »Resnico« vsega, vseh in sebe zagotavlja subjektu (navidezno) večjo vednost in ima torej tudi vlogo idejnega (eshatološkega) poroka za njegovo smešnost.

Smešnost se namreč pripovedovalcu razodeva prav v zvezi s spoznavanjem sveta, ki doživi svoj utopični vrh v sanjah in njihovi »Resnici«. (»Čim več sem se učil, tem bolj sem se naučil, da sem smešen.«) Prva poluta smešnosti, ki izhaja iz prve (amoralno-nihilistične) točke gledišča, je v zvezi s spoznavanjem, da je vse »vseeno«. Smešen je zato, ker se mu zdi vse »vseeno«. Odgovor na vprašanje, ali je to smeh razuma ali smešnost razuma, bi zahtevalo posebno študijo. Zdaj lahko le rečemo, da se ta poluta smeha kaže v *Sanjah smešnega človeka* kot vrsta distance do vsega, njegovi prijatelji so se pogovarjali »o nečem izzivalnem« in se razvnemali »kar tako«. Smešni subjekt pa ni zavezan nobeni takšni

* Kurzivno tiskane besede so del teksta-zapisa ali njihova izpeljava.

stvari, ni nobene hierarhije, vse je (zanj) enakovredno, ker je »vseeno«, nobena ideja, vrednota mu ni absolutna (izgubil je »aksiom«, bi rekel Bahtin), kot je najbrž njegovim »kar tako« razvnetim prijateljem. Biti smešen torej po tej strani pomeni biti nezavezan čemurkoli, zavedati se »nič«, da je vse »nič«.

Vendar ima smešnost v tej noveli še drug obraz, in sicer zato, ker je zapisana iz dvojne ekspozicije, iz interference dveh točk gledišča: pripovedovalec je po utopičnem spoznanju »Resnice« še naprej smešen, kljub temu da zdaj to čuti kot vrednoto. Ta razsežnost njegove smešnosti je v skladu s podobnimi (analognimi) simptomi v evropski literaturi po romantiki, v kontekstu t. i. krize postheglovske metafizike, relativizma vrednosti in subjektivizma. Ta kontekst je v literaturo zadnjih desetletij 19. in začetka 20. stoletja v posamezne besedilne poetike vedno znova postavljala vprašanje »Resnice«, ki ni mogla več iti v shemo kartezijanske logike (adaequatio), kakor tudi vprašanje o smislu bivanja, vrednot posameznika in skupnosti. Vprašanja, ki so jih s tem v zvezi reševali npr. Kierkegaard, Ibsen, Čehov, Cankar, Pirandello, Dostojevski in drugi, so bržkone izhodišče za eksistencialno literaturo dvajsetega stoletja. V tem kontekstu ima smešno posebno mesto kot ponavljajoči se princip, ki pa v različnih poetikah generira drugačne strukturne lastnosti. Na ozadju »nič«, ki ga takrat aktualna filozofija že brez pridržka tematizira (npr. Nietzsche, Kierkegaard), vendar ga literatura še ne more sprejeti povsem kot dejstvo (ki bi moralo temeljito spremeniti ne samo vsebino, ampak tudi sam izraz, strukturo), se zdi poslej sleherni subjektivizem v smislu težnje po realizaciji svoje gibalne ideje kot za vse obvezne ideje (aksioma) problematičen. Eden od vidikov te problematičnosti je prav smešnost. Tak je npr. Ibsenov Gregers Werle, takšni so nekateri Pirandellovi junaki, kot je kmet Tarará, ki vidi le svojo »resnico«, druge (resnice zakona) pa ne vidi in se zato obnaša tako, da zbuja salve smeha (novela *Resnica*) itd. Relativizem resnic se kaže v tej literaturi tako, da statusa absolutnega ne podeljuje niti subjektivni (kar bi storil romantik) niti objektivni (kar bi storil realist) resnici, ampak vse resnice prikazuje v obliki dialoga, interference socialno-bivanjsko različno motiviranih govorov. Da temu tudi Dostojevski ni tuj, je opozoril že Bahtin s svojo koncepcijo polifoničnega romana pri Dostojevskem.

V *Sanjah smešnega človeka* o kakšni polifoniji skorajda ni mogoče govoriti, zato pa se relativizem resnic kaže poleg dvojnega toposa, o katerem bo še govor, zlasti v smešnosti. Na tem mestu bi za pojave, kot je pripovedovalec te novele, predlagal kategorijo tragikomičnosti. (To so razni »idealisti«, ki so lahko v teksturo vpisani kot liki z nekaterimi smešnimi lastnostmi, obnašanjem; ob tem bi veljalo še enkrat premisliti varianto raznih čudakov tipa Gogoljevega Akakija, pri nas pa Jenkovih likov, ne nazadnje in še posebej pa nekaterih izrazito distančnih, komičnih, grotesknih elementov pri Cankarjevem Kačurju.)

Za to govori dejstvo, da se ta kategorija, ki je tudi temeljno določilo na novo uveljavljajoče se vrste (tragikomedije), v odločilni meri pojavlja šele v tem času in da tragikomedija postane eden od osrednjih žanrov v 20. stoletju, zlasti v zvezi s t. i. absurdno dramo. Tudi pripovedovalec obravnavane novele je oblikovan na temelju tragikomičnega.

Tragično (s stališča poetike) zahteva izrazito hierarhijo vrednot, ki jo tekst navadno binarno polarizira, s tem da je protagonist nosilec enega sistema vrednot, antagonist pa drugega. Pri tem se oba sistema izključujeta in je vedno tako, da prevlada zgolj ena vrhovna vrednota, medtem ko druga ne more biti realizirana (npr. Antigonin zakon rodu zamenja zakon polis ali novejši primer: pri Hebbllu princip Države nastopa nasproti individuumu kot pozitivna sila). Smešno na vse vrednote gleda pluralno, z enako mero distance, vse lahko presoja osvobojeno. Tragikomičen je potemtakem subjekt, ki je (še vedno) nosilec hierarhije vrednot, tako kot tragični protagonist, vendar je že sam sistem, sama hierarhična povzdignjenost ene izmed idej v relativiziranem, pluralnem svetu tudi smešna (kot sta to definirala Bergson in Kierkegaard, zadnji z aforizmom: »Nič ni tako smešnega v sve-

tu relativnosti, kot je absolutno.«). Pripovedovalec te novele, smešni človek z idejo o »ljubezni«, ki mu je poslej aksiom, je torej tragikomičen.

III.

Še na eno razsežnost *Sanj smešnega človeka* bi rad opozoril. Gre za položaj in vlogo utopije v tekstu, saj je tu prav utopija podlaga za pripovedovalčevo aktivnost, »*pridiganje*«, je njegova gibalna ideja. Pri tem se je treba spet spomniti, da je tekst zapisan z dvojno ekspozičijo, tako rekoč iz dveh točk gledišča. To v njem veča semantično napetost, polarnost, protislovnost vsega zapisa, vsake eksplicitne ideje, torej veča tudi njegovo umetniško vrednost.

Prva, tudi glede na fabulativni čas, je tista točka gledišča, umeščena v topos, ki ga kot poslednja kategorija opredeljuje »*nič*«. To se kaže tudi v prostorski razvrstitvi pomenov, v topologiji teksta. Junak-pripovedovalec, ki se sprva v prvoosebne govore ukvarja zgolj s svojo notranjostjo, s samim sabo, takoj scenično oziroma že kar panoramsko razširi dogajalni prostor, ko napove spoznanje svoje »*resnice*« (strukturna homologija različnih tekstnih ravnih): deževna, mračna ulica, spomin na sceno pogovora pri nekem inženirju. Iz glavne ulice se mu kaže globina stranskih ulic, okrog je strašna vlaga. Topološko so nad vsem tem neprijaznim prostorom raztrgani oblaki in nad njimi črni madeži brez dna (kar je toliko – spet strukturna homologija – kot v noveli velikokrat eksplicirani »*nič*«). Toda v enem od teh madežev je zvezdica, ki ima v noveli kot element topologije posebno semantično obremenjenost. Prav ob pogledu nanjo se pripovedovalec odloči, da bo storil samomor še ta večer, čeprav ga je že dalj časa brezvoljno odlašal. Poleg tega, če smo že pri topologiji teksta, je za pripovedovalčevo izhodiščno (nihilistično-solipsistično-amoralno) točko gledišča konstitutivna še njegova najeta, revna soba, ki ga s tankim prestenkom loči od življenja drugih. Pripovedovalčev solipsizem, nihilizem dobi poleg eksplicitnih tekstnih segmentov tudi svoj izraz v oblikovanju prostora in dogajanja (binarna dinamika: skrajno veseljaštvo, razbrzdanost in strah sosedovih, drugih, je prostorsko ločena od pripovedovalčeve umirjene, statične – sedi na fotelju – »notranjosti«).

Vendar ta točka gledišča ni edina, kajti v ta topos že vseskozi prodira drugi topos, ki je u-topija (v sanjah namreč pripovedovalec srečnim ljudem razlaga, da je že prej ves čas vedel, da obstajajo, da pa je zaradi svoje vpetosti v prvotni topos po u-topiji lahko le »*hrepenele*«). Ta točka gledišča, ki dobi razširjen izraz v poglavju o sanjah, je pravzaprav že anticipirana z nekaterimi elementi, ki problemizirajo izhodiščni pripovedovalčev topos, njegovo solipsistično, nihilistično in amoralno točko gledišča. Ta druga točka je najopaznejša kot zvezdica v črnih luknjah na nebu in v motivu deklice, ki pripovedovalca prosi pomoči – kar je v tekstu edini scenarični (realni) stik pripovedovalca s kakim drugim likom (!). Oboje povzroči, da si pripovedovalec spet začne zastavljati vprašanja, da se zave protislovnosti, dvojnosti svojega bivanja in se zdravi iz letargije smešne »*vseenosti*«, ki je odlagala celo smrt. Lahko rečemo, da je prav druga točka gledišča, ki ima v utopiji vse razsežnosti »*življenja*« in »*ljubezni*« (že kot metafizičnih kategorij), ta zvezdica v brezdanji črnini neba, ta deklica v temni, vlažni ulici, znova postavila pripovedovalcu smrt kot ključno vprašanje.

Značilno je, da tudi v tem tekstu poetika Dostojevskega ne pristane brezprizivno na »*nič*«, podobno kot tudi Ibsen na najnevarnejši točki svojega dramskega pisanja ni mogel pristati (smisel Hedvigine žrtve in absurd v *Divji rački*). Druga točka gledišča namreč v subjektu priklicuje bolečino, sočutje itd., kar se izrazito konfrontira z njegovo amoralnostjo, solipsizmom. Vrednote, ki so se pripovedovalcu-subjektu kazale kot nekaj, kar je (ontološko) utemeljeno v njegovi subjektivnosti in kot tako izgublja vsakršen smisel s spoznanjem o »*niču*« in »*vseenosti*«, se zdaj kažejo tudi kot neko zunanje, objektivizirano dej-

stvo, resnica, smisel (spomnimo se na ugotovitev o scenaričnosti kot prvem objektiviranem stiku pripovedovalca s kakšnim drugim likom v neposrednem dialogu). Vendar je moral pripovedovalec v prvem delu pripovedi deklino kot nosilko (zastopnico) vrednot z druge točke gledišča ihtavo odgnati, saj je bil pred odločilnimi sanjami še vedno določen s svojim prvotnim nihilističnim toposom.

Drugi del pripovedi je zgrajen na drugi točki gledišča, ki jo v svojih sanjah osvoji pripovedovalec. Novi prostor, topos, je zgrajen podobno kot utopije, ki predstavljajo zlati vek, nedolžnost človeštva. Utopija je prostor absolutnega, kjer je vse dokončno in s tem tudi popolno, zato je tudi estetsko. Bistvena določila utopične družbe v naši noveli: spoznanje je že apriorno in celotno (ne razumsko in iz razuma), vsi so v življenjski harmoniji s celotnim kozmosom in bogom (imajo aksiom), ljubezen je njihov odnos do drugih, sebe in sveta ter boga. Vendar to ne more biti končna resnica utopije, ki jo Dostojevski vklaplja v svojo novelo.

Zanimivo bi bilo natančneje primerjati utopičnost pri Dostojevskem s kakšno razsvetljenjsko utopijo, npr. z Eldoradom iz Voltairjevega Kandida. Tu je utopija nekaj razumnega, občega, za vse obvezujočega, čeprav seveda ne obstaja; je izraz socialnega, političnega človeka, imaginacija njegove politično-socialne volje. Pri *Sanjah smešnega človeka* je vse precej drugače. Tu je utopija kljub svoji pridigarski, idejno-tendenčni zgrajenosti v tekst vpisana tako, da njena absolutnost in aksiom izgubljata veljavo, postaneta problematična, dvoumna, »dvosmerna« (Bahtin) kot sicer vsaka kategorija v tej noveli (tudi smešnost). Prva stopnja relativizacije njene objektivne veljavnosti je, da je del sanj in kot takšna izraz posameznikove subjektivnosti (ki vključuje tudi in predvsem smešnost), »njegovega celega bitja« in nikakor ne razuma oziroma njegove politične volje.

Izhodišče utopije je tu »srce« z vsemi svojimi pomenskimi konotacijami – od »življenja«, »ljubezni« (kot osnovni obliki zavezanosti svetu) do čustev in iracionalnega v smislu »želje« (to so vse kategorije, ki jih tekst eksplicira; za nadaljnje razmišljanje se zdi zlasti pomembna zadnja). Utopični prostor je, če spet gledamo topologijo teksta, utemeljen na že kar moderni, skorajda kvantni sliki vesolja-prostora: utopična Zemlja je s svojim soncem vred ponovitev prvotne Zemlje, medtem ko je vmes pripovedovalec v vsej slikovitosti pripovedne domišljije opisoval svoje zrenje neznanega kozmosa.

In še nekaj je pomembno, čeprav se to v tekstu ne da povsem empirično preveriti, je pa privlačno: ali ni prav ta utopična Zemlja kot nova točka gledišča tista zvezdica, ki sveti nad prvotnim, mračnim, vlažnim, solipsističnim toposom »nič«? Kot je v prvotni topos že vdiral utopija, tako zdaj v utopijo vdira prvotna točka gledišča. Dvojna ekspozicija s svojo simetrično kompozicijo novele se realizira tudi v drugem, sanjskem delu. V utopijo namreč vdira pripovedovalec s svojo prvotno točko gledišča, ki z odmislitvijo slehernega aksioma problematizira preprosti absolutni prostor z aksiomom: pripovedovalec utopične ljudi sicer ljubi, oni ljubijo njega, vendar se med sabo ne razumejo (neadekvatnost tovrstne utopije za človeka 19. stoletja). Pripovedovalec jih celo »okuži« z »grehom«, da se utopija prevesi v pravo črno utopijo, ki vedno bolj prepoznavno dobiva (v tisočletnem procesu) oblikovanost prvotnega toposa. Pripovedovalec-junak, ki je sprva njihov Adam (ki se je s spoznanjem tudi odtrgal od utopičnega raja), hoče na koncu biti njihov Kristus in hoče ljudi odrešiti. Vendar je zanje (že spet) smešen in nor. Torej gre še za eno ponovitev: s prevlado razumskega spoznavanja je tudi sanjajoči pripovedovalec spet smešen. Potem se zbudi (cikličnost, simetričnost kompozicije je tudi izraz idejne preokupacije vsebine).

Spoznanje iz sanj, ki so za pripovedovalca poslednja »Resnica«, da je namreč razum izhodišče vsega zla in »vseenosti«, pripovedovalca vpreže v pridigarsko, oznanjevalsko akcijo. Namesto prvotne solipsistične indiferentnosti je zdaj temeljito zavezan svetu, kar najbolje izraža prav konec, ki ponovno aktualizira motiv deklince: namesto da bi jo spet

odpodil, jo zdaj gre celo iskat (namesto egocentričnega gibanja, ki zaznamuje prvi del, prvi topos, zdaj eksocentrično).

Utopija potemtakem v tekstu nima takega mesta in vloge, da bi lahko veljala za nekaj občega, splošno obvezujočega (saj pripovedovalec pravi, da ljudje njegovim sanjam ne verjamejo dosti ali pa prav nič). Je izraz (recimo fantazma) subjektive »želje«, ki kot razodetje »Resnice« v njegovi subjektivnosti prevzame mesto absolutne gibalne ideje, aksioma, postane nova osmislitev njegove čisto subjektivne akcije in bivanja. Spomniti se moramo na vse, kar smo povedali o smešnosti v kontekstu t. i. krize postheglovske metafizike: po fazi nihilizma je vsakršna metafizika možna zgolj kot subjektivna imaginacija, nekaj povsem singularnega in enkratnega, pomembna je le kot (namerno uporabljam znane poznejše eksistencialistične termine, saj so formalizacija oziroma konceptualizacija tega, kar se je dogajalo v književnosti že prej) »esenca« posameznikove »eksistence«. Kajti pričevalec utopije ni več razsvetljenski politični človek, ampak smešni človek, ki je kot subjekt v očeh drugih degradiran še kot norec.

Literatura:

F. M. Dostojevski: Sanje smešnega človeka. Prevedel Janez Zor. V: isti, Mali junak – izbor kratke proze. Kondor 118, Ljubljana 1970.

Aleksander Skaza: F. M. Dostojevski – umetnik. V: F. M. Dostojevski, Mali junak (spremna študija).

Mihail Bahtin: Problemi poetike Dostojevskog. Prevedla Milica Nikolić. Nolit, Beograd 1967.

Robert Louis Jackson: Quelques considérations sur »Le rêve d'un homme ridicule« et »Bobok« du point de vue esthétique. V: Russian Literature 1. Mouton – The Hague – Paris 1971 (str. 15–21).

Slovenščina v javni rabi

NA ROB NAČRTU PRAVIL ZA NOVI SLOVENSKI PRAVOPIS

I. Splošne pripombe

Sodeč po Načrtu pravil za novi slovenski pravopis in po izjavah članov uredniškega odbora, da bo slovarski del vseboval kar 120 tisoč gesel, se nam obeta doslej najboljšepravopisno-pravorečni priročnik, precej zajetnejši od SP 1950 in SP 1962 (povečanje bo občutno zaradi nenavadno obsežnega uvoda in zaradi drugačne razvrstitve gesel v slovarskem delu, saj bo odpadlo t. i. gnezdenje). Res je tudi pri drugih novejših slovenističnih priročnikih obseg močno narasel (npr. Toporišičeva Slovenska slovnica, akademijski Slovar slovenskega knjižnega jezika), toda SP mora biti priročen, praktičen, česar pa za delo, ki bo obsegalo nad 1500 strani, če bo obveljal dosedanji koncept, ni mogoče več trditi. Zato bi kazalo še enkrat temeljito preudariti, kaj v novem SP od predlaganega ne sme manjkati (ali je celo treba vanj dodatno vključiti), kaj pa bi lahko brez večje škode izpus-