

UDK 808.1 + 881.09 (05)

SLAVISTIČNA REVIJA

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

SRL 1973
4

IZDAJA - ISSUED BY: SLAVISTIČNO DRUŠTVO SLOVENIJE

ZALOŽBA OBZORJA MARIBOR

SRL	LETNIK 21	ŠT. 4	STR. 389-486	LJUBLJANA	OKT.-DEC. 1973
-----	-----------	-------	--------------	-----------	----------------

VSEBINA

RAZPRAVE

<i>Janko Kos</i> , Vodnikov Vršac in opisna poezija narave	389
<i>Mirko Fabčič</i> , Sporočilo odprtega dela	413
<i>Zoltan Jan</i> , Odmevi Alberta Camusa pri Slovencih 1945—1959	437

OCENE — ZAPISKI — POROČILA — GRADIVO

<i>Emil Tokarz</i> , Protivno priredje v slovenskem knjižnem jeziku	465
<i>Alenka Šivic-Dular</i> , Chr. S. Stang: Lexikalische Sonderübereinstimmungen zwischen dem Slavischen, Baltischen und Germanischen	472
<i>Mate Simundić</i> , Władysław Lubaś: Slowotwórstwo południowosłowiańskich nazw miejscowych z sufiksami <i>-ci</i> , <i>-ovci</i> , <i>-inci</i>	475
<i>Zoltan Jan</i> , Slovenski gledališki leksikon	479
<i>Alenka Šivic-Dular</i> , Thomas F. Magner-Ladislav Matejka: Word Accent in Modern Serbocroatian	482

TABLE OF CONTENT

STUDIES

<i>Janko Kos</i> , Vodnik's "Vršac" and the Descriptive Poetry of Nature	389
<i>Mirko Fabčič</i> , The Message of an Open Work	413
<i>Zoltan Jan</i> , Albert Camus' Echoes with the Slovenes in 1945—1959	437

REVIEWS — NOTES — REPORTS — MATERIAL

<i>Emil Tokarz</i> , Adversative Coordinative Sentences in the Slovene Literary Language	465
<i>Alenka Šivic-Dular</i> , Chr. S. Stang: Lexikalische Sonderübereinstimmungen zwischen dem Slavischen, Baltischen und Germanischen	472
<i>Mate Simundić</i> , Władysław Lubaś: Word Formation of the Southern Slavic Place Names with Suffixes <i>-ci</i> , <i>-ovci</i> , <i>-inci</i>	475
<i>Zoltan Jan</i> , Slovenski gledališki leksikon (The Slovene Theatre Lexicon)	479
<i>Alenka Šivic-Dular</i> , Thomas F. Magner-Ladislav Matejka: Word Accent in Modern Serbocroatian	482

Uredniški odbor: France Bernik, Vatroslav Kalenić, Janko Kos, Boris Paternu (glavni urednik za literarne vede), Fran Petre, Jakob Rigler, Jože Toporišič (glavni urednik za jezikoslovje), Franc Zadravec

Odgovorni urednik: Jože Toporišič

Naročila sprejema in časopis odpošilja: Založba Obzorja, 62 000 Maribor, Partizanska 5. Za založbo Drago Simončič

Natisnila: Tiskarna Ljudske pravice v Ljubljani



Editorial Board: France Bernik, Vatroslav Kalenić, Janko Kos, Boris Paternu (Editor in Chief for Literary Sciences), Fran Petre, Jakob Rigler, Jože Toporišič (Editor in Chief for Linguistics), Franc Zadravec

Editor: Jože Toporišič

Subscription and distribution: Založba Obzorja, 62 000 Maribor, Partizanska 5. Za založbo Drago Simončič

Printed by: Tiskarna Ljudske pravice, Ljubljana

VODNIKOV VRŠAC IN OPISNA POEZIJA NARAVE

Vodnikova oda »Vršac« (1806) se slovenski literarni vedi še zmeraj kaže kot aktualno pesniško besedilo, ki v marsičem osvetljuje strukturne posebnosti slovenskega slovstva v dobi razsvetljenstva in predromantike. Razprava analizira vsebinske in formalne elemente Vršaca, predvsem v razmerju do evropske deskriptivne poezije iz prve polovice 18. stoletja, pa tudi do bistvenih teženj razsvetljenstva in predromantike. Po tej poti prihaja do teze, da ostaja Vodnikov doživljaj narave zvest tradiciji opisnega pesništva, s tem pa tudi razsvetljenstvu, in to v dobi, ko je motiv narave že prešel v območje predromantike in romantike, s tem pa v nove pesniške forme.

Vodnik's ode "Vršac" (1806) still appears to the Slovene literary science as a literary text, which is significant even today and which in many respects throws light upon structural particularities of Slovene literature in the period of the Enlightenment and in the Pre-romantic period. In the present study the elements of contents and of form of "Vršac" are analyzed, primarily in their relationship towards European descriptive poetry in the first half of the 18th century, as well as towards the Enlightenment and Pre-romantic movement. The above-mentioned way leads it to the thesis that Vodnik's experience of nature remains faithful to the tradition of the descriptive poetry, and with it to the Enlightenment, in the period, when the theme of nature has transgressed in the sphere of Pre-romanticism and Romanticism, and with this in new poetic forms.

Vodnikova pesem — ali po tradicionalni terminologiji »oda« — *Vršac*, objavljena prvič v zbirki *Pésme za pokušino* (1806), je pozornost slovenske literarne vede pritegovala pretežno s filološke plati v ožjem pomenu besede in manj k interpretaciji, ki bi odkrivala v tekstu probleme, pomembne za historično in teoretsko spoznavanje slovenskega slovstvenega razvoja. Vrsta raziskovalcev se je več desetletij trudila z rekonstrukcijo zunanje podobe besedila, ugotavljala razločke med prvo objavo in Vodnikovimi naknadnimi rokopisnimi popravki, iskala in preverjala zunanje spodbude za motiviko *Vršaca*, poskušala natančneje datirati njegov nastanek ali pa opisovala okoliščine, ki bi kakorkoli utegnile vreci luč na genezo pesmi. Toda le deloma je poskušala prodreti v samo besedilo, v ustroj njegovih motivov, idej in oblik, da bi mu določila mesto v okviru evropskega in slovenskega pesništva Vodnikove dobe. Takšnih poskusov lahko za zadnja desetletja naštejemo resda zmeraj več, vendar si v marsičem nasprotujejo ali pa še ne zajemajo končnih rezultatov. Prav v tej smeri se v Vodnikovem *Vršacu* še zmeraj

odkrivajo plodna izhodišča za raziskavo, ki namerava v tekstu poiskati opore za sodbo o globljem duhovno-zgodovinskem in umetnostnem ustroju ne le te Vodnikove pesmi, ampak njegovega pesništva sploh, s tem pa tudi smeri, ki so ga oplajale in pomagale formirati njegove temeljne značilnosti.

Podlaga takšni raziskavi so seveda filološka dognanja, ki rekonstruirajo Vodnikovo pesnitev v čimbolj zanesljivi zunanji in časovno prvotni podobi, zlasti s tistimi podrobnostmi, ki prispevajo k pravilnemu razumevanju nekaterih manj jasnih mest v besedilu. Tu ni misliti toliko na filološke opise popravkov, ki jih je Vodnik vnesel v pesem po prvi objavi in ki se nanje opirajo današnje objave *Vršaca* kot na zadnjo pesnikovo redakcijo teksta.¹ Pač pa utegnejo za interpretacijo *Vršaca* z najširših literarnozgodovinskih in teoretskih gledišč biti pomembna dognanja, ki so se zvrstila okoli treh vprašanj: prvič, na kateri vrh triglavskega pogorja pravzaprav misli Vodnik s svojim »Vršacem«, drugič, kdaj je pesem nastala, in tretjič, kaj pomeni besedna zveza »pod velikim tukaj Bogom«, zapisana v zadnji kitici besedila.

Ob prvem teh vprašanj vsaj na prvi pogled ni videti, s čim naj bi bilo pomembno za interpretacijo pesmi. Vendar se ob natančnejšem premisleku izkaže, da je razumevanje teksta pa tudi njegova literarnozgodovinska določitev v precejšnji meri odvisna od tega, ali bomo v pesmi videli oris enotnega »alpskega« razgleda z ene same, stalne, konkretne gorske točke ali pa jo bomo razumeli kot kombinacijo različnih razgledov, ki jih pesnik poveže v celoto brez vidnih prehodov. V tem primeru mu izhodiščni razgled z »Vršaca« rabi samo za okvir, v katerega nato vključi še druge razglede, s tem pa celotno panoramo Julijskih Alp, tj. znanega gorskega sveta. Odgovor na vprašanje, katera obeh možnosti je prava, bi si olajšali z ugotovitvijo, na kateri alpski vrh je Vodnik mislil z »Vršacem«. Žal raziskave v to smer, čeprav številne in zelo natančne, niso dale pravih rezultatov, zarisale so samo več možnosti, med katerimi se razlaga lahko odloča — da je Vodnik z »Vršacem« dejansko mislil na vrh, ki ga tako imenujemo še dandanes; da mu je bil v mislih sosedni, mnogo višji Kanjavec; ali pa da je z »Vršacem« meril na Mali Triglav. V dolgi razpravi, ki so jo vodili številni kompetentni raziskovalci, nobena teh hipotez ni bila zares dokazana, ker

¹ Prim.: N. Omersa, Vodnikove pesmi, Izvestje c. kr. državne višje realke v Idriji za šolsko leto 1911-12, str. 5—51. Pričujoča razprava citira Vodnikov tekst po izdaji Izbrane pesmi Valentina Vodnika, izbral in uredil Alfonz Gspan, Ljubljana 1958.

manjka za to popolna dokumentacija.² Kljub temu se zdi pretres različnih argumentov v korist te ali one hipoteze še zmeraj aktualen, kolikor pripomorejo k razumevanju posebnega perspektivizma Vodnikove pesmi. Zoper možnost, da je pesnik z »Vršacem« mislil na današnji vrh tega imena, govori vsaj na videz dejstvo, da v pesmi opevani razgled nikakor ne ustreza razgledu z realnega Vršaca; še bolj pa okoliščina, da ga je pod naslovom pesmi v *Pésmah za pokušino* označil kot »narviši snežnik za Triglavom«. Toda prvi argument velja samo, če Vodnikova oda zares daje sklenjen razgled z ene same točke, zgubi pa vso težo, brž ko pesem dojamemo kot sestavljenko z več razgledi, tako da ji je začetni pogled z Vršaca samo uvod in izhodišče. Vodnikovo zmotno uvrstitev Vršaca med najvišje Julijce se dá razložiti na več načinov — da je ob prvi objavi 1806 pomotoma zamenjal Vršac z drugimi vrhovi; da si je privoščil nekaj pesniške svoboščine, da bi povišal pomen vrha, ki mu je bil posebno drag, a ga je poznal in upošteval zlasti Zois; da je pri tem mislil tudi na sosedni Kanjavec, o čemer bo še govor.³ Navsezadnje je potrebno poudariti še dejstvo, da je Vodnik na Vršacu s tem imenom dejansko bil, kot vemo iz Hohenwartovega potopisa, to dejstvo pa v zvezi z naštetimi argumenti, ki se med sabo ne izključujejo, govori v prid realnega Vršaca.⁴ — Hipoteza o tem, da je z Vršacem mislil dejansko na sosedni Kanjavec, je imela v geografsko-planinski literaturi

² Za razpravljanje o Vodnikovem Vršacu s planinsko-geografskega stališča so pomembni zlasti prispevki: Fr. Orožen, Valentin Vodnik kot turist in turistiški pisatelj, PV 1895; Fr. Orožen, O Vodnikovem Vršacu, PV 1899; H. Tuma, Kanjavec in Vršac, PV 1921; Evgen Lovšin, Po sledi za bohinjskim rokopisom, PV 1967. V zvezi z zadnjim prispevkom, ki med drugim objavlja slovenski prevod Vodniku pripisanega »poročila« o ekskurziji do Tošca iz leta 1792, je potrebno pripomniti, da rokopis, ki ga hrani rkp. odd. ljubljanske Narodne in univerzitetne knjižnice, najbrž ni Vodnikov iz več razlogov: ker je datiran z letom 1792, ko Vodnik še ni nastopil službe na Koprivniku in Gorjušah; ker kaže presenetljivo geološko-mineraloško znanje, ki ga Vodnik v tem času pač še ni imel; ker pisava najbrž ni Vodnikova, kot je ljubeznivo pomagal ugotoviti prof. Alfonz Gspan. Spis, ki sam po sebi ni brez pomena, je torej delo drugega avtorja, najverjetneje Zoisa.

³ Da je bil Zoisu vrh Vršaca posebno pri srcu, dokazujejo njegova pisma Vodniku leta 1795; Zois je bil najbrž tisti, ki je usmeril Hohenwartovo ekskurzijo tega leta proti Vršacu, nad čimer izraža Hohenwart v svojih dnevniških zapiskih začudenje, ker se mu Vršac ne zdi vreden ogleda. Tudi v rokopisu iz leta 1792, omenjenem v opombi 2/, je Vršac omenjen kot končni cilj ekskurzije; če je avtor tega rokopisa Zois, ga je morala na Vršac vezati posebna afiniteta, ki pa ji ne moremo več odkriti razloga.

⁴ Hohenwartovo poročilo je bilo objavljeno pod naslovom Auszug aus meinen Alpenreisen = Tagebüchern über die krainischen Hochgebirge (v delu Beiträge zur Naturgeschichte. Landwirthschaft und Topographie des Herzogthums Krain. Herausgegeben von Franz Grafen von Hohenwart. Laibach 1858. Erstes Heft.).

o tem vprašanju precej privržencev; težava je le ta, da Vodnik po znanih dokumentih na Kanjavcu pač nikoli ni bil in da ni videti razloga, zakaj naj bi ga imenoval »Vršac«. Vendar se prav v zvezi s tem ponuja razlagi zanimiva možnost, da je v Vodnikovi predstavi o Vršacu Kanjavec vendarle igral določeno vlogo, to pa tako, da je videl v Kanjavcu višji predel in nadaljevanje Vršaca, zato pa imenoval tega bolj ali manj upravičeno »narviši snežnik za Triglavom«. Po tej razlagi hipoteza o Kanjavcu pravzaprav ni v nasprotju s prejšnjo, ampak jo celó smiselno dopolnjuje. — Svoje zagovornike je imela tudi razlaga, da je Vodnik z »Vršcem« mislil na Mali Triglav, vendar se zdi malo verjetna, saj je pesnik na Malem Triglavu bil in ga je tudi natančno razločeval od drugih vrhov.

Pretrés najbolj znanih teorij o lokalizaciji Vodnikovega »Vršaca« kaže na zapletenost vprašanja, pa tudi na pomanjkljivost argumentov v korist te ali one hipoteze. Kljub temu se zdi od vseh še najverjetnejša teza, da je Vodnik s svojim Vrščem mislil na pravi vrh tega imena (2194 m), saj ga je za trdno poznal po imenu, bil na njem in užil njegov razgled; da ga je imenoval najvišjega za Triglavom, si lahko razlagamo z več razlogi — s spominsko zmoto, s pesniško svoboščino, s tem, da ga je imel za podaljšek in del sosednega Kanjavca, na katerem najbrž nikoli ni bil, ali pa, ker je bil Vršac iz ne čisto jasnih razlogov posebno domač in drag baronu Zoisu.⁵ Vse to pa je seveda mogoče samo, če razgleda, ki ga zajema Vodnikov *Vršac*, nimamo za sklenjen opis enkratnega, zares konkretnega in neposrednega doživljanja z ene same razgledne točke, ampak za sestavljenko mnogih razgledov, vtisov, doživljanjev, pa tudi čisto razumskih ugotovitev o bohinjskem pogorju, kot ga je Vodnik poznal zlasti s tehle vrhov, na katerih je izpričano bil: z Vršaca, Malega Triglava, Tičarice, Tošca in še katerega, da ne govorimo o njegovih številnih obiskih Bohinja in okoliških planin. V luči takšnega stališča se razkrije, da moramo Vodnikovo »odo« brati in razumeti takole: prva kitica pesmi resda opisuje konkreten pogled, ki se odpre pred pesnikom, ko stopi na Vršac, toda že druga in tretja kitica ne govorita več samo o tem razgledu, ampak sintetizirata različne vtise in tudi umske sklepe, do katerih je pesnik prišel na podlagi širših izkušenj — z mogočnim skalovjem druge kitice misli na skalnate Julijce sploh, govedo, planšarji in lovci, o katerih govori tretja kitica, niso vidni z Vršaca, ampak so podoba iz življenja v bohinjskem gorskem svetu nasplo; opis viharja in zjasnitve v četrti in peti kitici seveda nista

⁵ Razlogi za to domnevo so navedeni pod opombo 3.

konkreten doživljaj vremenskih neprilik, kot jih je pesnik ugledal z Vršaca, ampak splošen primer nevilnih trenutkov v alpskem pogorju; šesta kitica z omembo Savice in dvanajstih jezer nima več nobene zveze z razgledom z Vršaca, pa tudi ne s kakega drugega vrha, ampak je čista razumska refleksija; sedma kitica opozarja na panoramo alpskih velikanov, vendar ne z Vršaca pa tudi ne s kakega bližnjega vrha, ampak kot se jih vidi z več višinskih in nižinskih točk, namenjena je pravzaprav gledalcu v nižini; nasprotno se pesnikova domišljija v osmi in deveti kitici spet pomakne v višavje, razgled, ki ga odstre po Furlaniji, Benečiji, Hrvaški, Švici, Koroški, Štajerski in ljubljanski kotlini, pa seveda ni konkreten razgled z Vršaca ali kake druge točke, ampak kombinacija najrazličnejših, med sabo razumsko povezanih pogledov, kot jih dajejo Vršac, Mali Triglav, Tičarica, Tošec in še kak drug vrh, na katerem je Vodnik dejansko bil; vendar je čisto mogoče, da takšne izkušnje dopolnjuje po razumsko geografski logiki z vse mogočimi panoramami tega gorskega sveta. Zadnja kitica Vršaca sicer ni natančneje lokalizirana, njen smisel bi lahko bil tudi čisto splošen, vendar je ena od možnosti za njeno razumevanje tudi ta, da si jo mislimo postavljeno spet na Vršac, s katerim se je oda začela, tako da se pesem spet vrne na svoje konkretno izhodišče.

Pred nami je torej posebne vrste krajinski perspektivizem, ki bi ga bilo potrebno primerjati z drugimi primeri pesniškega opisovanja narave in pokrajine v 18. stoletju, da bi se natančneje razkril njegov literarni izvor, pa tudi duhovno-zgodovinski in umetnostni ustroj. Vendar je že zdaj mogoče trditi, da Vodnikov *Vršac* nikakor ni podoba narave v smislu neposrednega in zares konkretnega subjektivnega doživljanja, ki izhaja iz enkratne situacije, iz konkretnega prostora in časa, da bi se v takšnem zunanem okviru lahko sprostila subjektivnost, ki je z vsem svojim bistvom strnjena v čisto določen trenutek svojega psihofizičnega, čutnega in zlasti emocionalnega obstoja. V Vodnikovi odi gre sicer za doživljanje, ki so izrazito empirični, vendar so hkrati razumsko abstrahirani in preoblikovani, logično preurejeni, kombinirani in predelani v smislu racionalno kontroliranega empirizma. Takšen pogled na Vodnikovo pesem pa že neposredno uvaja v raziskavo širše problematike, ki zadeva razmerje pesmi do evropske opisne poezije narave, prek te pa razmerje do razsvetljenstva in predromantike, zato se bo k nji v okviru pričujoče razprave še nujno vrniti.

Drugo vprašanje, ki ni brez pomena za interpretacijo Vodnikovega besedila in se ga dá razrešiti s filološkimi metodami, je vprašanje o na-

stanku *Vršaca*. V tej smeri je vrsta raziskovalcev s Francetom Kidričem na čelu prišla do teze, da je pesem nastala že leta 1795, na ekskurziji na Vršac in Mali Triglav, ki jo je Vodnik opravil v družbi z mladim grofom Hohenwartom in jezuitom Pinhackom.⁶ Teza se opira na Hohenwartovo sporočilo, da je Vodnik ob petem triglavskem jezeru, še preden so prišli na Vršac, zložil nekaj kitic pesmi s hvalo »stvarniku«; te kitice je Hohenwart po lastnem zatrdilu poslal Zoisu v Ljubljano.⁷ Podatki odpirajo vprašanje, ali naj v kiticah Hohenwartovega sporočila vidimo že kar prve tri kitice poznejšega *Vršaca*, od katerih vsaj druga zares vsebuje hvalo »večnemu mojstru«, ali pa samo zametek poznejše ode; nazadnje obstaja še možnost, da je šlo samo za priložnostno pesem, v kateri je igrala glavno vlogo hvala »stvarniku«, ne pa opis narave in Alp, za pesem torej, ki je brez neposredne zveze z *Vršacem*. Večina raziskovalcev se je odločila za prvo možnost, čeprav zanjo ni zares trdnih argumentov. Kidrič je prišel celo do domneve, da je Zois v svojem pismu z dne 4. oktobra 1795 uporabil za Triglav izraz »veliki Bog« na podlagi Vodnikove pesmi, kjer je ta zveza omenjena v zadnji kitici; torej naj bi *Vršac* v celoti nastal že v tem letu. Vendar iz Hohenwartovih dnevniških zapiskov z gotovostjo sledi, da so na omenjenem izletu nastale komaj tri kitice neke pesmi; poleg tega ni nobenih dokazov, da je Zois izraz »veliki Bog« prevzel iz Vodnikove pesmi, ne pa obratno — da je Vodnik oznako sprejel ustno ali pismeno od Zoisa in jo šele pozneje uporabil za svojo odo. Vsekakor pa s tem datacija Vodnikovega *Vršaca* v leto 1795 ni nič bolj gotova. Zelo malo je verjetno, da bi bil *Vršac* v celoti istoveten s kiticami, ki jih je Vodnik mimogrede spesnil v navdušeni gorski družbi v avgustu leta 1795, ker je šlo pač za zelo priložnostne verze; Zois, ki mu jih je poslal Hohenwart, jih v ohranjenih pismih Vodniku sploh ne omenja.⁸ V najboljšem primeru je šlo torej za zelo skromne zametke poznejše ode; ta je morala nastati šele polagoma med letoma 1795 in 1806, verjetno bliže drugi letnici. Od tod sledi domneva, ki je za pravilno razumevanje besedila najbrž precejšnjega pomena: tekst je v celoti nastal pač šele po Vodnikovem odhodu s Koprivnika, morda šele okoli leta 1800 in po njem, torej ne več v konkretnem stiku z alpskim svetom, pač pa iz spominske distance, ki je po svoje spet samo pospeševala racionalno, logično in abstraktno lite-

⁶ Gl. France Kidrič, *Zgodovina slovenskega slovstva od začetkov do Zoisove smrti*, Ljubljana 1929-58, str. 501.

⁷ Beiträge zur Naturgeschichte etc., I. knjiga, str. 54.

⁸ Vodnikov spomenik, Ljubljana 1859.

rarno predelavo neposrednih empiričnih vtisov, iz katerih zajema pesem svoje motivno gradivo.

Tretji problem, ki ga utegne pojasniti filološka rekonstrukcija virov in okoliščin, iz katerih je pesem nastajala, je pomen besedne zveze »pod velikim tukaj Bogom«, ki jo je Vodnik zapisal v zadnji kitici *Vršaca*, v tesni zvezi s svojo končno željo v verzih »čistga hlipa sred med krogom menim, da že v néb' živim«. Iz Zoisovega pisma Vodniku, napisanega 4. oktobra 1795, je zanesljivo videti, da je Zois to oznako uporabljal za Triglav, najbrž z mislijo na staro slovansko božanstvo; od tod se dá sklepati, da tudi Vodnikova raba ni bila bistveno drugačna, zlasti ker jo je morda sprejel od Zoisa. Temu nasprotno je mnenje Ivana Grafenauerja, ki je v svoji razlagi *Vršaca* poudarjal, da je tu misliti na krščanskega Boga; temu je zadnja kitica res vsaj posredno posvečena.⁹ Iz konteksta v zadnji kitici je seveda verjetnejša prva možnost, saj je popolnoma logično, da se pesnik z oznako »pod velikim tukaj Bogom« postavlja čisto konkretno v bližino Triglava. Kljub temu je potrebno upoštevati tudi dejstvo, da piše Vodnik besedo »Bog« z veliko začetnico, kar bi bilo težko mogoče v zvezi s starim slovanskim božanstvom. Zato se dá domnevati, da mu je šlo pravzaprav za besedno igro, ki je dvoumna in pomeni oboje — vrh Triglava in obenem krščanskega Boga, ki ga pesnik v teh gorskih višinah otipljivo čuti nad sabo. Zdi se, da je upoštevanje obeh možnosti najprimernejše izhodišče za pravilno razumevanje zadnje kitice, s tem pa celotnega teksta, saj se ta prav z zadnjo kitico znova povrne k misli o bogu stvarniku, ki se je pojavila že v drugi kitici pesmi. Za interpretacijo besedila je takšna razlaga v marsikaterem pogledu najplodnejša.

S tem pa je povzeto že skoraj vse, kar so filološke metode prispevale bistvenega k rekonstrukciji Vodnikovega *Vršaca* in s tem k možnostim za literarnozgodovinsko in teoretsko interpretacijo teksta. O tej moramo priznati, da jo je slovenska literarna veda razvijala že ves čas, odkar je stopila Vodnikova poezija v razvid njene znanstvene pozornosti, čeprav morda v tej smeri še zmeraj ni prišla do zares zanesljivih sodb. Prvo vsebinsko interpretacijo *Vršaca*, čeprav brez razvite historične ali teoretske podlage, je tvegala že Ivan Grafenauer v svoji *Zgodovini novejšega slovenskega slovstva* (1909), kjer je o odi *Vršac* rečeno, da »poje slavo veličanstvu planinske krasote, ki sili človeka, da se poniža pred njo, in ga obenem visoko povzdigne nad vsakdanjost, da gleda

⁹ Grafenauerjeva razlaga je del njegovega komentarja k *Vršacu* v izdaji Vodnikovega izbranega dela (Celje 1955).

Božjo krasoto in moč v naravi.«¹⁰ To oznako, ki sicer ne ustreza docela tekstu, je avtor nekoliko spremenjeno sprejel v *Kratko zgodovino slovenskega slovstva* (1919); v svoji študiji o Vodnikovi poeziji, *Valentin Vodnik — pesnik* (1918), ki je docela filološko zastavljena, za problem *Vršaca* ni prispeval novega gradiva niti se ni lotil interpretacije teksta.¹¹ Tudi France Kidrič se je ukvarjal z Vodnikovo odo zgolj na ravni filološkega iskanja oporišč za datacijo in zunanjo genezo pesmi.¹² Pač pa je nove elemente za interpretacijo *Vršaca* prispeval spet Ivan Grafenauer v svoji izdaji Vodnikovega izbranega dela (1935), kjer je prvotno razlago močno razširil in dopolnil.¹³ Pomembna je zlasti formulacija, da je *Vršac* oda, »spočeta ob pogledu na veličastvo planinske prirode in ob spominu na podobne nemške pesnitve (začetnik planinske poezije med Nemci je bil Albert Haller)«; in pa, da je »Vršac značilen zgled druge vrste objektivne poezije v dobi racionalizma: slovesnega speva v slavo prirodni lepoti in veličastvu prirode, s pogledom na večnega Mojstra, Stvarnika te lepote, ki se mu — velikemu Bogu — sredi prirodne lepote zdi kar nekako blizu.«¹⁴ Obenem s takšnimi oznakami, ki so tekst že konkretnije zasidrale v literarnozgodovinski in teoretski prostor, je v pesmi odkrival nasprotje med vzvišenim zanosom in opisovanjem »preveč realnih drobnosti planinskega rastlinstva in živalstva.«¹⁵

Grafenauerju gre torej zasluga, da je Vodnikovo odo povezal z evropskim opisnim pesništvo narave iz dobe racionalizma, oziroma pravilneje razsvetljenstva, predvsem s Hallerjem, pri tem pa že tudi nakazal problematiko racionalizma in emocionalnosti v tekstu, čeprav je ni do kraja jasno preciziral. V tej smeri mu je v zadnjem času sledil Jože Koruza, ki pa je zvezo z opisnim pesništvom narave konkretiziral in hkrati vsebinsko spremenil s formulacijo, da se pri Vodniku kaže vpliv predromantike v njegovem opevanju narave, in sicer v nedokazanem stiku z deskriptivnim pesništvom, ob čemer omenja Brockesa in Thomsona, ne pa Hallerja; o tej poeziji hkrati pripominja, da je »v mnogočem tičala v klasicizmu«. Podobno kot Grafenauer je tudi Koruza v zvezi z *Vršacem* mnenja, da se »Vodnik v pesmih ne povzpne

¹⁰ Ivan Grafenauer, *Zgodovina novejšega slovenskega slovstva*, I. del, Ljubljana 1909, str. 26.

¹¹ Dr. Ivan Grafenauer, *Valentin Vodnik — pesnik. Analiza njegovega pesniškega razvoja in značaja*. Knezova knjižnica XXII. zv., Ljubljana 1918.

¹² Gl. *Zgodovino slovenskega slovstva*, I. c.

¹³ Valentin Vodnik, *Izbrano delo*, priredil dr. Ivan Grafenauer, Cvetje iz domačih in tujih logov 5, Celje 1935. O *Vršacu* razpravlja Grafenauer v uvodu na str. 19 in v opombah na str. 107.

¹⁴ L. c.

¹⁵ L. c.

do pristnega opevanja narave«, češ da prosvetljenska miselnost hromi navdušenje občudovalca gorske pokrajine. Tej misli, ki jo je prvi formuliral Grafenauer, dodaja nova opozorila na to, da opisuje Vodnik v *Vršacu* razgled bolj geografsko kot pesniško, da označuje s tega vidika tudi gorska jezera in da ima druga kitica, ki govori o »večnem Mojstru«, razumski prizvok; vse to govori po avtorjevem mnenju o »prosvetljskem odnosu do narave«. ¹⁶

Ob interpretacijo, ki jo je prvi zapisal Grafenauer in naprej razvil Koruza, a jo že tudi razpel med ugotovitev, da se v Vodnikovem opevanju narave uveljavlja predromantična težnja, in domnevo, da je pesnikov odnos do narave vendarle razsvetljenski, je kot zanimivo nasprotje potrebno postaviti teorijo Jožeta Pogačnika, ki jo je Koruza sicer že deloma upošteval, a jo hkrati previdno omejil. Pogačnik je svojo interpretacijo prvič zarisal v razpravi *Predromantični elementi v pesmih Valentina Vodnika*, a jo nato še določneje formuliral v *Zgodovini slovenskega slovstva* II (1969). ¹⁷ Bistvo njegove interpretacije je v težnji, da bi Vodnikovo opevanje narave in zlasti odo *Vršac* čimbolj pomaknil v območje predromantike in celo romantike; tej težnji ne gre samo za zvezo z deskriptivnim pesništvo 18. stoletja, ampak še za druge duhovne in literarne smeri Vodnikove dobe, ki vodijo stran od razsvetljenstva ali se mu že očitno postavljajo po robu. Za takšno razumevanje *Vršaca* najde Pogačnik med drugim formulacije o tem, da je »Vodnik občutil dualizem narave in duha v herderjanskem smislu«; da je njegovo doživetje narave postalo »nekam statično, sorodno srednjeveškemu mističnemu občutju Boga«; da mu je šlo za »doživljaj neskončnosti« ali za »saintsimonistično obliko romantične zagnanosti« ali za »neoklasično usmerjenost«, ki izhaja iz Winckelmanna; v tej zvezi tvega avtor še formulo o »sožitju nekakšnega ekstatičnega senzualizma in estetskega platonizma«. ¹⁸ Konkretnije o *Vršacu* pa avtor na podlagi citiranih izhodišč sklepa, da je že njegova »tema sama izrazito predromantično patetična«; v pesmi so občutne »izrazito predromantične prvine«, med katere uvrsti avtor večji del motivov *Vršaca*; težišče pesmi je v predromantičnem doživetju neskončnega, ki pa je prežeto z optimizmom, tako da gre za poseben »tip predromantike«.

¹⁶ Valentin Vodnik, *Izbrano delo*, Mladinska knjiga 1970. Izbral, uredil, spremno besedo in opombe napisal Jože Koruza. O *Vršacu* razpravlja urednik izdaje na str. 126—127.

¹⁷ Citirana razprava je izšla tudi v knjigi (Jože Pogačnik, *Čas v besedi*, Maribor 1963). O *Vršacu* razpravlja avtor v *Zgodovini slovenskega slovstva* II, Klasicizem in predromantika, Maribor 1969, na str. 145—146 in 193.

¹⁸ L. c.

Na prvi pogled je videti, da doslejšnje interpretacije Vodnikove ode segajo od tradicionalne teorije o povezanosti teksta z »racionalistično« poezijo prek prehodne teze o tem, da je osnova *Vršaca* predromantična, vendar omejena z razsvetljenstvom, pa do skrajnega stališča, da je pesem s svojim doživljanjem narave izrazito predromantična ali celo romantična, in to v znamenju skrajnih spiritualističnih, panteističnih in mističnih teženj dobe. Že na prvi pogled je seveda videti, da je zadnja teh teorij v svojih formulacijah očitno pretirana in nerealna. Vendar pa je že samo nasprotje med tako različnimi interpretacijami *Vršaca* zadosten razlog za ponoven pretres problemov, ki se v pesmi odpirajo v zvezi s pojmi razsvetljenstvo, predromantika in racionalizem, pri čemer je vnaprej jasno, da ne gre samo za vprašanje *Vršaca*, ampak za vsebino teh pojmov sploh, bodisi v njihovi evropski razsežnosti bodisi v ožjem okviru slovenskega slovstva. Zato se je v tej smeri nujno lotiti nekaterih vprašanj duhovno-zgodovinske in umetnostne narave, ki segajo na široko v problemski obzor literarne vede in sama po sebi seveda presegajo vsebinski obseg Vodnikove ode, vendar se jih da prav ob Vodnikovem *Vršacu* konkretnije pretresti. V ta namen je neogibno poseči prav v bistvo teh pojmov in jih s čimbolj jasnim pomenom prekusiti na besedilu Vodnikove ode.

Izhodišče za takšno analizo in njen osrednji vozle predstavlja tako imenovana opisna poezija narave, ki jo je že Grafenauer prek »plainske« poezije Hallerjevega tipa spraval v zvezo z Vodnikovim tekstom, Koruza pa je že natančneje opisal obstoj tega pesniškega toka v 18. stoletju, da bi postal jasnejši evropski izvir Vodnikovemu opevanju gorskega sveta. Ne da bi že vnaprej iskali podatkov o Vodnikovih stikih z opisnim pesništvom narave, je že ob pregledu motivnih in idejnih elementov za zgradbo *Vršaca* mogoče ugotoviti, da tekst po svojih osrednjih značilnostih nedvomno spada v najtesnejšo bližino takšnega pesništva ali vsaj v njegovo neposredno nasledstvo. Med znamenja te bližine moramo prišteti zaporedno nizanje podob naravnega in pokrajinskega sveta, reflektiranje ob teh podobah in nato še teološko oziroma teleološko razumevanje naravne lepote, harmonije in veličine. Vse troje je med bistvenimi sestavinami opisne poezije narave, kakršna se je razmahnila v dvajsetih letih 18. stoletja z Brockesom, Thomsonom in Hallerjem, nato pa v Nemčiji cvetela vsaj do Ewalda von Kleista v sredini stoletja, v drugih evropskih literaturah pa trajala vse do prvega desetletja 19. stoletja kot zapoznelo epigonstvo v času predromantike in zgodnje romantike. Vodnikov *Vršac* nedvomno spada v ta tok, saj mu ne manjka

nobena njegovih značilnih potez, čeprav se seveda pojavljajo v njem v posebni podobi, o čemer bo potrebno spregovoriti natančneje in s posebno pozornostjo. Edini vidnejši razloček, ki že na prvi pogled loči Vodnikovo odo od reprezentativnih tekstov evropskega opisnega pesništva, je zunanji obseg. *Vršac* s svojimi desetimi kiticami in štiridesetimi verzi je razmeroma kratko besedilo, medtem ko so Brockesovo *Irdisches Vergnügen im Gott*, Hallerjeve *Die Alpen*, Thomsonovi *The Seasons*, Kleistov *Der Frühling* ali pa Saint-Lambertovi *Les Saisons* in Delillovi *Les Jardins* obsežne pesnitve, kar ima seveda pomembne posledice za njihov notranji ustroj in vsebinsko razčlenjenost. Ta razloček si lahko razlagamo predvsem z znanim Vodnikovim nagnjenjem k malim pesniškim oblikam, ki se pri nekoliko daljših besedilih izkaže tudi kot nesposobnost graditi večje organske celote, tako da namesto takšnih celot nastajajo nizi posameznih delov in drobcev, ki jih povezuje aditivna tehnika; o tej pričuje tudi gradnja Vodnikovega *Vršaca*.

Vodnika in njegovo odo loči od razcveta deskriptivne poezije več kot pol stoletja literarnega razvoja, saj je tok dosegel svoj vrh že okoli leta 1750, se v Nemčiji s Kleistom podaljšal do sredine stoletja, nato pa doživel nagel upad, h kateremu je po svoje pripomogla Lessingova kritika opisnega principa v poeziji in zlasti v deskriptivnem pesništvu narave, kot jo je formuliral v spisu *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766). V Angliji so sestavine opisne poezije sočasno prešle v novejšo tokove, zlasti v poezijo noči in grobov, v ossiansko poezijo in celo v grozljivi roman. V Franciji je bil razcvet te poezije resda poznejši, vendar je do konca 18. stoletja bila prav tako že v upadu. V manjših ali obrobnejših evropskih slovstvih je bila v tem času še lahko aktualna, vendar tudi tu ni moglo biti dvoma, da gre za razmeroma tradicionalno in ne več zelo živo pesniško zvrst. Vse to je razlog, da vodilni teksti deskriptivnega pesništva v Vodnikovem času niso bili več v središču evropske literarne pozornosti. Ali jih je Vodnik sploh natančneje poznal, jih imel v rokah in prebiral? Podatki, ki bi lahko osvetlili to stran problema, so zelo nepopolni in tako se moramo zanesti predvsem na posredno sklepanje. V Zoisovi knjižnici, katere sezname so pomanjkljivi, ne najdemo niti Thomsona niti Hallerja, pač pa Kleistova dela in Saint-Lambertove *Les Saisons*; poleg tega pa še *Laokoonta* in v njem Lessingovo kritiko deskriptivne poezije — razlogov torej dovolj za domnevo, da je moral Zois poznati in imeti v rokah vsaj še druge najbolj reprezentativne tekste opisnega pesništva.¹⁹ Skromni podatki o Vodnikovi

¹⁹ Seznam Zoisove knjižnice v Državnem arhivu SRS, Ljubljana.

knjižnici nam v tem pogledu ne odkrijejo ničesar omembe vrednega.²⁰ Licejska knjižnica je po ohranjenih nabavnih seznamih in katalogih premogla predvsem Kleista, ne pa Hallerja, Thomsona in druge avtorje iste smeri.²¹ Vendar moramo upoštevati dejstvo, da so sezname teh in drugih knjižnic samo deloma zanesljivi in izčrpani; zlasti za Hallerja je skoraj nemogoče, da ga ne bi Zois, njegov krog in s tem tudi Vodnik vsaj posredno poznali in upoštevali, tako po njegovem pomenu za uvajanje alpskega sveta v evropsko literaturo kot tudi po njegovih znanstvenih zaslugah, o čemer je moral biti poučen zlasti Zoisov brat Karl. Zato lahko s precejšnjo verjetnostjo pripišemo Vodniku bolj ali manj neposreden stik ne le s Kleistom, ki je izpričan avtor kranjskih bibliotek te dobe, ampak vsaj še s Hallerjevo pesnitvijo *Die Alpen*, ki je po analizah Paula Van Tieghema ne le začetek, ampak tudi vzorec za vse druge pesnitve 18. stoletja o planinskem in gorskem svetu, zato pa posredno ali neposredno tudi model za Vodnikov *Vršac*. Manj je verjetno, da bi Vodnik utegnil poznati Thomsona v angleškem izvirniku ali nemških prevodih, še manj že odmaknjenega Brockesa ali pa francoske posnetke Saint-Lamberta ali Delilla. Iz teh, še bolj pa iz vsebinskih razlogov se zdi utemeljeno primerjati Vodnikovo odo predvsem s pesnitvama Albrehta von Hallerja in Ewalda von Kleista — zlasti seveda s Hallerjevimi *Die Alpen*, ki med drugim vsebujejo opis švicarskega alpskega razgleda, s Kleistovo pesnitvijo *Der Frühling* pa predvsem toliko, kolikor je kompozicijsko prav tako zasnovana kot razgled z višine po bližnji in daljni krajini. Takšna primerjava se zdi tem bolj smotrna, ker lahko z natančnim razborom sestavin, ki jih ti teksti vsebujejo, ugotovi ne le medsebojne podobnosti, ampak tudi razločke.

Še prej je pa potrebno z načelnih gledišč pregledati splošno problematiko opisnega pesništva narave, ki je za razumevanje Vodnikovega *Vršaca* prav tako ali pa še pomembnejša, saj gre za temeljni problem, v kakšnem razmerju je to pesništvo do razsvetljenstva in predromantike, s čimer se odpira problem Vodnikovega razmerja do obeh glavnih smeri duhovnega pa tudi literarnega razvoja v 18. stoletju. O tem, ali je deskriptivna poezija po svojih bistvenih potezah zavezana razsvetljenstvu ali pa bližja predromantiki, so v literarni vedi mnenja deljena; del krivde za takšno temeljno nejasnost nosi tudi Paul Van Tieghem, ki je

²⁰ Gl. France Kidrič, *Zgodovina slovenskega slovstva*.

²¹ Sezname Licejske knjižnice so shranjeni v ljubljanski Narodni in univerzitetni knjižnici.

bil med glavnimi raziskovalci zvrsti.²² V želji, da bi v literaturi 18. stoletja razbral predvsem tisto, kar je v nji že predromantično, je segel globoko v prvo polovico 18. stoletja in tu našel začetke predromantike zlasti v opisni poeziji narave, čeprav je moral hkrati priznati, da je v tej marsikaj takega, kar ni predromantično, ampak še v rodu s klasicizmom. Od tod je nastala splošna Van Tieghemova teza, da je deskriptivno pesništvo po svojem bistvu predromantično, ker je pač predromantično že samo doživljanje narave v nji, da pa je seveda prežeta z mnogimi elementi racionalizma in klasicizma, ki sta predromantiki tuja. Prav takšna interpretacija opisne poezije narave pa povzroča vrsto nejasnosti in dvoumnosti v uporabi pojmov racionalizem in empirizem, klasicizem, razsvetljenstvo in predromantika, in sicer tako, da ni več jasna vsebina teh pojmov niti niso meje med njimi precizno začrtane in historično smiselne. Takšne dvoumnosti se pojavljajo tudi v interpretacijah Vodnikovega *Vršaca* in slovenske razsvetljenske književnosti sploh. Od tod potreba, da se ob Vodnikovi odi pojasnijo nekatera temeljna vprašanja o razmerju med razsvetljenstvom in predromantiko, brez katerih je razumevanje tega teksta skoraj nemogoče.

Pojmovno nejasnost, ki izhaja iz Van Tieghemove razlage deskriptivnega pesništva, je mogoče pregledati z dveh strani. Prva odpira problem, kakšno vlogo je narava pravzaprav imela v literaturi 17. in 18. stoletja, tj. v dobi baroka, baročnega klasicizma, razsvetljenstva in predromantike; druga sprašuje o tem, kaj je bistveno za razsvetljensko slovstvo in kaj za predromantiko. Obe plati sta med sabo tesno povezani, zato ju ni mogoče obravnavati ločeno. Kar zadeva naravo v literaturi baroka in baročnega klasicizma, je seveda znano, da ji je pripadalo razmeroma skromno mesto, saj se je omejevala na elemente, ki so segali nazaj v renesanso, iz te pa v antiko, h grškim bukolikom, Vergilu in Horacu.²³ Splošno razširjeno mnenje je, da je omejena navzočnost narave v literaturi baroka in baročnega klasicizma v nekakšni bistveni zvezi z globljim ustrojem teh duhovno-umetnostnih smeri. Zoper takšno mnenje je potrebno opozoriti na dejstvo, da je ravno baročno slikarstvo Italijanov, na primer s Salvatorjem Roso, in še veliko bolj Nizozemcev, sočasno pa tudi baročno klasicistično krajinarstvo, kot sta ga med Fran-

²² Glavno delo Paula Van Tieghema o tej temi je knjiga *Le Sentiment de la Nature dans le Prérromantisme européen*, Paris 1960. Gl. še uvodna poglavja o predromantiki v njegovem delu *Le Romantisme dans la littérature européenne*, Paris 1949.

²³ O tem razpravlja tudi Paul Van Tieghem v uvodu svojega dela o »občutju narave v evropski predromantiki«.

cozi ustvarjala Nicolas Poussin in Claude Lorrain, naravnost epohalno odkrivalo in upodabljalo naravo. Navidezna izločenost narave iz baročne in baročno klasicistične literature 17. stoletja je bila torej veliko bolj posledica specifičnega razvoja literature, njene posebne kontinuitete in v zvezi s tem zlasti njene navezanosti na tradicionalne literarne zvrsti, tragedijo, komedijo, ep, satiro in elegijo, kot pa da bi izhajala neposredno iz strukturnega bistva baroka ali baročnega klasicizma. Slikarstvo obeh smeri je otipljiv dokaz, da je narava prav v okviru baročnega duha zmogla ali celo morala dobiti izrazito, čisto na nov način pomembno funkcijo. Prodor narave v slovstvo baroka in baročnega klasicizma je torej zadrževala predvsem poetika, oprta na klasične vzorce literarnih zvrsti, v katerih je narava že po tradiciji nastopala samo kot delen, obroben ali čisto nevažen element. Toda dejstvo, da se je začetnik nemške deskriptivne poezije Brockes, ki ga nemška literarna veda vse bolj postavlja na prehod iz baroka v razsvetljenstvo, učil predvsem pri nizozemskih slikarjih, je znamenje, da lahko začetke te pesniške zvrsti vsaj deloma povezujemo že z barokom.

Nastanek opisne poezije narave je seveda več kot očitno povezan predvsem s formiranjem razsvetljenstva v Angliji in Nemčiji, saj so Thomson, Brockes, Haller in celo še Kleist, ki so ustvarili reprezentativne tekste smeri, bili v marsikaterem pogledu razsvetljenski avtorji. Od tod je samo korak do teze, da je bila opisna poezija narave ne le po času nastanka in avtorjih, ki so jo predstavljali, ampak prav po svojih najbolj bistvenih potezah povezana z razsvetljenstvom, ne pa šele s predromantiko, ki se je v odločilni podobi pojavila precej pozneje, v šestdesetih letih 18. stoletja, svoj vrh pa dosegla šele v sedemdesetih. Vendar se zveza deskriptivnega pesništva z razsvetljenstvom razkrije šele tedaj, ko zavržemo nekatere preveč enostavne, standardne, predvsem pa po svoji vsebini močno poenostavljene predstave o razsvetljenstvu, ki jih sodobna kulturna zgodovina, s tem pa tudi literarna veda nikakor ne more več sprejeti, saj odkriva v razsvetljenstvu veliko bolj kompleksno duhovno-zgodovinsko strukturo.²⁴ Razsvetljenstvo so tradicionalna pojmovanja poistovetila v filozofskem pogledu z racionalizmom, v literarnem pa s klasicizmom, vendar ne eno ne drugo ne ustreza pravi naravi razsvetljenske ideologije, kulture in s tem tudi

²⁴ Prim. novejša dela o problematiki evropskega razsvetljenstva: Simone Goyard-Fabre, *La Philosophie des Lumières en France*, Paris 1972; H. R. Trevor-Roper, *De la Réforme aux Lumières*, Paris 1972 (prevod iz ang.); Georges Gusdorf, *Dieu, la Nature et l'Homme au Siècle des Lumières*, Paris 1972; Norman Hampson, *Le Siècle des Lumières*, Paris 1972 (prevod iz ang.).

slovstva, ki je nastajalo v njegovih okvirih. Prav toliko kot razum, podedovan še iz metafizičnih sistemov 17. stoletja, je za razsvetljenje značilen kult izkustva, čutnosti in tudi čustva, njegov racionalizem je vseskozi zvezan z empirizmom in senzualizmom, prepleten pa z mnogimi potezami sentimentalizma. Razum v razsvetljenstvu nikakor ni več sam sebi namen, kot je bil metafizikom baročne dobe, ampak je vseskozi v službi čutnosti, tj. empiričnega človeka z njegovimi težnjami k čutni sreči, izkušnjami, potrebami in občutki; narobe pa je seveda takó pojmovani čutnosti, ki je postavljena v središče razsvetljenskih antropoloških pojmovanj, tudi razum nujno potreben, saj ji zagotavlja uspešno realizacijo, jo utemeljuje, uravnava in nadzira. Od tod dvoumni odnos razsvetljencev do racionalizma in klasicizma 17. stoletja — čeprav so v marsičem izhajali iz kartezijanstva, so ga neprestano kritizirali in podrejali na novo ustoličenemu empirizmu; doktrino klasicizma so velikokrat zavestno sprejeli za svoj estetski program, vendar so jo nehote tudi razkrajali, kot da klasicizem po svojem bistvu vendarle ne ustreza novemu ustroju razsvetljenskega duha.

Opisno pesništvo narave, kot sta ga okoli leta 1730 razvila predvsem Thomson in Haller, ne samo da v ničemer ni nasprotovalo temeljnemu metafizičnemu in antropološkemu vidiku razsvetljenstva, ampak je v marsikaterem pogledu njihova dosledna realizacija. Empiristične in senzualistične komponente razsvetljenstva so terjale, naj se tudi narava odkrije človeku s tistih strani, ki so mu praktično koristne, hkrati pa tudi njegovim občutkom, čutom in čustvu ugodne, vsečne in slikovite. V takšno razmerje do narave, ki je izrazito empirično in racionalno, je všteta tudi nemajhna količina čustvenosti, afektov in patosa. Vse to razsvetljenstvu nikakor ni tuje, saj so tudi emocije in afekti del človekovega čutnega bistva, ki ga razsvetljenje postavlja v središče svojih antropoloških pojmovanj. Res je seveda, da emocionalnost razsvetljenstvu nikakor ni mogla postati osrednja ali celo avtonomna sila človekovega obstoja, saj bi se s tem dvignila nad čutnost in razum, tadva pa postala odvisna zgolj od človekove »notranje« subjektivnosti; vse to se je zgodilo šele v predromantiki in zares do kraja z romantiko. Bistvo razsvetljenstva torej ni v tem, da čustvo v njegovem duhovnem in umetniškem ustroju ne bi imelo nobenega pomena, pač pa tako, da se je tudi emocionalnost vključevala v posebno doživljajsko strukturo, ki je bila oprta na človekovo empirično čutnost, ta pa usmerjena in kontrolirana z razumom.

S tega stališča opisno pesništvo narave ni v nikakršnem nasprotju z razsvetljenstvom, ampak z večino svojih značilnosti celo natančno ustreza temeljnim zahtevam razsvetljenske ideologije. Iz empirizma razsvetljencev je v deskriptivni poeziji nujno sledil izkustven, konkreten in zato eksaktno opisen odnos do narave, krajinarstva in tudi planinskega sveta, bodisi v obliki nadvse natančnega, detajlnega, včasih celo dlakocepskega popisovanja, kot sta ga gojila Brockes in Haller, bodisi v podobi zelo splošnih, poetično abstraktnih in normiranih orisov, ki so značilni zlasti za Thomsona. V središču opisnega pesništva je torej čutnost razsvetljenskega empirizma, ki pa seveda ne more biti docela neodvisna od razuma, pa tudi čustva. Zato se opisnost v deskriptivnih pesnitvah zmeraj povezuje z razumskim moraliziranjem, s poučnostjo ali celo s teologiziranjem o harmonični zgradbi narave in sveta, vse to pa spremlja pridvignjena čustvenost, sentimentalnost ali patos. Zato se v opisnem pesništvu narave že od Brockesa naprej pojavljajo skoraj obvezno tile sestavni deli: opisi narave, teološka in moralistična razmišljanja, zlasti o nasprotju med razumno naravo in mestno ali dvorsko civilizacijo, patetični zagoni in sentimentalna razpoloženja, zmeraj pa tako, da pesnikova domišljija prehaja neprestano od enega k drugemu, pri tem pa ostaja neomajno uravnovešena, ne da bi se popolnoma predala abstraktni refleksiji ali zgolj »notranjemu« čustvu, tj. subjektivnosti v pravem pomenu besede. Prav v takšnem kontekstu je narava postala osrednji pesniški motiv, in to ne v nasprotju, ampak v popolnem skladu z razsvetljensko metafiziko in antropologijo. Predromantičnega je v vsem tem pravzaprav malo ali skoraj nič.

V priostreni obliki bi lahko tvegali tezo, da je opisno pesništvo narave med tistimi literarnimi zvrstmi razsvetljenstva, v katerih je prišlo do dosledne realizacije njegovega duhovno-zgodovinskega bistva, vsekakor bolj kot v tistih slovstvenih oblikah, ki jih je razsvetljenje prevzelo od baročnega klasicizma in so s svojim poudarjenim racionalizmom bolj omejevale kot pa pospeševale novo razsvetljensko perspektivo na svet in človeka. Še nazorneje se izkaže duhovno-zgodovinska in umetnostna določenost deskriptivne poezije, če postavimo obnjo tekste, v katerih je motiviko narave in krajinarstva prevzela pristna predromantika šestdesetih in sedemdesetih let in jim dala že čisto novo, pravo predromantično podobo. Tu ni misliti toliko na odstavke v Rousseaujevem romanu *La Nouvelle Héloïse* (1761), kolikor veliko bolj na Goethejeve lirske pesmi iz »sesenheimske« dobe, okoli leta 1770, kot sta znani pesmi *Willkommen und Abschied* in *Mailed*. Potem ko je teoretsko že Lessing

v svojem *Laokoontu* porušil osnovo deskriptivne poezije, čeprav seveda šele v imenu poznorazsvetljskega klasicizma, jo je Goethe nadomestil z novim tipom lirike, naravo je postavil v koordinate drugačnega duhovnega in umetnostnega ustroja, s tem jo pa na nov način spremenil v pesniški motiv. V Goethejevih tekstih bi zaman iskali prejšnjo enotnost razsvetljskega človeka, ki je svoje doživljanje sveta oprl na empirično čutnost, a jo hkrati razumsko omejil, oblikoval in usmerjal. Namesto tega je središče pesmi postal konkretni posameznik s svojo enkratno, avtonomno in zares »notranjo« subjektivnostjo; subjekt doživlja svet odslej iz konkretne subjektivnosti in v konkretni situaciji, brez razumske sinteze, ki bi ga dvigala nad konkreten čas in prostor, v katerem se giblje njegova subjektivnost, v abstraktno sintezo čutov, razuma in afektov. Zato mora izginiti tudi razumsko abstraktna distanca do narave in krajine, oboje se približa subjektivnosti tako zelo, da vstopa vanjo, postaja njen sestavni del, od nje odvisen, z njo spremenljiv, dojet v konkretnem trenutku subjektivnega časa in prostora. To pa je mogoče samo zato, ker je glavni instrument, s katerim takšna subjektivnost dojema svoj obstoj, postalo čustvo, ki je odslej avtonomno, edino merilo za resničnost in pristnost realnosti, ki jo pesniški subjekt doživlja. Pesnikov »jaz«, ki govori pesem, ni več razumsko sintetičen, dvignjen nad posamezen trenutek in konkreten prostorski položaj, ampak potopljen v tok subjektivne zavesti, njene neposredne živosti in intenzivnosti — tako se Goethe predaja spominskemu doživljanju svoje nočne ježe k ljubici v Sesenheim ali pa vzklika naravi v sončni osvetljavi svoje »majske« pesmi.²⁵

Med Goethejevimi teksti, s katerimi je motiv narave prešel dokončno v območje predromantične lirike, in pa izidom Vodnikovega *Vršaca*, se širi razdalja več kot tridesetih let, vendar je na prvi pogled videti, da ohranja oda še vse bistvene poteze opisnega pesništva narave, s tem pa razsvetljenstva, ki je to poezijo zajemalo v okvire svojih metafizičnih in antropoloških koordinat; nič ni v nji takega, s čimer bi zares odlo-

²⁵ Goethejeva lirika ne premore pesmi, ki bi ji bila osrednji motiv alpska narava in krajina; ta je tudi v znani pesmi, spesnjeni na Züriskem jezeru, samo obrobne pomena. Za primer, kako so predromantični pesniki obravnavali alpske motive, bi morali seči k Friedrichu von Matthissonu, ki je bil tudi slovenskim razsvetljencem in predromantikom priljubljen avtor; Zois je imel v svoji biblioteki njegova dela. Matthissonovi pesmi *Der Alpenwanderer* in *Alpenreise* (Gedichte, Leipzig 1874, str. 61–63, 80–83) bi pokazali, kako se je takšna motivika ob naslonitvi na Goethejevo mladostno liriko poskušala dvigniti v območje neposredne subjektivnosti, s tem pa že izgubljala poteze deskriptivnega pesništva. Primerjava Matthissonovih tekstov z Vršacem bi zato bila zgolj negativna.

čilno prešla njune meje ali celo prestopila v bistveno novo duhovno-zgodovinsko in umetnostno perspektivo predromantične lirike. Osnova *Vršaca* je empirizem, uokvirjen v razumsko distanco do sveta in človeka; čuti in tudi čustva ji nikakor niso tuji, saj so ji jedro realnosti, ki jo človek dojema v sebi in zunaj sebe, vendar so ves čas podvrženi razumskemu nadzoru in uravnavi. Pesem govori v imenu pesniškega »jaza«, ki je splošen, razumsko sintetičen, abstrakten »jaz«, ne pa konkretna subjektivnost, ki se predaja toku svojih doživljajev v enkratnem času in prostoru, nošena zgolj od čustva, ki ji prihaja od »znotraj« kot glavno potrdilo njene človeške resničnosti in avtonomnosti. Takšni duhovni strukturi ustreza tudi forma pesmi, zlasti kompozicijska, ki je sicer naravnana v empirično stvarnost, vendar takó, da razumsko povezuje, izbira in niza različne strani in izseke stvarnega sveta, ki jih subjektivnost dejansko ne more doživeti neposredno in naenkrat, v konkretnem času in prostoru, ampak samo v sintezi izkušenj, razuma in čustvenih vzgibov.

Dodobra je v Vodnikovi pesmi vidno tisto posebno zaporedje motivnih in idejnih elementov, ki je bilo za opisno pesništvo narave tako zelo značilno in pravzaprav že kar obvezno. Tudi Vodnikova domišljija se v *Vršacu* giblje neprestano med splošno refleksijo in detajlno ali splošno opisnostjo narave, začenja z izkustveno podobo, se zmeraj znova zateka k empirični stvarnosti, postavlja vmes zmeraj nove didaktične ali moralistične refleksije, konča pa s himno »stvarniku«, ki ga narava v svojih pojavih pesniku tako nazorno kaže. Z vsem tem je *Vršac* tipičen dedič deskriptivne poezije in repertoarja njenih elementov. Vendar je v načinu, kako povzema in razvija motive, ideje in oblike te poezije, opaziti tudi vrsto posebnosti, ki pričujejo o tem, da je Vodnik sicer resda sprejel splošni model evropskega razsvetljenstva in v njem zasnovane opisne poezije, vendar z nekaterimi odmiki, ki morda niso značilni samo za odo *Vršac* ali za Vodnikovo poezijo, ampak za slovensko razsvetljensko slovstvo sploh. Zato jim je potrebno posvetiti posebno pozornost.

Ne da bi že vnaprej hoteli naravnati analizo *Vršaca* h končni tezi, je vendarle zaradi jasnejše zastavitve problema potrebno tvegati domnevo, da se Vodnikova oda od splošne tipike evropskega opisnega pesništva, s tem pa tudi od evropskega razsvetljenstva, odmika predvsem v tem smislu, da sicer povzema njune bistvene elemente, razmerja med njimi in s tem tudi glavne poteze njihovih struktur, da pa jih bodisi

reducira ali pa jih prestavlja na preprostejšo, s stališča razsvetljenstva tradicionalno ali konservativno raven.

Z mislijo o redukciji bi morali označiti zlasti navzočnost estetskih čustev v Vodnikovem doživljanju narave in krajine. V deskriptivnih pesnitvah o naravi, letnih časih, Alpah in planinskem svetu, kot jih najdemo pri Hallerju, Thomsonu ali Kleistu, estetski elementi resda niso nikoli zares v ospredju ali celo bistveni; skoraj zmeraj se prepletajo z racionalno utilitarnimi ali zgolj empirično deskriptivnimi prvimi, kar je v skladu z osnovno razsvetlensko perspektivo, ki utemeljuje človekovo čutnost predvsem v razumu, ne pa zgolj v estetskem čustvovanju, ki bi bilo samo sebi izvir. Kljub temu delež estetskih elementov v tej poeziji nikakor ni majhen; Brockesovi opisi najmanjših rastlinskih pojavov, Thomsonove podobe pomladi ali pa Hallerjev pogled s švicarskih vrhov v nižavje niso nikoli zgolj utilitarni, racionalno teološki in moralistični, ampak vsebujejo otipljive estetske momente. V Vodnikovi odi se zdi delež estetskega čustvovanja v upodabljanju planinskega in naravnega sveta manjši, če že ne izjemno skromen. Namesto estetskih predstav se Vodniku skoraj na vsakem koraku ponujajo predvsem poučne, utilitarne ali moralistično vzgojne misli, pogosto se mu opis naravnega pojava ustavi kar na ravni prozaične stvarnosti, ki ni niti refleksivno pridvignjena niti estetsko učinkovita. To se zgodi že v prvi kitici, kjer se v prikazu skalnih višavij zadovolji s prozaično oznako »med sivo plešo v sredi zárod zlahtnih zelj cvetè«. Ta prikaz se tudi v drugi kitici ne dvigne do zares estetskega dojma, ampak iz nekoliko hladne formulacije »golih vrhov kamni zid« poseže takoj po poučno moralistični primerjavi z »večnim mojstrom«, kar bralca nehote prestavi na tla najbolj vsakdanje delovne stvarnosti. Brez izrazitih estetskih momentov ostaja tudi tretja kitica, ko opisuje živalski in človeški živelj v bohinjškem hribovju. Nekaj malega estetskih prvin premore četrta kitica v opisu planinske nevihte, predvsem seveda v stavku »giba grom nebeški strop«, vendar ne da bi ga razvila do prave izrazitosti. Šele v peti kitici nam Vodnik postreže s pravo estetsko predstavo v verzih »jasno sonce kmal zaséje, iz jezér stokrat blešči«, medtem ko verza o macesnu ostajata spet na ravni prozaične stvarnosti. V kiticah, ki si sledijo do konca ode in med drugim širše začrtujejo razglede z Julijcev, je več kot preveč motivnih možnosti za razmah estetskega čustvovanja, vendar Vodnik skoraj dosledno vztraja pri strogo empiričnem naštevanju, opisovanju in ugotavljanju, estetski je samo tu in tam kak drobec, na primer v verzu »Švajca bele gor glavé«. Po vsem tem ni mo-

goče tajiti, da je estetska komponenta v Vodnikovi deskripciji narave zares zožena na najmanjši obseg, in to celo tam, kjer bi jo po tradiciji deskriptivne poezije upravičeno pričakovali — v opisu planinskih razgledov, snežnikov, daljinskih pogledov, viharjev in nebesnih višav, oblakov in gozdnih predelov, o čemer nudijo dovolj primerov Haller, Thomson in Kleist. Hkrati moramo priznati, da se Vodnikovi opisi celo v svoji stvarni empiričnosti gibljejo v zelo splošnih okvirih, saj skoraj nikjer ne posežejo po zares konkretnih detajlih, ki bi lahko postali izhodišče za estetske predstave. Toda to je seveda lahko posledica kratke forme, ki ne dopušča razmaha zares konkretne empiričnosti, ki so jo omogočale dolge deskriptivne pesnitve.

Vršac premore ob empiričnih sestavinah v precejšnji meri poučno vzgojnost in moralistično refleksijo, s čimer sledi opisnemu pesništvu, ki je brez izjeme cepilo opise na refleksijo o vzvišenih teoloških, deističnih in moralnih temah. Pri Vodniku se takšna refleksija pojavlja zlasti v drugi in šesti kitici, nato pa še prav na koncu s kitico o »velikem Bogu«. Zlasti v prvih dveh primerih je Vodnikova refleksija v primerjavi s podobnimi mesti evropskega deskriptivnega pesništva reducirana na preprostejšo, vsakdanjo in praktično socialno stvarnost. V drugi kitici obnavlja temo, ki je bila deskriptivni poeziji zelo ljuba, saj je s teističnega ali pa deističnega stališča pogostokrat opozarjala na harmonijo sveta, narave in vesolja, od tod pa teleološko sklepala na boga stvarnika, mojstra in najvišjega obrtnika; pri Vodniku se ta teleološki motiv poveže s preprosto mislijo o rokodelcu, ki bo ob naravi lahko s pridom posnemal najvišjega mojstra. S tem se deistični dokaz za božji obstoj zoži na preprostejšo, bolj praktično socialno kot teološko refleksijo. Šesta kitica najprej izenači Savico s starim grškim virom Hipokren, kar je še ostanek baroka, ta motiv se pa na koncu kitice sprevrže v poučno mnenje o koristnosti čistega, treznega in zdravega živiljenja, katerega simbol je čista gorska studenčnica — ponoven primer, kako se Vodnikova refleksija mimogrede spremeni v praktičen socialen poduk za vsakdanjo rabo. Te vrste redukcija se zdi značilna ne le za Vodnika, ampak za slovensko razsvetljenstvo nasploh, saj je tudi iz drugih najbolj reprezentativnih tekstov — iz Linhartove priredbe *Figarove svatbe*, iz Zoisove poetike v pismih Vodniku — razvidno, da je evropske razsvetljenske ideje in njihovo literarno realizacijo večidel prilagajalo tako imenovani ljudski ravni, potrebi in okusu ter jih tako približalo vsakdanji socialni praksi in koristnosti, zato pa reduciralo elemente, ki so to

raven kakorkoli presegali. V to smer se giblje tudi Vodnikova asimilacija deskriptivne poetike in njenih estetskih prvin.

S stališča evropskega opisnega pesništva se zdi v *Vršacu* posebno zanimiva tretja kitica, ki na kratko opeva živalsko in človeško življenje v bohinjskem pogorju. Njene misli so izrečene tako lakonično, da jim je težko določiti jasen pomen, saj je vsaka stisnjena v okvir štiristopičnega trohejskega verza, vsak verz pa je posebna enota zase. Smisel jim lahko natančneje določimo šele ob primerjavi z besedili evropskih pesnikov in njihove deskriptivne poezije. Ti so ob opisih narave obvezno razvrstili ideje o višji moralni vsebini naravnega življenja v planinskem svetu, zlasti v Alpah, ker jim je takšno življenje predstavljalo nasprotje mestnemu, večidel izumetničenemu, pokvarjenemu in s svojim obiljem škodljivemu svetu. Tako je opeval naravni svet že Haller, podobne ideje najdemo pri Thomsonu in Kleistu, tako da so za deskriptivno poezijo v marsikaterem pogledu tipične. Po svoji vsebini se zdijo že predrousseaujevske, toda kot so tudi pri Rousseauju še zmeraj zvezane z razsvetljenskimi izviri, tako so v opisnem pesništvu narave še izrazito razsvetljenske, saj izhajajo iz iskanja človekove čutne sreče v luči obeh polov razsvetljenske ideologije, tj. razuma in narave, ki razsvetljencem običajno predstavlja idealno utelešenje čutnosti, a je hkrati razumno urejena in zato razumsko preverljiva. V Vodnikovi odi skoraj ni najti ideje o nasprotju med naravno srečo in pokvarjeno civilizacijo, kar pomeni, da je iz *Vršaca* izginila idejno izredno pomembna, če že ne kar bistvena komponenta opisne poezije narave. O razlogih za to lahko samo ugihamo, vendar so med njimi gotovo navzoči tudi čisto socialni v tem smislu, da za slovenske razmere okoli leta 1800, za agrarni in malomestni značaj pokrajine, pa tudi samega življenja v nji dilema med mestnim in naravnim življenjem sploh še ni mogla biti zares aktualna. Kljub temu je v tretji kitici *Vršaca* najti vsaj skromen odmev te dileme v podobi divjih koz, ki »prosto« skačejo po hribovju, kar si lahko razlagamo kot primer večje svobodnosti vsega živega v naravi, ali pa v predstavi goveda, ki je »od muh daleč«, tj. uživa čist zrak in naravno hrano brez nadležnega mrčesa. Ta drobec nazorno kaže, kako se moralno socialne ideje evropskega razsvetljenstva pri Vodniku kaj hitro reducirajo na raven vsakdanje utilitarnosti, dobijo neposredno praktičen pomen in zdrknejo nehote v prozaičnost.

Verzom o divjih kozah in govedu sledi v tretji kitici verz »planšar z Mino po domače«. V svoji prostodušni lakoničnosti je nekoliko nejasen, vendar čutimo, da prav gotovo namiguje na zdravo, naravno ve-

selost in čisto življenjsko srečo sredi neposredne čutnosti, ki jo uživajo pastirski ljudje v naravnem okolju. V tej interpretaciji se zdi verz zelo blag odmev téme o ljubezenski sreči ljudi, ki živijo daleč od mesta; zlasti Haller je v pesnitvi *Die Alpen* posvetil idilični erotiki švicarskih gorskih pastirjev navdušene, pastoralno obarvane kitice. In spet moramo tudi za ta značilni motiv deskriptivnega pesništva ugotoviti, da je pri Vodniku reduciran na komaj viden drobec, hkrati pa tudi vsebinsko poenostavljen, tako da mu je komajda ostalo še kaj malega prvotne razsvetljenske tendence. Ta je tako neznatna, da gre na prvi pogled skoraj samo še za šegavo neproblematičen domislek, ki ne zbuja določnejših vtisov. S tem v zvezi bi analizo razmerja med Vodnikovo odo in motiviko opisnega pesništva lahko seveda raztegnili še na tiste motive v Hallerjevi pesnitvi, ki so bili za socialno političen odmev teh evropskih tekstov odločilni, a jih v Vodnikovem tekstu ni najti v nobeni obliki. Tu je misliti predvsem na Hallerjevo demokratično in liberalno hvalnico malemu švicarskemu človeku, kmetu in gorjancu, oziroma njegovi svobodi; to Haller odkrito postavlja zoper moč in nasilje sodobnega absolutizma. Redukcija v tej smeri še izraziteje potrjuje tezo, da je Vodnikov sprejem opisne poezije narave povezan s posebnim izborom motivov in idej tega pesništva, z izborom, ki je sicer ohranjal njegove razsvetljenske temelje, a jih sproti usklajal z ravnijo, primerno slovenski socialni in politični stvarnosti dobe.

Posebno pozornost terja razumevanje zadnje kitice *Vršaca*, ki pri naša med drugim motiv, podoben motivom v tretji kitici, tj. zadovoljstvo nad sproščenim, čistim, vsemu preveč znanemu in hrupnemu odmaknjenim življenjem v gorskih višinah. Vendar motiv tudi to pot ni zastavljen s stališča dileme med naravnim in civiliziranim mestnim življenjem, pač pa je spravljen v zvezo s témo, ki je bila v evropski opisni poeziji narave prav tako pomembna in z razsvetljenskega stališča skoraj nujna. To je misel na najgloblji temelj čutno-razumne narave, v kateri naj človek realizira svojo srečo — na boga, stvarnika v deističnem ali tradicionalnem pomenu besede, ki je ustvaril naravo tako, da je vanjo položil svoje zakone, s tem jo pa napravil harmonično, koristno človeku, vsečno njegovim čutom in dostopno njegovemu razumu; prav zato mu ob koncu deskriptivnih pesnitev in njihovega razgledovanja po naravi pritiče obvezna hvalnica v obliki povzdignjene himne ali vsaj patetičnega razpoloženja. Tako končuje svoje *The Seasons* Thomson, pri Brockesu se ta hvala pojavlja skoraj neprestano in tudi Kleist končuje spev *Der Frühling* z mislijo na boga, »den Vater des Weltbaus«. Te razsvet-

ljenske himne, napisane večidel v smislu deizma, so se redoma odevale v patetično čustvene in govorniške forme. V *Vršacu* se tema mimogrede pojavi že v drugi kitici, kjer je govor o »večnem mojstru«; izraz ima podobno kot pri Kleistu deističen prizvok. Odločilneje se tema pojavi šele v zadnji kitici, kjer se Vodnik nenadoma povzpne do misli o tem, da želi biti »breztelesen« in pa da »čistga hlipa sred med krogom menim, da že v néb' živim«. V primerjavi z evropskimi deskriptivnimi avtorji je nedvomno tudi ta tipična tema primerno poenostavljena, ublažena in zožena na preprostejšo, skoraj tradicionalno vsebino, saj doživljaj čiste narave spomni Vodnika predvsem na nebeško življenje po katoliškem verskem nauku, kar se zdi bolj ostanek baroka kot pa pristno razsvetljenska podoba. V razsvetljenski okvir uvaja namreč misel na dualizem, na antitezo med zemeljskim in nadnaravnim, ki je bila razsvetljenstvu tuja, če že ne nasprotna. V *Vršacu* seveda nima več pravega baročnega smisla, podoba rabi pesniku nekoliko neprimerno za izraz občutja, ki je po svojem bistvu vendarle že razsvetljensko senzualistično in empirično. Kljub temu nas znova opozarja, da Vodnikova oda zmeraj znova reducira opisno pesništvo narave, z njim pa tudi razsvetljenstvo na preprostejše, ljudstvu primerne in s stališča tradicije sprejemljive oblike, ne da bi se seveda odpovedala bistvu razsvetljenstva, njegovega duhovno-zgodovinskega in umetnostnega sveta.

Od tod se Vodnikov *Vršac* kaže za slovensko razsvetljenstvo in njegovo slovstvo izjemno značilen kar v več smereh, ki jih analiza in interpretacija teksta nedvomno potrjujeta: najprej, da se nam v Vodnikovi odi odkriva eden od zares poznih, če že ne zadnjih podaljškov evropske opisne poezije narave in da je tudi pri Vodniku ta pesniška zvrst ostala še zmeraj izrazito razsvetljenska, saj ni mogoče odkriti predromantičnih prvin, ki bi bile v izrazitem nasprotju z njeno prvotno zasnovo ali bi jo polagoma razkrajale; in drugič, da je Vodnik njeno strukturno bistvo in glavne elemente sicer ohranil, a jih hkrati obnovil v ublaženi, v marsičem reducirani podobi, zlasti če pomislimo na socialne, moralne in celo politične razsežnosti, ki jih je zajemala v svojih evropskih različicah, a jih Vodnikova obdelava očitno nima; s te strani ohranja in razvija predvsem misli, ki prenašajo razsvetljensko ideologijo v praktično utilitarno vsakdanjost, opuščajo ali pocnostavljajo pa njene globlje, metafizične in antropološke osnove. To je poteza, ki najbrž ni značilna samo za Vodnikovo odo, ampak bi ji lahko sledili skozi celotno Vodnikovo poezijo, iz te pa v širši krog slovenskega razsvetljenškega slovstva in njegovih najbolj izrazitih manifestacij.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена оде «Вршац» (1806) В. Водника, которая причисляется к наиболее значительным словенским поэтическим произведениям в периоде до Прешерна. Подупрошедшее литературоведение отнеслось со достаточно большим вниманием к филологической стороне вопроса, пытаясь объяснить мотивацию возникновения произведения, его генезис и датировку; меньшее внимание оно уделяло интерпретации его содержания и формы. Исследование оды в этом направлении привело к противоположным результатам в разрешении вопроса, является ли ода по своему художественному устройству просветительской, или она предромантическая в своем переживании природы и альпийского мира. Статья в этой связи сначала рассматривает более общие проблемы описательной поэзии природы первой половины 18-го века (Brookes, Thomson, Haller, Kleist и др.), а именно в тесной связи с более глубокой метафизической и антропологической проблематикой просветительства и предромантизма. В связи с этим статья указывает на то, что просветительство нельзя отождествлять лишь с рационализмом и классицизмом, так как суть просветительской идеологии в эмпиризме и сензуализме, которые обоснованы рационализмом и дополнены элементами сензуализма. Основываясь на последнем выводе, статья опровергает тезис П. В. Тигема, который причисляет описательную поэзию к предромантизму. Статья придерживается мнения, что именно это поэтическое направление с ему присущими чертами содержания и формы отвечает просветительским эмпиризму, рационализму, сентиментализму, и прежде всего деизму, и что таким образом оно вполне объяснимо просветительскими предпосылками. Пример лирических стихотворений Гёте из 70-х годов показывает, каким образом природа из описательной поэзии перешла в предромантическую лирику и тем получила новые структурные особенности. — Сравнение оды «Вршац» В. Водника с описательной поэзией природы и ранней лирикой Гёте показывает, что ода все еще принадлежит описательной поэзии. Она не сохраняет только все ее существенные содержательные и формальные элементы, переплетая эмпирические описания с рационалистической, моралистической и теологической рефлексией, но прежде всего ее структурную суть, ибо в ней переживание природы в рамках абстрактно-синтетичного отношения к реальности, в ней нет непосредственного, эмоционального и субъективного переживания. Наряду с этим ода Водника трансформирует первичную европейскую модель в значительной мере: она редуцирует эстетические элементы описательной поэзии, упрощает дилемму о противоречии между природным и цивилизованным обликами жизни, высшую моральную или метафизическую рефлексию она замещает более простой, обыденно-утилитарной проблематикой, а деистическую перспективу на вселенную и на бога традиционной мыслью о высшей сверхъестественной жизни, которой все-таки присущ деистический оттенок. Этими изменениями ода Водника не выходит из рамок просветительства, но приспособляет его к словенской социальной, политической и культурной реальности. Статья заканчивается тезисом, что трансформация описательной поэзии в оде Водника могла бы быть типичной не только за этот текст, но и за словенское просветительство вообще.

SPOROČILO ODPRTEGA DELA

V delu Rudija Šeliga, ki sodi v središče razvoja sodobne slovenske proze, naletimo na mesta, ki neprestano zbuja pozornost raziskovalcev, vendar je značilno, da so deležna dokaj različnih interpretacij. Z aplikacijo nekaterih novejših teorij o novem romanu skuša prispevek poiskati zakonitosti, zaradi katerih so mogoči tako različni pogledi. V središču analize sta predvsem deli *Triptih Agate Schwarzkobler* in *Ali naj te z listjem posujem*.

In the work of Rudi Šeligo, who belongs to the centre of the development of the contemporary Slovene prose, one comes across passages, which continuously attract the attention of the researchers, but it is characteristic that these passages are interpreted in various manners. By applying some new theories concerning the new novel the author tries to find out those norms, because of which such diverse views are possible. In the centre of the analysis there are mainly the following works: *The Triptych of Agata Schwarzkobler* and *Shall I Cover You With Leaves*.

I

Prozno delo Rudija Šeliga obsega naslednje daljše in krajše tekste,¹ ki jih bom naštel po vrsti, kot so izhajali: *Sonce, ki sije temno*; *Med reko in vrati*; *Dež, dež, ne padaj*; *Kamen*; *Dva in gora*; *Stolp*; *Preskus z iglo in pepelom*; *Februar*; *Žil*; *Velika Simona in veliki šahist*; *Triptih Agate Schwarzkobler*; *Hipija in čas*; *Odgovori in baterije*; *Ali naj te z listjem posujem*; ciklus *POKLICI ČAKA JO*: 1. *Še kakšna očala*, 2. *Oglarska sekira*, 3. *Kurjenje na višji ustanovi*, 4. *Šarada*, 5. *Čudna ura*; *Vigilija ali konec vajenske dobe pesnikove*; *Kres in godba*.² Teksti so večinoma zelo kratki, najdaljši, *Stolp*, komaj presega sto strani; pisateljevo delo verjetno ne presega petsto strani. Srečujemo se torej z opusom, ki je komajda obsežnejši kot daljši roman. Kljub temu pa je njegova proza zbudila pri literarnih kritikih velik odmev.

V Pogačnikovi Zgodovini slovenskega slovstva zavzema Šeligo ugledno mesto med novejšimi slovenskimi pisatelji. »V svojem ustvarjanju,« piše Pogačnik, »je podal najbolj pregledno in genetično osmišljeno podobo nastajanja strukturalistične proze, ki jo je s *Triptihom*

¹ Za Šeligovo delo so tradicionalne oznake literarnih vrst zelo problematične, zato bi jih bilo treba še na novo premisliti ob pisateljevem delu. Prav zato uporabljam samo termina tekst in delo.

² Bibliografski podatki so navedeni v bibliografiji.

Agate Schwarzkobler dvignil že tudi v prvi ustvarjalno oblikovalni vrh.³ Šeligova proza je po Pogačnikovem mnenju strukturalistična, to pa pomeni, da je »padeč antropocentrizma preobrnil nekdanje zanimanje za pomene, v središče človekovega ukvarjanja je stopilo vprašanje, kako različni sestavi (strukture) delujejo eden na drugega in kako se obnašajo v celoti. V tem funkcioniranju so odkriti novi zakoni, preverjanju le-teh in odkrivanju novih je posvečena tudi nova slovstvena dejavnost.«⁴

Toda to je samo ena v vrsti različnih opredelitev Šeligove proze. Drugo je zapisal Taras Kermavner ob izidu Šeligove zbirke *Kamen* (1968): »Pri Šeligu gre, v primerjavi z Rotarjem, za reizem višje, doslednejše, čistejše stopnje. Gre za ekstremen imanentizem, ki ne pozna več niti sence transcendence.«⁵ Reizem pa je za Kermavnerja antipod humanizma, zanj je bistvena« /.../ nespremenljivost. Cilja ni, ne Prihodnosti, najvišja realiteta je v tem, kar je: v rečeh /.../ vsaka stvar je, kar je, in je zunaj pomena, /.../ avtonomija vsake reči ali področja posebej, /.../ funkcionalnost subjekta, /.../ eksistenca je nase vezano, v sebi temelječe obstajanje (obstajanje na lastni poziciji) ...«⁶ Oznaka reizem, ki jo je za Šeligovo delo uporabil Kermavner, je v nekem smislu točna, toda, kot ugotavlja Dimitrij Rupel, »preveč enodimenzionalno ponazarja to novo literaturo.«⁷ Rupel v nadaljevanju svojega zapisa pravi: »Šeligov zadnji tekst /Triptih Agate Schwarzkobler/ je poskus, ki edini more preseči in obseči sodobno družbeno stisko, je pisava, ki radikalno seka tradicionalne pomenske veze.«⁸ Rupel povezuje Šeligovo prozo s tistim prizadevanjem v moderni francoski prozi, ki hoče »premagati učinke blagovnega fetišizma na področju literature in kulture sploh z novim pojmovanjem (in prakticiranjem) skripturalne produkcije kot revolucionarnega vpisa v teksturo buržoaznih družbenih odnosov«⁹ in ki ga predstavlja skupina okrog revije *Tel Quel*.

Za Rupla je literatura pisava, je »permanenten eksperiment, uporabljajoč obstoječe kot tekst, kamor vrezuje nove pismenke.«¹⁰ Ko govori

³ Jože Pogačnik: *Zgodovina slovenskega slovstva VIII* Obzorja Maribor, 1972, str. 294.

⁴ *Ibid.*, str. 151.

⁵ Taras Kermavner: *Od razcepljenega človeka k sklenjenemu svetu*, (spremna študija k zbirki *Kamen*), Obzorja Maribor 1968, str. 265.

⁶ *Ibid.*, str. 264.

⁷ Dimitrij Rupel: *Iskanje avtentičnega jedra*. *Naši razgledi* 1969, str. 175.

⁸ *Ibid.*, str. 175.

⁹ Boris Majer, *Strukturalizem*, ČZP Komunist, Ljubljana 1971, str. 85.

¹⁰ Dimitrij Rupel, *l. c.* str. 175.

o Šeligovem Triptihu Agate Schwarzkobler, je prepričan, da ta tekst že presega reificiran svet, ker avtor »producira na družbeno neobičajen način, na eksperimentalni, problematični način, ki ni vključen v normalno življenje artiklov, kapitalistične ekonomije, menjalne vrednosti, produkcije za tržišče«,¹¹ ker je Šeligova literatura ozir. pisava takšna, da »različno od konvencionalne pisave ustvarja take pomene, ki so brez neke splošno priznane vrednosti«,¹² ker je to »produkcija, ki meri iz sebe v nadaljnje, nove produkcijske odnose, to je brezkončno verigo izmišljanja, ki se nikoli ne konča v izoblikovani, izrabljivi enoumni misli, temveč nenehno razburja s svojo vsiljivo nedokončnostjo, nedorečenostjo.«¹³ Rupel izhaja iz znane Goldmanove misli, ki »prejkoslej računa z jasno relacijo med zgodovino reifikacionalnih struktur in romaneskni struktur«¹⁴ in ki je odločno vplivala na pozicijo skupine Tel Quel. Skupina Tel Quel skuša preseči tisti tip literature, ki ga imenuje »buržoazna pisava«. Zanj je značilno le golo menjavanje smisla, ki ustreza menjavi blaga v tržno potrošniški družbi. Prav tu pa je vidna aplikacija Goldmanove teorije blagovnega fetišizma na literaturo. Buržoazno pisavo naj bi presegli s prakso »tekstualnega pisanja«, s »skripturalno produkcijo«, ki pomeni tudi vključitev v znanost. Ta novi model literarnoznanstvene produkcije ima, kot ugotavlja Boris Majer v že omenjenem pregledu strukturalizma, nesporno znanstveno, filozofsko in literarno vrednost. Rupel meni, da skuša Šeligova proza presegati reificirani svet prav s prijemi, ki so podobni prizadevanjem skupine Tel Quel; v obeh primerih je to »pisav(a), ki radikalno seka tradicionalne pomenske zveze,« saj meri »iz sebe v nadaljnje, nove produkcijske odnose«.

Tudi Boris Paternu je podal v svoji študiji o novih pojavih v slovenski literaturi zelo zanimivo interpretacijo Šeligovega dela Odgovori in baterije, ki jo je sklenil z oznako celotne Šeligove proze.¹⁵ Tako ugotavlja, »da je Šeligova nova proza primer nenavadno izrazitega sovpadanja dveh v osnovi različnih, celo nasprotnih načinov strukturiranja: horizontalnega in vertikalnega, nehierarhičnega in hierarhičnega. /.../ Izza vsega tega /veličastnega opisovanja in razpadanja humanističnega reda/ pa so prisotni, čeprav navzven manj vidno, postopki strogega

¹¹ Ibid., str. 175.

¹² Ibid., str. 175.

¹³ Ibid., str. 175.

¹⁴ Ibid., str. 175.

¹⁵ Boris Paternu: Avantgardizem v navzkrižju struktur, Slavistična revija 1971, št. 3, str. 241–271.

hierarhiziranja pojavov v človeško osredinjenost, in to prav tako v vseh plasteh dela. Med obema strukturirajočima vzvodoma je izredno napeta interakcija [...]»¹⁶ Paternujeve ugotovitve torej nasprotujejo tistim razumevanjem Šeligovega dela, ki v njem vidijo ukinjanje človeka, popredmetenje in uveljavitev tiste dimenzije francoskega novega romana, za katero velja, da je v romanu človek izgubil središčno vlogo.

Tudi Janko Kos je podvomil, da bi človek izginil iz Šeligove proze, zelo pa je skeptičen tudi do pojma reizem. Tako piše: »Zlasti v prozi se zdi beseda o ‚realizmu‘ kar pripravna, da natančneje označi njen pogosto predmetno opisni svet; vendar se je nanjo mogoče manj zanesti, ko poskušamo iz takšne opisnosti sklepati na duhovno bistvo te proze, saj se to večidel razkrije kot nekaj bolj zamotanega, pa tudi večstranskega, kot je opisovanje gole predmetnosti.«¹⁷ Šeligov tip proze uvršča Kos v pomenske razsežnosti termina antipsihologistična deskripcija, ki je povzročila, »da je sklenjen, v bistvu utemeljen in pregledni svet retrospektivne pripovedi z opisom resničnosti, nadomestila s svetom brez temelja in jasnega bistva«.¹⁸ Podobno kot Paternu tudi Janko Kos pravilno ugotavlja, da je človek še vedno prisoten v tej moderni prozi: »Po teoriji, ki postopke in cilje antipsihologistične deskripcije imenuje »reizem«, bi bilo pričakovati, da je človek iz pripovedi izginil, da je nehal biti subjekt človeškega sveta in se spremenil v reč. Toda človek še vedno ostaja.«¹⁹

Študija Helge Glušič-Krisper je zadnja kompleksnejša ugotovitev o proznem delu Rudija Šeliga²⁰. Ostale oznake so bolj priložnostnega značaja in ne presegajo dnevnih recenzij literarnih novitet. Avtorica ugotavlja določene vzporednice med Šeligovo prozo in med francoskim novim romanom. Očitne se ji zdijo predvsem vezi z Alain Robbe-Grilletom, vendar pa meni, da Šeligo ne ostaja popolnoma pod vplivom novega romana, saj je v njegovem delu prisoten človek, »ki tu še vedno dominira nad predmetnim svetom po svojem pomenu, čeprav je z vseh strani obkrožen z njimi (s stvarmi), še več, s predmeti se tudi izpoveduje in z njimi živi /.../ Psihološki princip še obstaja kljub deklaraciji in

¹⁶ Ibd., str. 256.

¹⁷ Janko Kos: Med tradicijo in avantgardo, *Sodobnost* 1972, št. 2, str. 147.

¹⁸ Janko Kos: Nove težnje v slovenskem pripovedništvu, *Sodobnost* 1969, str. 465—478.

¹⁹ Ibd., str. 475.

²⁰ Helga Glušič-Krisper: Novi roman v sodobni slovenski prozi, VIII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana 1972, str. 87—98.

kljub temu, da ni izražen s tradicionalnim pripovednim načinom. Izraža se namreč v dinamičnem dogajanju in se prebija skozi intenzivno popisovanje organskih sprememb v junakinji.²¹

II

Ta kratek pregled razumevanja Šeligove proze kaže, da si interpreti niso popolnoma edini v razumevanju idejnih gibal njegove proze. Vsi vidijo podobnosti s francoskim novim romanom, predvsem zaradi fenomenološke deskripcije oz. »verističnega opisovanja«, ki je tako očitno tudi pri Šeligu. V čem je namen tega popisovanja, katera je bistvena miselna razsežnost, kje je sporočilna vrednost nove proze, to pa so vprašanja, na katera vsakdo odgovarja precej različno. Interpretacije se najbolj razhajajo ob Šeligovem najbolj znanem in po mnenju večine tudi najbolj doslednem tekstu, ob Triptihu Agate Schwarzkobler.

Največ težav predstavlja tretji razdelek Triptiha, ki opisuje, kaj se dogaja z Agato v nedograjeni stolpnici. Andrej Inkret pravi v svoji oceni *Kako živi Agata Schwarzkobler*: »/. . ./ v zaključnem razdelku svojega 'triptiha' pa se Agata Schwarzkobler zateče v napol zgrajeno stanovanjsko stolpnico, poje dve tableti, doživi nekakšno izmahnjeno, polblazno epileptično stanje, in ko to mine, je spet vse v redu z njo /. . ./«²² Misel izhaja iz Inkretovega prepričanja, da je vsak razdelek povezan s časom dogajanja in s posebno pomensko razsežnostjo. Prvi razdelek se dogaja dopoldne, in zanj je značilno delo, drugi se godi popoldan, in opisuje ljubezen, tretji se godi ponoči, in opisuje blaznost. Vendarle pa se avtor zaveda, da z dodajanjem semantične razsežnosti tretjemu razdelku že počenja prav to, kar tekst zaradi svoje posebne strukture omogoča. Zato ugotavlja: »Triptih Agate Schwarzkobler /bralca/ skorajda aktivno kliče v posebno dopolnjevanje in izpolnjevanje besedila, k nekaterim njegovim povsem praktičnim razrešitvam.«²³

Dimitrij Rupel še posebno slikovito opisuje, kaj se pravzaprav zgodi z Agato v stolpnici: »/. . ./ po erotični skušnji doživi nekakšno božjastno bistrovidnost in čarobno-grozljivo zamahnjenost /. . ./, jo popade posebna blaznost, ko zaužije posebno tableto, se ji svet prikaže še posebno jasno, zdi se nam, da umira, vendar je samo stanje, ki je podobno blaženosti,

²¹ *Ibd.*, str. 91.

²² Andrej Inkret: *Kako živi Agata Schwarzkobler*, *Problemi*, avgust 1969, št. 80, str. 19–20.

²³ *Ibd.*, str. 19.

zapoznelemu orgazmu, ali divjemu srdu in onemoglemu besu, silni žalosti in popolni pijanosti /.../«²⁴

Helga Glušič se l. c. distancira od pomenskega razreševanja Triptiha in piše le, da je »tretji del: krizna noč na nedograjeni stolpnici.«²⁵

Po Pogačnikovem mnenju prikazuje tretji razdelek »telesno slabost«, ki je »šok« zaradi Agatinega prejšnjega doživetja.²⁶

Vprašanje, ki se zastavlja samo po sebi, je, kako je možno, da kljub »skrajnemu verizmu«, »antipsihologistični deskripciji«, »registracijski tehniki«, »fenomenološki deskripciji« niti eden od omenjenih interpretov ni popolnoma gotov, kaj se zgodi z Agato v stolpnici. Natančna in dosledna deskripcija Agatinega vedenja v nedograjeni stolpnici ne ponuja dokončnega razumevanja besedila. Ob tako različnem razumevanju opisa se je izkazalo, da delo kljub vsemu ni tako natančno, saj nam ne odgovarja na vsa naša vprašanja; odgovori pa niso dokončni, ampak vedno samo možni. Janko Kos pravilno ugotavlja: »Opis posameznih telesnih delov in gibov, predmetov in mehaničnih pripetljajev se je tako razrasel, da daje vtis nedoločne, nerazumljive, skrivnostne pojavnosti, ki nas vznemirja bolj od katerekoli reči. Rezultat je mistika.«²⁷

Opis sicer ponuja odgovore, vendar ni niti eden izmed njih toliko utemeljen v besedilu, da bi ga lahko imeli za točnega. Šeligov opis pušča bralcu odprte možnosti. Najverjetnejša razlaga dogajanja v stolpnici bi bila, da je Agata vzela dve tableti nekega zelo močnega mamila in da so posledice opisane v nadaljevanju. Toda ali nam besedilo potrди hipotezo?

»Ko prinese ven zelen šušteč papirček, odvijte še eno blede rožnato šesterkotno tableto. V tem grobem, neometanem malem prostoru še ni vode. Zato najprej stisne mišice okrog ust, kot da iztiska slino iz malih bezgavk, ki dajejo toliko tekočine, potem pa stisne zobe in trdo požre. Zelenkast papirček, zmečkan domala v kepico, spusti na tla.«²⁸

Nikjer ne najdemo opore za trditev, da je bila tableta mamilo, in da je Agatino nadaljnje obnašanje posledica njegovega učinka. Do tega sklepa pride bralec le, če doda izpuščeno semantično kvaliteto. Tudi v nadaljevanju se Šeligov opis noče dokončno opredeliti do opisovanega.

»/.../ in usta se še bolj odprejo in so zelo mokra in hkrati, ko srkajo vase zbrani nasmešek in slino z ustnic, pride iz njih zelo nejasen glas, ki je lahko glas o koncu ali vzhičeni zanesenosti.«²⁹

²⁴ Dimitrij Rupel, l. c., str. 173.

²⁵ Helga Glušič-Krisper, l. c., str. 90.

²⁶ Jože Pogačnik, l. c., str. 293.

²⁷ Janko Kos, l. c., str. 471.

²⁸ Rudi Seligo: Triptih Agate Schwarzkobler, Obzorja Maribor 1968, str. 57.

²⁹ *Ibd.*, str. 58.

Glas je lahko o koncu, če razumemo Agatino obnašanje kot posledico popoldanskega doživetja z neznancem v sivi obleki, ki naj bi pustilo globoko rano v njenem duševnem razpoloženju; toda tega bralec ne ve, to lahko le predvideva. Lahko pa je to glas »vzhičene zanesenosti«, če je Agata zaužila mamilo.

»Usta in mokre ustnice so še bolj globoko v nasmehu, ki je še bolj nepoznan, je takšen, kot da prihaja iz neke neznane in temne slasti ali pa celo iz kakšnega širokega, popolnoma neutesnjenega veselja /.../ Oči so še zmeraj položene pod tanke, modrikaste veke in mogoče vidijo kakšne široke, visoke, nenavadne, nevsakdanje podobe, v katerih je vse drugače in imajo mogoče tudi nenavadne barve, oranžne, rdeče.«³⁰

Agata ima *mogoče* halucinacije zaradi použite tablete, mogoče pa ponovno doživlja pretekle dogodke, »v katerih je vse drugače«. Zato je možna Ruplova ugotovitev, da je to »blaženost« in »zapozneli orgazem«. Opis sam je dovolj propusten tudi za tako interpretacijo. Tudi razlaga o epileptičnosti ima v tekstu dovolj opornih točk.

»In ko je tako položena na bok in je tik pred njenim obrazom dno stene hodnika, vmes pa nekaj lepljivih las, in je nemara že nekaj časa popolnoma negibna, pride še en sunek, ki ji noge zelo stegne in za spoznanje razširi in jo obrne skoraj na hrbet. Tudi ji ponovno malo razklene čeljusti in potegne zgornjo ustnico čez zobe, zrkli pa ji zelo razgali /.../«³¹

Tudi pisatelj sam skuša vzbuditi videz, da ni prav gotov, kaj se v resnici dogaja z njegovo junakinjo, saj uporablja vrsto izrazov, s katerimi relativizira vsebino. Pogosto uporablja besede: *mogoče*, *namara*, *videti je*, *lahko*, *zdi se*, *ipd.*

Takih odprtih mest, ki sama po sebi zahtevajo semantično zapolnitev, je v tekstu precej. Že sam naslov pomeni hoteno vzporejanje usode tega »agatastega telesa« (junakinja ni namreč v celem tekstu niti enkrat imenovana z imenom) z usodo Tavčarjeve junakinje. Že tu se odpira prva možnost semantične zapolnitve, model, v katerem naj bi se realiziralo bralčevo razumevanje sodobne Agate. Razumevanje Šeligovega teksta v tej smeri je vidno npr. pri Pogačniku: »Junakinja Visoške kronike živi v trdno zarisanim moralnem in življenjskem okolju, ki je zapечатeno s tradicijo rodu in stanu. V osebni zadevi zadene ob veljavni vrednostni sistem, kar skoraj plača z glavo. Analogija s Šeligovo Agato je na dlani: tudi ona živi v vrednotenjskem svetu, ki ga ne sme in ne more zapustiti, če se ne želi izpostaviti usodnim nevarnostim za svoj obstoj.« Pogačnik na tem mestu že realizira svoje vedenje, ki je nad tem,

³⁰ Ibid., str. 59.

³¹ Ibid., str. 62–63.

kar sporoča sam tekst; to je že dopolnjevanje. Analiza že presega tekst, je že metajezik. Nato nadaljuje: »Razloček je seveda v normah, ki se postavljajo pred obe ženski, ta razloček pa je v eksistencialnem smislu mogoče postaviti v oklepaj, ker ni bistven. Bistveno je to, da se položaj ženske med patriarhalno katoliškim 17. stol. in tehnokratsko funkcionalistično ureditvijo naše dobe ni sploh nič spremenil.«³² Iz citata je razvidno, kako zelo analiza presega tekst. Analiza ve mnogo več kot tekst; znano ji je, kakšni procesi so obvladovali družbo v 17. stol. in kakšni jo obvladujejo danes. Srečamo se z opomenjanjem literarnega besedila, ki je premalo jasno, ker je njegova informacija skrita. Očitno pa je tudi, da je bila analiza usmerjena že s samim naslovom in mogoče prav zato toliko zamejena, da je realizirala le enega izmed možnih semantičnih modelov. Upravičeno lahko sklepam, da ime Agata Schwarzkobler lahko naravna v določeno smer interpretacije le tistega bralca, ki pozna Tavčarjevo Visoško kroniko. Za bralca, ki Visoške kronike ni bral, pa ne pomeni ime Agata Schwarzkobler nič več, kot npr. ime Sonja Gregorčič. S tem pa seveda odpade tudi apriorna usmeritev razumevanja. Če pa bralec bere Šeligov Triptih brez te zgodovinske literarne opredeljenosti, potem mu tekst omogoča drugačne možnosti razlage.

Seveda je vsaka razlaga odvisna od svojega osnovnega hotenja, od svoje temeljne naravnosti: psihološke, sociološke, filozofske, zgodovinske. Bralec, ki ga bo še posebej zanimala psihološka slika Agate, bo imel še največ možnosti za semantično dopolnitev, ker Šeligov tekst daje zelo malo podatkov o tem, kaj se dogaja v Agatini notranjosti. Bralec bo moral sklepati o Agatini psihologiji preko njenih dejanj. Opisu, kako Agata vstopa v neznančev avto, bo dodal psihološki vzrok.

»Hkrati s senco in črto na licu, ji zrkli zasijeta v temni in napeti iskri, ki potem plapola in napeto utripa in je ostro vidna, čeprav je obraz sklonjen in so čez zrkli povešene goste trepalnice in je skoraj tako, kot da je skozi trepalnice to ostro plapolanje iskre še bolj vidno, ker ga trepalnice pršijo ven v tankih plasteh, med katerimi so praznine. Potem tako sklonjena in s senco in črto in ostrim plapolanjem kot majhnim bliskom počasi spodvija oči proti levi, ne da bi za očmi šel tudi obraz, dokler popolnoma iz kotičkov ne gledajo na levo in navzdol, kjer so odprta in vroča vrata. Potem ji tudi na levi strani zraste črta, ki poveže kotiček očesa s kotičkom ustnic in naredi takšen obraz, kot da se v več smeri smehlja. Potem se v bokih narahlo zamaje sem in tja. Čez hip ali dva sunkovito vzdigne glavo in je spet obrnjena v smeri svoje hoje, vendar se ne premakne. Na obrazu zdaj ni več nobene sence in črte, oči mirno zrejo v zrak in vročino. Torbico prime z obema rokama in jo zaziblje ob kolenih sem ter tja. Od znotraj pride glas o času, ki teče, in o vročini. Potem prime torbico samo z eno roko, z drugo prime zunanjo kljuko in prisede.«³³

³² Jože Pogačnik, l. c., str. 295.

³³ Rudi Seligo: Triptih Agate Schwarzkobler, Obzorja Maribor 1968, str. 40.

Oporna točka pri psihološki opredelitvi opisanega Agatinega dejanja bi bila zveza besed »temn(a) in napet(a) iskr(a)«, ki je, kot se zdi, izraz nekega notranjega prebliska, ki pa ga mora opomeniti bralec. Takih opornih točk je seveda mnogo, toda nobena izmed njih ni dorečena, vsaka je le odprta možnost.

Zdi se torej, da je v Šeligovem tekstu aktualizirana predvsem tista lastnost literature, ki bi jo lahko imenovali: vloga konsumenta literarnega teksta kot sekundarnega ustvarjalca oziroma poustvarjalca. Fenomenološka deskripcija sicer izpraznjuje svet in pojavnost vsakega globljega smisla, toda prav s tem tudi odpira prostor za smisel. Prav dejstvo, da se Šeligo izogiba prikazovanju reči, pojavov in človeka skozi psihološko optiko, odpira možnost psihološke izrabe teksta. Odsotnost psihološke optike postulira psihološko aktualizacijo teksta. Ta lastnost Šeligovega teksta pa kaže tudi na izjemno aktualnost tega tipa literature, saj se tekst odpira in nudi prav tistim zakonitostim, ki obvladujejo sodobno znanost in sodobnega človeka. Tekst je koncipiran tako, da nudi le vrsto opornih točk, na katerih se bralčevo, oziroma znanstvenikovo mišljenje lahko samoutemeljuje. *Tekst se prilagaja modelom znanstvene resnice in modelom bralčeve osebnosti.*

Polisemantičnost Šeligovih tekstov so opazili tudi nekateri literarni znanstveniki, ki so se ukvarjali z njegovim delom, vendar so jo skoraj vsi razumeli kot spremljevalni efekt, ne pa kot bistveno strukturno zakonitost. Paternu npr. popolnoma sprejemljivo ugotavlja, da je »odprta tudi možnost za nadpomene ali dodatne pomene, možnost semantičnega gibanja besednega znaka od konkretnega v nadkonkretni pomen, od predmeta v simbol.«³⁴

Misel, ki jo je zapisala Olga Bernal ob analizi Alain Robbe-Grilleta, velja tudi za Šeligovo delo: »V središču Grilletovega sveta ni nekaj, ampak odsotnost tega nekaj.«³⁵ V Šeligovem literarnem svetu je pomen odsoten, to je izpraznjenost pomena, vendar le z enim samim ciljem: napraviti hoče prostor za pomen, za smisel. To pisateljevo prizadevanje potrjujejo tudi njegove načelne izjave: »Gre mi za prozo, kjer bodo govorile stvari same, to pa pomeni razgrinjanje, slačenje stvari (tudi človeških odnosov, zvez, dogodkov) do te mere, da jim kot pisatelj ne dodajam svojega pomena, komentarja in smisla in da ne dopuščam,

³⁴ Boris Paternu: Avantgardizem v navzkrižju struktur, Slavistična revija 1971, št. 3, str. 252.

³⁵ Olga Bernal: Alain Robbe-Grillet, le roman de l'absence (essais), Gallimard, Paris 1964, str. 246.

da v strukturi moje proze pomen in smisel iz preteklosti in prihodnosti zakriva sedanost.«³⁶ »Proza mora odpirati (podčrtal F. M.) svet pred zavestjo in hkrati mora biti svetu odprta. Namesto kriterija resnice sem za validnost dela, namesto akcije sem za samospraševanje in namesto projekta sem za polivalentnost dogodkov in reči.«³⁷ Šeligo torej hoče, da bi spregovorile stvari same, kar pomeni, da naj bi spregovorila njegova proza, njegovi teksti.

Šeligo tip proze bi lahko imenovali *odprta proza* ali *odprti tekst*, po analogiji s terminom »*odprto delo*«, ki ga uporablja Umberto Eco.³⁸ »Poetika odprtega dela teži za tem, da v interpretu pospešuje akte zavestne svobode, da ga postavi kot center mreže neizčrpnih odnosov, med katerimi le-ta restavrira svojo obliko, ne da bi bil določen z nujnostjo, ki bi mu pripisovala definitivne načine organizacije dela.«³⁹ Podobnosti s Šeligovim literarnim nazorom so očitne. Po Ecovem mnenju je odprto delo organizirano tako, da ga lahko bralec svobodno interpretira, ker je »neomejeno interpretabilno«. Odprtost je odvisna od količine možnih pomenov, ki jih delo vsebuje. Eco tudi teoretično ugotavlja, kako lahko avtor poveča količino informacije v tekstu: »Pomen je toliko jasnejši in bolj enosmiseln, čim bolj se držim probabilnosti utrjenih organizacijskih struktur. Nasprotno, čim bolj je struktura improbabilna, dvosmiselna, nepredvidljiva, neurejena, tem bolj se zvečuje informacija.«⁴⁰ Eco meni, da je pogoj umetniške komunikacije prav neomejenost možnih pomenov, med katerimi se nobeden ne sme zasnovati definitivno. Ker pa razume Eco življenje kot kavzalnost in ne kot odprtost, je prepričan, da je nujno potreben neki organizacijski vzorec, da bi iz kavzalnosti napravili »vozel resničnih možnosti«. Izbrati je treba elemente določenih medsebojnih razmerij in vzpostaviti med njimi polivalentne zveze, toda samo po izboru.«⁴¹ Tako postane odprtost »zagotovilo posebno bogatega in presenetljivega tipa uživanja, ki ga išče naša civilizacija kot najdragocenejšo vrednost, ker nas vse danosti naše kulture vodijo k temu, da koncipiramo, čutimo in zato tudi vidimo svet v luči kategorije posiblnosti.«⁴²

Triptih Agate Schwarzkobler je verjetno najbližji Ecovi opredelitvi odprtega dela. Kot sem že skušal pokazati, je Šeligo dosegel odprtost

³⁶ Rudi Šeligo: Beseda ustvarjalcev, Knjiga 1968, str. 45.

³⁷ Rudi Šeligo: Neoporabna proza, Dialogi 1968, št. 11, str. 621.

³⁸ Umberto Eco: Otvoreno djelo, Veselin Masleša, Sarajevo 1965.

³⁹ Ibd., str. 55.

⁴⁰ Ibd., str. 148.

⁴¹ Ibd., str. 182.

⁴² Ibd., str. 165.

bralčevi interpretaciji z doslednim izvajanjem oblikovalnega principa, ki vsaj na videz izključuje kakršnokoli vnaprejšnje vnašanje pomena v tekst. Najbolj opazen element tega oblikovalnega principa je deskripcija, ki je tudi dialog prekrila do take mere, da je postal skoraj popolnoma nebitven za ugotavljanje pripovednega namena. Tematizacija dialoga v formo »reče o« je radikalno usmerila bralčevo intencijo na opis, ki edini še nudi možnost opomenjanja. Tudi teme pogovora so, vsaj zdi se tako, namenoma tako nebitvene, da si bralec z njimi ne more pomagati.

»Izreče nekaj smešnih besed o kumaricah /.../ reče o škodi in kisu /.../ Reče besede o francoski solati /!!./ Reče sunkovito o telefonu. Izreče se za hrano in mir.«⁴³

Če pa je slučajno vsebina dialoga bistvena za razumevanje, je podana v tako okrnjeni in dvosmiselni obliki, da samo še potrjuje odprtost in možnost različnih razumevanj, je samo funkcija odprtosti.

»Ko pristavi džezvo, v kateri je za tri skodelice odmerjene vode in za tri žličke sladkorja, reče o gorečnežu in Kalanu. /Lahko je gorečnež Kalan, lahko pa da pripoveduje o gorečnežu direktorju, ki jo je pozneje zares nadlegoval./ Reče o Kalanu. Reče o kuhalniku, ki še zmeraj gori. Reče o koncu.«⁴⁴

Spet lahko razumemo, da misli Agata končati svoje razmerje s Kalanom, ali pa da pravi, kako bi bilo treba ugasniti kuhalnik, ki še vedno gori. Razen funkcije odpiranja dialog nima nobene sporočevalne vloge. Ker je reduciran, je seveda nujno, da v njem niso izražena vsa razmerja, ki se običajno realizirajo v polnem dialogu.

Zelo opazna je tudi sprememba pripovedne optike. Vloga pisatelja, kot se kaže v Šeligovem tekstu, je daleč od vsevedne pozicije pisatelja v tradicionalnem romanu.

»Potem gre počasi in veliko bolj umirjeno, vendar pa utrujeno po širokem mostu čez Kokro. Mogoče je res utrujena, mogoče je malo pomirjena, lahko tudi, da hoče zajeti nekaj svežega zraka, ki je na mostu bolj svež kot oni med zidovi v središču mesta.«⁴⁵

Pripovedovalec najprej piše, da gre Agata čez most »umirjeno« in »utrujeno«, toda že v naslednjem stavku podvomi v svoje ugotovitve in jih zapiše znova le kot možnost, ne pa kot resnico.

⁴³ Rudi Seligo: Triptih Agate Schwarzkobler, Obzorja Maribor 1968, str. 16 do 17.

⁴⁴ *Ibid.*, str. 18–19.

⁴⁵ *Ibid.*, str. 58.

Sama po sebi se ponuja možnost primerjave pisateljve pripovedne optike s položajem gledalca, ki spremlja filmsko dogajanje na platnu. Značilen primer za to je mesto v Triptihu, kjer srečamo Agato v kinu, kjer gleda z Jurijem film Alaina Resnaisa Lani v Marienbadu in kjer ni opaziti skoraj nobene razlike med opisom dogajanja na platnu in med opisom dogodkov v 36. vrsti.

»Svoj, kot s koso obsekan obraz drži v zraku nad mizo. Ličnici sta visoki in zelo ostri, oči kot usahli votlini sta nad njima, spodaj pa se pergamentasta koža tesno ugreza v čeljusti in brado, ki skorajda ne gre ven, ampak izgineva navznoter, v jabolko in grlo. Obrvi so tanke in komaj vidne, kot samo nakažane z nekim rahlim in medlim črtalom, ima visoko nad senčnima votlinama, vendar ne guba čela. Vse je tako gladko, kot da je obsekano in kot oči votlo in pretresljivo mirno zrejo svoje zrenje. Narahlo in nesunkovito, tako da se kljub vsemu lahko zdi, da samo približuje koščice svoje poletno vlažne roke njegovi težki in razprti dlani, odriva njegovo dlan stran, proti njemu in naslonjalu za roke, ki leseno ločuje oba sedeža, enajstega in dvanajstega. Ni pa nobene besede. Nekaj kart gre iz roke na mizo, ni pa nobene besede. Sacha Pitoeff temno ostane.«⁴⁶

Pisatelj je kot gledalec v kinodvorani. Od navadnega gledalca se razlikuje le v tem, ker se ne zadovolji le z gledanjem, ampak tudi opisuje, kaj se dogaja na platnu. Če odmislimo filmsko platno, postane pisatelj nevidni opazovalec svojega junaka v različnih situacijah. Toda o njem ve le toliko, kolikor mu omogoča njegova čutna percepcija.

Toda prav tu se nam razkrije tudi razpoka takšne pripovedne optike (nanjo bom kasneje še opozoril). Pisatelj je primoran opisati tudi svoje domneve in vse tisto, kar ve o okolju, ki mu je, kot se zdi, zelo znano.⁴⁷ Vsekakor pa pisatelj ni vseveden, predvsem pa nič ne ve o psihičnih in emocionalnih pobudah svoje junakinje.

Če spet uporabim primerjavo s filmsko kamero, je pisatelj vedno za kamero, je snemalec, zato je njegov opis vedno zamejen tudi z vidnim poljem objektivna in s položajem kamere. Kamera je lahko statična in se lahko obrača le od Agate in Jurija v 36. vrsti do filmskega platna, ali pa je premična, sledi Agati, ko teče iz dvorane. Njen zorni kot je lahko zelo širok in zajame veliko pojavnosti, kot npr. takrat, ko hodi Agata med starimi stanovanjskimi bloki iz mesta; lahko pa je samo ozek izsek z neverjetno povečavo:

⁴⁶ *Ibd.*, str. 32. Na tem mestu je posebno jasno razvidno pomensko razpiranje. Lahko sklepamo o pomenski vzporednosti dogajanja na platnu in v dvorani, zaradi stavka: »Ni pa nobene besede.« Stavček je prisoten v opisu filma in v opisu dogajanja v dvorani.

⁴⁷ Pisatelj npr. ve, kako se imenuje reka, ob kateri gre Agata (»Cesta pa je nenehno usmerjena samo naprej vzporedno s Kokro.«). Ve, da je zrak »na mostu bolj svež kot oni med zidovi v središču mesta.« *Prim.* str. 38.

»Zgoraj ob stisnjeni rami, kjer se že konča odeja, raste iz trdih in stepanih tal tanka in prožna dišeča sehlica. Zraven in po stebelcu lezejo mravlje.«⁴⁸

Filmska pripovedna optika pa ima še eno posledico: popolno izgubo preteklo—sedanje—prihodnje dimenzije. Pripovedni čas je skoraj dosledno sedanji, zato pripovedovalec ne more vedeti npr. za »zgodovino« Agatinega razmerja z Jurijem. Aktualizirana je predvsem sedanjost.

Njegovo pripovedno tehniko lahko povežemo s prizadevanji v sodobnem filmu in s tisto teorijo, ki povezuje francoski novi roman s filmom.⁴⁹ »Tako kot se je objektiv kamere obrnil proti stvarnosti in čisto enostavno snema to, kar vidi, se je roman, ki noče kvalificirati niti predmetov niti dogodkov, ki ne uporablja metafor (slednje seveda ne velja za Šeliga), ki ne interpretira, usmeril od poudarjanja k načinu geometrov/.../ Romanopisec se je torej omejil na prikazovanje (montrer) predstave in prepustil skrb za njeno branje (lire) nam.«⁵⁰ Pingaud misli, da skuša novi roman le izoblikovati ekvivalent predstave in prepušča opomenjanje te predstave bralcu. Po njegovem mnenju skuša novi roman samo prikazovati, ne pa tudi pripovedovati, to je pomeniti, določati. »Zgodovino romana v zadnjih treh stoletjih si lahko zamislimo kot pustolovščino enega samega človeka, ki vsako jutro bolj dvomi o svojih principih: v mladosti je moralist, v zreli dobi zgodovinar in na stare dni kratkomalo priča dogodkov, zato končno noče več posegati v pripoved, ne sodi več, temveč rajši preprosto ugotavlja.«⁵¹

Šeligova »zgodba« je zgrajena iz izsekov, kar spet vodi k primerjavi s filmskimi sekvencami in kadri. Odstavki imajo v takem filmskem menjavanju kadrov vlogo reza. Z novim odstavkom namreč pisatelj preusmeri svoj pripovedni objektiv na nov objekt:

Zaponka torbice je kot majhen valj v majhni zanki. Oboje je medeninasto in se lesketa z novim leskom.

Gleda vanjo. Počasi — ko jo gleda — zmeraj bolj spreminja pogled in obraz, kot da se odmika od nje.«⁵²

Filmsko menjavanje sekvenc je zelo razvidno v Šeligovi najnovejši prozi *Ali naj te z listjem posujem*, kjer si skozi ves tekst sledijo v zapo-

⁴⁸ Ibid., str. 48.

⁴⁹ Prim. Bernard Pingaud: Nouveau roman et nouveau cinema, Cahiers du cinema, št. 185, 1966, str. 26—42. O zvezah s filmom priča tudi dejstvo, da je nameraval Šeligo posneti film, vendar je ostalo le pri načrtih.

⁵⁰ Ibid., str. 29.

⁵¹ Ibid., str. 28.

⁵² Rudi Šeligo: Triptih Agate Schwarzkobler, Obzorja, Maribor, 1968, str. 29.

redju prizori v listnjaku in druga prizorišča. Ta Šeligov tekst pomeni v nekem smislu odmik od tistega tipa literature, ki se je uresničila v Triptihu. Pisatelj sedaj gradi na dialogu, ki postane nosilec pomensko bistvene dimenzije. Dialog ne pomeni več beleženje nebstvenih pogovorov, ampak takih, ki so nujni za razumevanje bivanjske, psihološke, čustvene in socialne dimenzije obeh junakinj, Vasilke in Uršule.

»Zakaj se čutim nekaj strašno kriva, kot nekakšna grozno velika in masivna krogla visi nad mano. Tak velik občutek greha, ki ga ne poznam. Kaj je to, kaj je to, če ni nič zgoraj, če ni nič, kar bi bilo najvišje, če ni tistega, kar bi bilo zunaj časa, če je res, da je vse samo sedaj in če je res ta svet narejen prav samo za trgovce, natakharje in politike, stoka Vasilka izza dlani, ki so globoko na tleh.«⁵³

Za ta tekst bi verjetno zelo težko obveljalo ‚reistično‘ razumevanje, saj je človek radikalno pomaknjen v središče teksta. Pomensko odpiranje teksta pa se realizira predvsem na tistih mestih, kjer prizorišče ni listnjak, ker so ta retrospektivna poglavja le zelo kratki izseki iz stvarnosti in je težko najti njihovo enopomensko razrešitev.

»Prostor je temačen in je noč. Samo obrise nekaterih reči, nemara pohištva, nekega ploščatega roba in stekla takoj za robom, ki se celo malo blešči, je mogoče zaznati. In medtem ko se oko zelo muči, da bi nemara videlo te reči in bega po teh obrisih in sencah in gleda te robove čisto od blizu, je mogoče zaslišati šepet, šepetajoče zloge, ki pa so nerazločni in ne prinesejo nobene besede v uho.«⁵⁴

Pred izrednimi težavami pa se znajdemo, če poskusimo te drobce, ki so gotovo povezani z dogajanjem v listnjaku, povezati v enotno »zgodovinsko« ozadje, ki bi utemeljilo bivanjsko stisko obeh junakinj. Gotovo je namreč, da ima sinhrono dogajanje simbolično funkcijo. V tistem delu teksta, ki prikazuje dogajanje v listnjaku, se namreč ponavljajo določene pomenske zveze, ki ravno zaradi vztrajnega ponavljanja izstopajo iz teksta in dobivajo izjemen pomen. Stavek, »dež lije«, je izredno pomemben zato, ker opisuje naravni pojav, ki zamenjuje obe junakinji in jima onemogoča izhod. »O, da bi vsaj kdo prišel,« postane zaradi svojega ponavljanja skoraj fraza, ki manifestira pričakovanje in upanje v rešitev. »Gnilo listje v kotu« predstavlja edino prisotno možnost rešitve. Vse tri pomenske zveze igrajo v tekstu zelo pomembno vlogo, saj temeljno opredeljujejo celotno pripoved. Vendar je intencija k simboli razlagi teh treh semantičnih zvez v skrajni konsekvenci le ena izmed možnosti razumevanja.

⁵³ Rudi Šeligo: Ali naj te z listjem posujem, Obzorja, Maribor, 1971, str. 44.

⁵⁴ Ibid., str. 31.

Ali naj te z listjem posujem še vedno lahko označim kot odprti tekst, vendar je odprtost réducirana, toda ne v taki meri, da bi bil tekst dokončno razumljiv le skozi eno semantično optiko. To je še vedno prazna proza, ki pa vsebuje mnogo več opornih točk za realizacijo enotnega semantičnega modela.

Ta del analize je skušal opozoriti, da gre pri Šeligovem delu za tak način oblikovanja, ki skuša tekst izoblikovati kot odprto pripovedno strukturo, saj omogoča različna branja in različne odnose do besedila. Šeligovi teksti dajejo bralcu predvsem oporne semantične točke, na katerih dogradi svoj smisel, oziroma realizira na tekstu spoznavni model svoje lastne življenjske skušnje. Elemente, ki odpirajo tekst, sem poskusil prikazati predvsem ob analizi Triptiha Agate Schwarzkobler, ker mislim, da je v tem tekstu polisemantičnost najbolj dosledno realizirana. Dela, ki so nastala okrog leta 1966 (predvsem Stolp, Preskus z iglo in pepelom, Februar) so na prehodu v nov način oblikovanja. Žil, Velika Simona in véliki šahist in predvsem Triptih pa pomenijo najbolj dosledno uveljavitev pisateljevega hotenja. *Ali naj te z listjem posujem* in ciklus Poklici čakajo pa sta deloma že relativizacija tega pripovednega načina.

Prvi sklep, ki se ponuja ob tem razmišljanju, je spoznanje, da se skuša Šeligova proza predstaviti bralcu kot odprta, nedokončana, izpraznjena struktura. S to svojo lastnostjo pa zahteva od bralca, da jo dokončno konstituira. Dopolnjava pa celo vrsto zapolnitev, od psihološke do simbolne. In prav vsaka realizacija pomeni tisto, kar imenuje Šeligo »immanentno validnost« teksta. Delo bo doseglo svojo »validnost« šele, ko bo vsak posamezni konsument vnesel vanj svojo eksistenčno situacijo, svojo osebno skušnjo, okus, nagnjenja, svojo senzibilnost, svoj individualni aspekt. Tako realizirano delo bo dajalo konsumentu zavest, da je to pravzaprav njegova stvaritev, čeprav jo je organiziral avtor.

III

Šeligove načelne izjave o literaturi kažejo, da v svojem proznem delu vendarle noče samo uresničiti principa polisemantičnosti. S svojimi besedili skuša podati tudi svoje sporočilo o svetu, osebno spoznanje. »Neka povezava med svetom in proznim tekstom je, zveza na način homologije. Proza nosi neko sporočilo o predmetu, ki ga tematizira.«⁵⁵ Zame

⁵⁵ Rudi Šeligo: Nerabna proza, l. c., str. 622.

je proza predvsem posredovanje in urejevanje človekove skušnje. /.../ Proza mora danes prinašati na dan neposrednejši svet in njegovo resnico.⁵⁶ Po pisateljevem mnenju njegova proza vendarle nosi neko sporočilo o svetu, vsebuje neko resnico, ki pa je, kot se zdi, zakrita in se noče manifestirati kot nekaj vsiljivega in določljivega.

K tej misli pa ne vodijo le pisateljeve izjave, pač pa tudi zelo razvidno dejstvo, da ga imanentno okupira iskanje pomena in smisla človekovega življenja. Ta tema je osnovno gibalno Šeligove proze in jo bistveno določa.

To iskanje je dobilo še posebno obliko v *Stolpu*, kjer govori o tem, kaj se godi s človekom med delom. Prav delo se skozi dve tretjini teksta prikazuje kot tista možnost, po kateri naj bi človek našel svojo uresničitev, kot tisto območje, kjer čaka človeka sreča. Samo ko dela, je Filip Vernik srečen.

»Bil sem vesel, ker je bilo zdaj videti, da ne bo nobenega prekletega razmajanega popoldne. Čim več vidiš nagrmedenega svojega dela, se pravi čim bolj otipljive dokaze imaš, da ima tvoje delo učinek, da se nekaj pozna, da ga vidiš, da veš, da delaš prav, da ni tistega dvoma, ko ne veš, ali je prav ali ni, tem rajši delaš in tembolj si vesel. Ne veš, koliko je ura. Ni nobenega psa prihodnjega časa, ki nosi mrhovino preteklega v svojem slinastem gobcu. To, ta jasni občutek dela brez ure, je največ, kar lahko dosežeš. Zato sem bil vesel, saj se na tej bežeči točki začenja sreča.«⁵⁷

Opredmeteno delo je dokaz učinkovitosti in smiselnosti človekovega početja in obenem prikrivanje dejstva, da je življenje brez smisla. Toda Verniku se kaj kmalu razkrije, da je delo v svojem bistvu sedanost in da zunaj njega ni nobenega smisla. »Delo je živi čas, ne kar čas./.../ Živi čas je, živeči čas /.../ Je delovni čas, tj. čas dela in ne že opredmeteni delovni čas oziroma delo. Opredmeteno delo je preteklo delo. Opredmeteni delovni čas je pretekli čas. Mrtvi čas je pretekli čas. Živi čas je torej le sedanji čas in le sedaj.«⁵⁸ Opredmeteno delo se pokaže Verniku kot dosežen cilj, kot dokaz o minljivosti stvari in ne kot nekaj, kar bi imelo pomen za prihodnost.

»To je strast, nikdar utešena strast, vsakodnevni boj z začetkom smrti, ki je v človeku vsak dan in ga zbode na tisti točki dneva, ko se mu zazdi, da je dosegel neki cilj, da je nekaj postal ali kaj podobnega.«⁵⁹

Delo kot uresničevanje človeka, kot človekova sreča, se pokaže Verniku kot čista sedanost. Vernik je srečen samo v času delovnega procesa.

⁵⁶ Rudi Šeligo: *Beseda ustvarjalcev*, l. c., str. 45.

⁵⁷ Rudi Šeligo: *Stolp*, DZS, Ljubljana, 1966, str. 80—81.

⁵⁸ Tine Hribar: *Čas kot delovni čas*, *Problemi* 1969, št. 81—82, str. 626.

⁵⁹ Rudi Šeligo: *Stolp*, DZS, Ljubljana, 1966, str. 110.

Rezultati dela pa so mrtvo delo in za Vernika »začetek smrti«. Ker pa išče v delu smisel tudi za čas, ko ne dela, je spoznanje, da je smisel samo v delovnem procesu, samo v sedanjosti, za Vernika usodno. Preneha z delom.

»Potem sva še govorila. Hočem reči, da me je na vse načine prepričeval, da naj grem delat, jaz pa nisem maral — čeprav je pametno govoril — ker je to nespametno, da bi šel samo zato, da ne bi bilo že dopoldne hudičevognilo kot popoldne in zvečer, ko ne delaš.«⁶⁰

Vernik išče tak smisel, ki bi se raztezal na celo življenje in ne samo na del tega. Stolp razkriva, da delo ne more transcendirati, ne more nuditi nekega smisla zunaj samega procesa dela. Toda odkrije se tudi, da je sedanjost tisto območje, kjer se začneja človekova sreča, zato je nujno, da je Šeligo v svojih naslednjih delih iskal možnosti prav v sedanjosti in ne v preteklosti ali prihodnosti.

Če Filip Vernik še išče v delu neko transcendirajočo kategorijo, nekaj, kar bi imelo pomen za prihodnost, če je Stolp šele dvom v obstoj take metafizične kategorije, je Šeligovo nadaljnje delo popolna destrukcija smisla in realizacija nemetafizične strukture. Temu spoznanju je prilagojena tudi pripovedna tehnika v Triptihu, ki hoče dati vtis, da se pripoved vedno dogaja kot sosledje sedajev. Zato je Triptih sestavljen iz treh izsekov, od katerih pa spet vsak zase pomeni verigo časovnih preskokov, ki so realizirani s filmsko tehniko kadriranja. Preskoki so sunkoviti in jih razmejujejo posamezni odstavki. Lahko bi rekli, da se pripoved dogaja kot zaporedje trenutkov. Vsak sedaj obsega en odstavek, en kader.

Posamezni razdelki pa vendarle nimajo samo časovne vrednosti (dopoldan — popoldan — ponoči), ampak tudi simbolno, saj nam prikazujejo, kaj se dogaja z Agato. V prvem razdelku, kjer je prikazano njeno delo, je očitno, da delo samo še zdaleč nima takih ontoloških dimenzij in takega pomena, kot ga je imelo v Stolpu. Agata ne najde v njem nič takega, kar bi bilo vredno veselja. Delo je ne osrečuje kot Vernika, ampak ji pomeni samo vsoto različnih opravil okrog pisalnega stroja, papirjev in različnih fasciklov. Tu ni ničesar več, kar bi nudilo Agati mir, srečo; v delu ni več smisla. Toda smisla ne najde nikjer. Agata v kinu samo podvomi v obstoj nekega višjega smisla, v metafizično kategorijo ljubezni. Jurij je mogoče samo slučaj, izjema, ki mu pač ne more verjeti in ji ne ustreza. Toda po svojem srečanju z neznancem v sivi obleki je prepričana, da tudi zunaj delovnega časa ni transcendentalnega objekta.

⁶⁰ Ibid., str. 120.

Tudi ljubezen se ji pokaže kot taka vrednota, ki ne more odpreti nobene možnosti v prihodnost. Ljubezen se ji pokaže samo kot polaščanje in izrabljanje njenega telesa.

»Onadva pa še zmeraj srkata svoje zrenje in mogoče raziskujeta nevidno dogajanje ljubezni tam znotraj. Ko gre zmeraj bolj ihtivo proti nji in klešče njegovih prstov na stegnih in v naročju in na bokih še malo ne popuščajo/.../«⁶¹

Zaporednost teh dveh opisov gotovo ni naključna. Medtem ko se na platnu dogaja ljubezen, se v dvorani dogaja polaščanje. Opis Jurijevega nadlegovanja Agate ne pušča nobenega dvoma o tem, da bi bilo to otipavanje kaj drugega kot gola čutnost. To gotovo ni ljubezen, ki bi dajala življenju smisel in v katero bi Agata lahko verjela. Kar je bilo začeto v kinodvorani, se je dovršilo nad reko, kjer je bilo polaščanje dokončno razgaljeno v vsej svoji grobosti (neznanec Agato z udarci prisili k spolnemu aktu). Kakršnakoli iluzija, ki je mogoče še ostala Agati, je zdaj dokončno zrušena:

»Bel muslin je pod njegovo temno sivo in zlikano obleko in ob njej kot nekaj nasprotnega. Obe njeni tanki in izoblikovani roki, ki se zdita zelo beli, sta zraven nje na tleh kot dve odlomljeni veji kakšnega belega drevesa.«⁶²

Simbolni pomen tega opisa je zelo nedvoumen. Neznanec ji tudi plača uslugo z verižico in srčkom in tu postane očitno, da je ljubezen dokončno izničena kot metafizična kategorija.⁶³

V tretjem razdelku je celo izrecno povedano, da ostaja samo minevanje časa brez smisla:

»Tako čas traja in je zlit v vse to, kar je v enem samem pogledu vidno in vrženo v pogled. Tako je ves dolgi čas ta ali pa malo naslednji hip, ko je vse prav tako vrženo v male prostore na levi in na desni in na hodnik, ki teče po sredini med desno in levo tako kot prejšnji hip. To je trajanje, večno sam sebi enak hip. Vendar pa je minevanje bolj večno, minevanje ni hip, ampak čas. Edino ta čas, kot minevanje, kot minevanje dneva in noči in potapljanje tako dneva kot noči v magmo se godi.«⁶⁴

Ostane še večni zdaj, brez smisla, vendar edina človekova možnost. Agata jo sprejme, saj se po nočnem dogodku, ki ga lahko razumemo kot posledico spoznanja o brezsmiselnosti sveta in življenja, uredi za življenje, kjer »se vse odpravlja in hiti«. Agata živi v svetu, iz katerega so izginile vse metafizične kategorije, kjer je ostal človeku samo še

⁶¹ Rudi Šeligo: Triptih Agate Schwarzkobler, Obzorja, Maribor, 1968, str. 36.

⁶² *Ibid.*, str. 48.

⁶³ Zanimivo, da je kot plačilno sredstvo uporabljena verižica s srčkom, simbolom ljubezni.

⁶⁴ *Ibid.*, str. 65—66.

takšen način prebivanja, da ne misli na prihodnost ali preteklost, ampak enostavno JE.

Če ta odsotnost temelja v Triptihu ni tako zelo jasno razvidna, je to posledica skrajno odprte strukture dela. Toda eksplicitno je takšno razumevanje življenja v delu Ali naj te z listjem posujem. V tem tekstu ima simbolno vrednost že sama izbira epskega prostora, kjer se godi Vasilkin in Uršulin »zdaj«. Listnjak, kjer je samo gnilo listje in nekaj stare šare, ima vlogo metafore sveta, saj sta junakinji ujeti v ta svet in ne moreta iz njega. Celoten tekst in dogajanje, vsaj njegova sedanja dimenzija, se dogodi v listnjaku. Listnjak je prostor, v katerega junakinji prideta in ostaneta. In v tem svetu ni ničesar razen gnilega listja, ki se ves čas ponuja kot možnost v obliki vprašanja »Ali naj te z listjem posujem?«. Vasilka pa to možnost dosledno zavrača: »Daj mi že mir s tem gnilim listjem!«⁶⁵ Uršula išče možnosti v listnjaku, to je v svetu samem, medtem ko Vasilka upa, da bo kdo prišel, možnosti išče zunaj sveta. Že takoj na začetku se pokaže, da Vasilka upa na rešitev iz te brezizhodne situacije, medtem ko jo Uršula veliko bolj realno precejnuje.

»Pritisnjeni sva v ta špranjasti prostor, reče Vasilka in zaobrbe oči tja gor, kjer so skodle. Ja, reče Uršula, to bo trajalo /.../ Čakali bova do sive starosti, reče Uršula in udari s pestjo po deski, da nekaj treščic iz premega pogleda zafrlji po zraku dežja. Siv je dež, reče Vasilka. Dolgo nobenega ne bo. Ali pa bo dež ponehal. Si nora. Poglej ven, reče Uršula.«⁶⁶

Svet, v katerem se nahajata Uršula in Vasilka, je svet brez smisla. To je svet brez metafizičnih kategorij. Vasilka se sicer zaveda, da je svet brez smisla, vendar si ne zna razložiti, zakaj kljub zavesti o izpraznjenosti temelja ni srečna.

»Kaj je to, kaj je to, če ni nič zgoraj, če ni nič kar bi bilo najvišje, če ni tistega, kar bi bilo zunaj časa, če je res, da je vse samo zdaj /.../ Tesnoba me oklepa okrog srca kot tesen siv obroč. Vem, da bi morala nekaj narediti, vsaj nekaj malega, pa ne morem, ne morem se odločiti, ne uvidim, zakaj naj bi se in se mi malo vrti, ko ničesar ni. In če nič ni, iz česar bi vse izhajalo, zakaj je potem tako težko, zakaj tako stiska, ko se obnašam in ravnam, kot da ni nič, kar bi vodilo vse posameznosti. Zakaj sem potem kriva, reče razsuto skozi dlani, ki mencajo in stiskajo obraz tam spodaj pri tleh, saj bi morala biti srečna, tako srečna. Ostanki, reče Uršula. /.../«⁶⁷

Uršulina ugotovitev je točna. Vasilkino spoznanje o breztemeljnosti sveta ni totalno, ker ji je ostalo še upanje v prihodnost. Kljub zavesti,

⁶⁵ Rudi Šeligo: Ali naj te z listjem posujem, Obzorja, Maribor, 1971, str. 46.

⁶⁶ Ibid., str. 7–8.

⁶⁷ Ibid., str. 44.

da ni smisla, skuša najti smisel svojih dejanj. Ne more se sprijazniti z dejstvom, da bi morala delovati brez smisla.

»Ali pa, reče Vasilka naglo in se požene gor kot iskra, ali pa šele prihaja tisto, zaradi katerega je tako, in je še nevidno. Samo občutek se je že naselil. Ja, reče glasno, in potem sem kriva, ker se delam, da je vse nič.«⁶⁸

Prav zaradi te vere v prihodnost Vasilka trpi in noče iskati rešitve v prisotnem svetu in v sedanosti. Uršula je drugačna, brez vere je, brez upanja, zato tudi mnogo bolj praktična reagira v situaciji, v kateri sta se znašli.

V sklepnih sekvenci pripoveduje Uršula Vasilki zgodbo o dveh dekletih, ki sta se ponoči v planinah zatekli v neko kočico. Ko sta pozno ponoči zaslišali pred vrati stopinje in »tesen in nagneten šum«, je Ana, ena izmed deklet, ustrelila v vrata. Analogija z Vasilkino in Uršulino situacijo je očitna, zato je tudi razumljiva Vasilkina reakcija. Neznaneč onkraj vrat se ji zdi prav uresničitev tistega upanja, ki jo obvladuje v njeni konkretni situaciji, namreč pričakovanje nekoga. Prav zato se ji zdi verjetnost, da bi lahko krogla, ki jo je izstrelila Ana, neznanecu »razdružgala obraz«, izničenje lastnega upanja. Dokončno spoznanje, da sta z Uršulo za vedno ujeti v »ta špranjasti prostor«, da ne bo nihče prišel in da bo tudi deževalo »do sive starosti«, Vasilko popolnoma zlomi.

Premislek o tem Šeligovem delu je pokazal, da tudi tukaj prevladuje v življenju obeh junakinj sedanost. To je edina možnost sodobnega človeka, kajti vse se dogaja in dogodi brez višjega smisla. Sedanost je v tekstu celo prostorsko zamejena (listnjak), dež pa je tisti pojav, ki onemogoča izhod. Vasilka še vedno upa v prihodnost, upa, da »šele prihaja tisto«, zato trpi in ni srečna. V njej se še ni dokončno uzavestila misel o breztemeljnosti sveta, v njej so še ostanki, kot pravi Uršula, zato tudi doživi zlom celo ob fiktivni razrušitvi njenega pričakovanja.

V ciklusu Poklici čakajo spet srečamo Vasilko, ki je protagonistka Šarade. Tako se miselna problematika iz dela Ali naj te z listjem posujem neposredno navezuje na občutje, ki je tako značilno za vse »junake« v tem ciklusu. Opis plašča, ki ga nosi Vasilka v enem izmed retrospektivnih prizorov prvega dela, je namreč popolnoma identičen z opisom plašča, ki ga nosi junakinja v Šaradi. Junakinja v Šaradi (to je Vasilka) ni niti enkrat imenovana z imenom.

⁶⁸ Ibid., str. 44.

»Enakost, reče Vasilka, kaj je to? /.../ Temno črn je tudi plašč, ki gre čez škornje in s torbico tudi niha mimo razposajenih razširjenih, strumnih nog, da se katerikrat zalesketa in odkrije spodaj vinsko rdeča svilena podlaga ali pa se skozi zadnji razporek celo prikaže enako sivo razmočen svet, kot utripa tu spredaj.«⁶⁹

»Zato vstanem in se kar po ozkem prehodu med mizo in rjavo klopjo pomaknem tja k njemu in se zvrha spustim tesno ob njem dol, da levo krilo črnega plašča zleti nazaj in ga malo prekrije, da je potem rdeča podlaga kot ogenj zgoraj in se sveti v trapasti, šaradasti sivi prostor /.../«⁷⁰

In še ena podobnost med obema tekstoma, tudi v Šaradi je dež tista pojavnost, ki zamejuje skupino mladih ljudi in ustvarja tisto občutje napatosti, ki je tako značilno za Ali naj te z listjem posujem.

»Zunaj najbrž dežuje, vidim same dežnike, kako kot kakšne razmočene cunje ali krtine drsijo mimo okna. Mora biti blazno zoprno, bolj kot prej, ko je samo viselo dol. Ali pa ni bolj. Oboje je sitno. Dela človeka nemirnega in sitnega. /.../ O bog, da bi človek kam šel. Da bi nehalo, da ne bi pritiskalo.«⁷¹

Celoten cikel prikazuje izseke iz življenja skupine ljudi, ki ne najdejo v življenju nobenega višjega smisla. V njih ni nobenega hotenja, nobenega cilja, njihovo bivanje je le golo eksistiranje.

V vsakem zaključenem tekstu je pisateljeva optika usmerjena na enega izmed njih, razen v Kurjenje na višji ustanovi, kjer je osrednji lik kurjač. Vendar tudi on ni postavljen v cikel zato, da bi učinkoval kot primer človeka, ki je našel v svojem delu smisel in zato ni opozicija nedelavni mladini. Šeligu se skozi kurjačev lik ponovno razkrije delo kot nekaj odtujenega in ne kot prostor človekove uresničitve in sreče.

»Ko je tako ves obraz še zmeraj razpet v strop, še brca in rjove o mater božja, o jaz, o trpljenju in vlačanju gor in dol, o prekletem delu, o času, ki ga ni, o drugih, o naslanjanju na šank, o kurbah, o nikoli tega ušivega konca, o vse do preklete črvive smrti, o bandi, o huliganih in vse o njihovih nesramnih, našpičenih, smrdljivih, idiotskih, joškastih, o nikoli zadosti pre-fukanih, o kurjenju, ki vse požira, o letih, o prekletem kurjenju in garanju, ki da sicer ugasne.«⁷²

Ponovno se izkaže, da delo ne nosi nobenega smisla, nobenega očiščenja in da je zelo daleč od človeka.

»/.../ da vse telo lahko samostojno prebiva, sicer v oddaljenosti samo enega komolca, vendar mogoče še petsto let daleč v drugačni svetlobi. Tudi ritma nimata enakega. Tilkino telo, iz katerega raste desnica, ki dela, ima svoj

⁶⁹ Ibd., str. 59.

⁷⁰ Rudi Šeligo: Poklici čakajo, Šarada, Problemi Mag., maj 1971, št. 101, str. 18.

⁷¹ Ibd., str. 20.

⁷² Rudi Šeligo: Poklici čakajo, Kurjenje na višji ustanovi, Problemi Mag., november 1970, št. 95—96, str. 8.

osebni življenjski ritem, ki izhaja iz bitja srca in dihalnih gibov. Ritem delovanja roke pa izhaja iz velike rumene in na koncu malo rdeče in alarmne krožnice.«⁷³

Ciklus Poklici čakajo pomeni spet raziskovanje razmerij med človekom in delovnim procesom; je pripoved o tem, kaj se godi s človekom v času dela in v času, ko je prost. Vendar pa to nemara ni edini namen ciklusa. Mogoče želi tudi razjasniti vzroke, zaradi katerih so ti mladi ljudje tako zelo izključeni iz družbe in sveta, mogoče hoče razgaliti vzroke njihove izgubljenosti.

Ta del analize osrednjih Šeligovih del je skušal samo nakazati drugi temeljni strukturni princip, ki obvladuje njegova dela. Zdi se, da hoče avtor koncipirati svoje tekste tudi kot epistemološke metafore o našem realnem svetu.

Izkazalo se je, da je temeljna razsežnost Šeligovega literarnega sporočila odkrivanje razmerij med človekom in njegovim delom. Pri tem se pokaže, da človekovo delovanje v svetu nima nobenega višjega cilja, v imenu katerega naj bi potekalo. Človeku ostane le sedanost kot edini prostor in možnost delovanja. To spoznanje je opredelilo tudi pripovedni način, ki skuša dati vtis, da je tudi tekst, ki ga bralec bere, vedno sedanost. Tako pojmovanje pa seveda ukinja zgodovinsko razsežnost in prav tu se Šeligova proza srečuje s hotenji novega romana in s temelji strukturalistične dejavnosti. Šeligo pravi: »Skušam odkriti tisto, kar je. Ostane samo ta večni zdaj. Zdaj je vsa človekova totaliteta in možnost. Treba je samo sprejeti resnico, da človekovo delo in početje nima nobenega smisla, kar pa še ne pomeni, da se delo in življenje izniči; narobe, šele s tem postane pravo delo, ko ne poteka več v imenu Smisla, v imenu nečesa, kar je nedosegljivo.«⁷⁴

РЕЗЮМЕ

Художественное произведение Рудия Шелиго характеризуется явно полиморфной структурой. С одной стороны оно хочет действовать как недосказанная, полисемантическая, открытая структура и не хочет закрепиться как что-то законченное, неизменное, с точно определенными значением и смыслом. Такая установка дает возможность появления ряда осмыслений и интерпретаций; но они лишь частично базируются на тексте. Возникает потребность смыслового наполнения мест с упраздненным значением, ибо в тексте лишь несколько опорных точек для анализа. С другой стороны проза Шелиго заключает в себе и

⁷³ Rudi Šeligo: Poklici čakajo, Čudna ura, Problemi Mag., januar 1972, št. 109, str. 21.

⁷⁴ Rudi Šeligo: Beseda ustvarjalcev, Knjiga 1968, št. 1, str. 47.

стремление к тому, что бы тексты были приняты и как эпистемологические метафоры, как познавательные символы писательского понимания мира и человека. Современный мир представляется Р. Шелиго как мир без смысла и вообще без всякой метафизической категории. Смотри на то, что смысла нет ни в прошлом ни в будущем, реализация человека возможна лишь в современности. У человека нет больше бога, он оказался одиноким и может надеяться лишь на самого себя. Он в самом себе находит смысл и основание.

Если мы согласимся с пониманием произведения искусства Лотмана, который воспринимает его как результат воздействия двух структур: «модели мира» и «модели авторского мировоззрения», то мы можем написать, что Шелиго в своих произведениях оставил место и для реализации «мировоззрения читателя». В форме схемы это выглядело бы так: Литература = «модель мира» + «модель авторской личности» + «модель читательской личности». Таким способом произведение искусства Шелиго открывается сути современного человека, «который хочет быть субъектом самого себя, т. е. хозяином своего мира».⁷⁵ Литературные тексты предоставляются читателю в реализацию и креацию. Читатель в текстах Шелиго сам себе хозяин (по крайней мере фиктивный), ибо он сам креирует повествование и дает ему значение. Проза Шелиго сообщает правду современного человека и мира. Именно в этой правде конципируется ее полисемантическая и ее открытость.

LITERATURA

Umberto Eco, *Otvoreno djelo*; Veselin Masleša, Sarajevo 1965.

Bernard Pingaud, *Nouveau roman et nouveau cinema*; Cahiers du cinema št. 185 1966, str. 26—42.

Boris Paternu, *Avantgardizem v navzkrižju struktur*; Slavistična revija (dalje SR) 1971 št. 5, str. 241—271.

Boris Majer, *Strukturalizem*; ČZP Komunist, Ljubljana 1971.

Jurij Lotman, *Predavanje iz strukturalne poetike*; Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo 1970.

Taras Kermauner, *Od razcepljenega človeka k sklenjenemu svetu*; Spremnna beseda k zbirki *Kamen*; Obzorja, Mrb., 1968. — *Triptih Agate Schwarzkobler*, *Delo* 4. 10. in 6. 10. 1969. — *Človek in prostor*, *Naši razgledi* (dalje *N. Razgl.*) 1969, str. 602.

Janko Kos, *Nove težnje v slovenskem pripovedništvu*; *Sodobnost* št. 5 1969, str. 465-78. — *Med tradicijo in avantgardo*; *Sodobnost* št. 2 1971. — *Michel Butor in poizkus »novega romana«*; *Uvodna beseda k STOR* št. 55, *Cankarjeva založba* 1971, str. 5—37.

Andrej Inkret, *Kako živi Agata Schwarzkobler*, *Problemi* avg. 1969, št. 80, str. 19—20. — *Vera v stolp*, *N. Razgl.* 1968, št. 16, str. 557.

Tine Hribar, *Vprašanje konca znanosti*, *Problemi*, dec. 1971, št. 106—107, str. 1—29. *Čas in usoda*, *Problemi* 1969, št. 76, str. 262-77. — *Čas kot delovni čas*, *Problemi* 1969, št. 81—82, str. 604-54. *Človek in vera*; *Komunist*, Ljubljana 1969.

Dimitrij Rupel, *Iskanje avtentičnega jedra*; *N. Razgl.* 1969, št. 6, str. 175. — *R. Seligo*, *Kamen*; *N. Razgl.* 1968, št. 14, str. 421.

⁷⁵ Tine Hribar: *Čas in usoda*, *Problemi* 1969, št. 76, str. 265.

Helga Glušič, Novi roman v sodobni slovenski prozi; VIII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana 1972, str. 87—98.

Roland Barthes, Književnost — Mitologija — Semiologija; Nolit, Beograd 1971.

G. W. F. Hegel, Čas; Problemi 1969, št. 81—82, str. 667-71.

Roland Barthes, Od umetniškega dela do teksta; Problemi, febr. 1972, št. 110, str. 75—80.

Jože Pogačnik, Zgodovina slovenskega slovstva VIII; Obzorja, Maribor 1972.

Nathalie Sarraut, A. R.-Grillet, Lucien Goldman — Novi roman in resničnost; Problemi 1965, št. 29, str. 637-47, in št. 30, str. 784—797.

Alain Robbe-Grillet, Narava, humanizem, tragedija; Problemi 1967, št. 53, str. 689—703.

Olga Bernal, A. R. Grillet le roman de l'absence (essai); Gallimard 1964.

Hans-Georg Gadamer, Pesnjenje in razlaganje; Tribuna 1970, št. 12—15, str. 17—18.

Marjan Dolgan, Rudi Šeligo: Triptih Agate Schwarzkobler; Tribuna 1970, št. 12—15, str. 16—17. — R. Šeligo: Ali naj te z listjem posujem; Sodobnost 1972, št. 1, str. 102—104.

Tel Quel odgovarja; Tribuna 1970, št. 10, str. 14—15.

Nikola Milošević, Rolan Bart, između egzistencializma i formalizma; Nolit, Bgd. 1971.

Strukturalizem; posebna izdaja časopisa Kritika; Zagreb 1970.

Borut Trekman, Rudi Šeligo: Stolp; Sodobnost 1966, št. 12, str. 1275.

France Pibernik, Rudi Šeligo: Kamen; Sodobnost 1969, št. 1, str. 105—107.

Nadeža Čačinović, Pri branju nouveau romana — možnosti in nemožnosti; Tribuna 1965/66, št. 15.

France Pibernik, Triptih A. S.; Prostor in čas 1969, št. 7—8, str. 584.

Boris Kantè, R. Šeligo: Ali naj . . . , Prostor in čas 1972, št. 3—4.

Mirko Fabčić, Ne le snemalec, pač pa tudi režiser; Srečanja 1971, št. 52, str. 220—221.

Božidar Premrl, Proza Rudija Šeliga, seminarska naloga.

ODMEVI ALBERTA CAMUSA PRI SLOVENCIH 1945—1959

II

Za leta 1955—1959 je značilno, da se je Camus pojavil v našem kulturnem prostoru s svojimi deli. Dobili smo prevod *Tujca*, pojavili so se krajši prevodi v periodiki. Pomembno pa je tudi, da prodre Camus na naše odre. V drugi polovici petdesetih let imamo dve uprizoritvi njegovih dram. Poleg tega je vzbudila pri nas veliko zanimanje podelitev Nobelove nagrade za književnost, ki jo je dobil Camus 1957. Po tem letu opazimo postopno upadanje zanimanja za pisatelja, kar se ujema z njegovim položajem v francoski javnosti, saj so to leta njegovega literarnega molka. Zanimanje se bo okrepilo ob njegovi smrti 1960. Druga značilnost, ki jo opazimo že pri bežnem pogledu na gradivo, je torej povezanost odmevov Camusa pri nas z njegovim pojavljanjem v francoskem kulturnem življenju.

Tretja značilnost pa je odsotnost kritike eksistencializma, pa tudi pisatelja ni nihče odklanjal. Pojavi se le nekaj manj pomembnih zapisov, brez večjega odmeva, kot je npr. članek Staneta Saksida.⁷³

Ob pomembnejših odmevih Camusa se še vedno pojavlja tok omemb, ki so v teh letih še vedno zanimive, vendar so neprimerno manj pomembne kot v letih 1946-54, saj nam ne odpirajo novih problemskih področij, pač pa se vključujejo v osvetljevanje tistih vprašanj, ki so nas v teh letih tudi natančneje zanimala. Zato jih bomo v glavnem omejnili pri analizi obširnejših problemov.

Janžekovičev članek v Novi poti 1955⁷⁴ ni zanimiv le zato, ker nam dokazuje široko odmevnost Zihelove kritike eksistencializma, pač pa tudi zato, ker je to domala edina omemba Camusa v tej reviji, čeprav se je v njej večkrat pisalo o eksistencializmu.⁷⁵ To je seveda obrobna omemba Camusa, saj njegovo ime srečamo le pri naštevanju najvid-

⁷³ Stane Saksida: Eksistencializem, MladP, 1957, št. 4 in dalje.

⁷⁴ (Janez Janžekovič) P. G.: Jaspers in filozofija transcendence, Nova pot 1955, str. 40—49.

⁷⁵ (Edvard Kocbek): Iz pariškega dnevnika, Nova pot 1956, str. 190—239. Janez Janžekovič: Marcelovi modroslovni pogledi, l. c., str. 144—182. Karl Jaspers: Filozofija in svet, l. c., str. 385—387. Janez Janžekovič: Sartrova antologija, l. c., 1954, str. 326—386, itd.

nejših eksistencialistov. To nam po eni strani dokazuje, da so imeli ti krogi do pisatelja enak odnos kot ostala slovenska javnost. Po drugi strani pa nam odkriva njihovo nezanimanje za Camusa dokaj presenetljiv pojav. Pisatelj očitno ni zanimal naše katolike tako intenzivno kot v Franciji, kjer je Camus živahno odmeval v katoliški sredini, saj je pogosto reševal probleme o bogu in o kristjanih, kot je vidno iz njegovega Tujca, Kuge, Sizifovega mita, Upornega človeka, Actuelles II.⁷⁶

Na žalost tega vprašanja ne moremo rešiti, pripomnimo naj le, da je Edvard Kocbek informiran o srečanju Camusa z dominikanci, ki je bilo 1964 v samostanu Tour Maubourg,⁷⁷ tako lahko sklepamo, da so pri nas pisatelja dokaj natančno poznali, ni jih pa toliko vznemirjal, da bi o njem spregovorili v javnosti. Zanje so bili neprimerno pomembnejši Jaspers, Marcel in Sartre.

Večina omemb prodira v našo javnost ob spremljanju aktualnih dogodkov v tujini.

Upoštevati pa moramo, da je Camus prodiral k nam tudi preko srbohrvaške publicistike. Omenili smo že, da je Janez Gradišnik opozarjal na Begičevo razmišljanje o polemiki med Sartrom in Camusom, ki je bilo objavljeno v sarajevskem Pregledu.⁷⁸ Leta 1958 pa je Stanko Janež v Naših razgledih ocenil knjigo istega avtorja — Raskršča.⁷⁹ Nekoliko se je ustavil tudi pri Begičevem eseju o Camusovem Poletju⁸⁰ in skušal povzeti Begičev opis Camusa, vendar se jasno vidi, da Janež ni vedel o pisatelju ničesar razen podatkov, ki jih omenja delo. To nam potrjuje njegove napake, tako ga npr. prišteva med francosko-švicarske pisatelje. Naslove del pa prevaja zelo nerodno, saj govori o Človeku, ki se je uprl, čeprav je bil tedaj pri nas že udomačen naslov Uporni človek. Prav zato je razumljivo, da povzame iz Begičevega eseja predvsem splošne sodbe.

Vendar ta omemba ni zanimiva le zato, ker nam dokazuje odmevnost hrvaških in srbskih knjig pri nas. V poročilu je namreč tudi skromen povzetek Camusove filozofije absurda, ki se prekriva z Grabnar-

⁷⁶ Prim. tudi P II, str. 1596—1603 ter zapis dominikancã Bruckbergerja v *Hommage à Albert Camus, La Nouvelles Revue Français*, mars 1960, Numero spécial, str. 515—521.

⁷⁷ Iz pogovora z Edvardom Kocbekom, 17. XI. 1971.

⁷⁸ (Janez Gradišnik) G.: Francoske revije, NRazgl, 1953, št. 8. Prim. Midhat Begić: Nečista savjest i prljave ruke. Povodom sukoba Sartr—Kamã. Pregled, 1953, str. 187—195.

⁷⁹ Stanko Janež: Na razpotju evropske kulture, NRazgl, 1958, str. 77—78. Prim. Midhat Begić: Raskršča, Svjetlost, Sarajevo, 1957.

⁸⁰ Midhat Begić, l. c., str. 259—266.

jevo interpretacijo, kot bomo videli kasneje. Tudi tu je kategorija absurda izpeljana iz Upornega človeka, saj trdita, da se absurd prične tam, kjer preneha povezanost svobode in upora. Zaradi podobnosti interpretacije pa še ne moremo trditi, da je Janež poznal Grabnarjevo zbirko, ker je Camusa podobno interpretiral tudi Begič. Pomembno je, da slabo poznavanje Camusa vodi do povezovanja obeh stopenj njegovega razvoja v enotno filozofijo, ki pa je zelo oddaljena od Camusovih miselnih iskanj. Gre torej za odprtost pisateljevega pojmovanja sveta, ki omogoča določeno interpretacijo njegovega dela, in ta se je pojavila tudi pri nas.

Zasledovanje omemb Camusa v naši javnosti, ki so se pojavile kot odmev kulturnih dogodkov v Franciji, nas spet opozarja, kako natančno informiranost o dogodkih v tujini nam omogoča pojav, ki smo ga označili s terminom kulturno novinarstvo. V reviji *Knjiga* so zabeležene celo take podrobnosti, kot so edicije sodobnih pisateljev na ploščah, med katerimi naj bi bil zastopan tudi Camus.⁸¹ Leta 1957 pa je neznan poročevalec povzel rezultate ankete o popularnosti francoskih pisateljev med francoskimi študenti, ki jo je izvedla revija *Arts*.⁸² Tako smo bili seznanjeni, da je Camus enako popularen kot Gide, s katerim sta si delila četrto mesto.

Istega leta je Božidar Borko spet poročal o knjigotrških uspehih v Franciji,⁸³ s čimer je nadaljeval tisti tip posredništva, ki smo ga že označili v prvem delu razmišljanja, saj se je tudi tokrat naslonil na članek v reviji *Nouvelles Littéraires*. Informiral nas je, da se Camusove knjige dobro prodajajo. Razlika je le v pomenu omembe. V letih 1945-54 so bile omembe te vrste vidne, sedaj pa so se odmevi toliko obogatili, da ostajajo le na obrobju naše pozornosti. Omemba je zanimiva kvečjemu zato, ker je iz nje razvidno, da je imel Borko 1957 pisatelja za toliko znanega, da se mu ne zdi potrebna dodatna informacija. Še dve leti pred tem je priporočal literarno zgodovino Jacquesa Nathana kot možen vir za natančnejše poznavanje pisatelja.⁸⁴ Borko je torej čutil premik v zanimanju slovenske javnosti za Camusa. Medtem ko nas je 1955 vznemirjal pisatelj, ki ni bil dobro poznan, je bil Camus 1957, po prevodu Tujca, po uprizoritvi *Obsednega stanja* in *Pravič-*

⁸¹ (Jože Dolenc) J. D.: Sodobni francoski pisatelji na ploščah, *Knjiga*, 1954, str. 249-250.

⁸² S. R.: Francoski študentje o pisateljih, *Knjiga*, 1957, str. 441.

⁸³ (Božidar Borko): Književni uspehi v Franciji, *Knjiga*, 1957, str. 181.

⁸⁴ Božidar Borko: Zgodovina sodobne francoske literature, NO, 1955, str. 208-210.

nikov, pisatelj, katerega poznavanje je sodilo v splošno izobrazbo slovenskega intelektualca. Sedaj sta nas zanimala le še njegov nadaljnji razvoj in njegova usoda. Ta premik v odnosu do Camusa je viden tudi pri piscih, ki so obsežneje poročali o tujih literaturah.

Janez Gradišnik, ki je v poročanju o Camusu podoben tip poročevalca kot Borko, je 1955 objavil v Novih obzorjih pregled sodobnih slovstev za leto 1954.⁸⁵ V svojem poročilu omenja Camusovo esejistično zbirko *Poletje* in z obžalovanjem ugotavlja, da se avtor zadnje čase posveča le esejistiki, čeprav je eden redkih pisateljev, ki ohranja odlike francoskega romana. Spet srečamo potrditev, da je bil Camus zanimiv predvsem kot beletrist.

Pri Gradišniku bi seveda našli še vrsto informativnih člankov, vendar je za usodo Camusa zanimiv le še članek, ki ga je 1958 objavil v Novih obzorjih.⁸⁶ Ta prikaz »sodobnega svetovnega pripovedništva« ne poroča o nobenem novem Camusovem delu, saj so to leta, ko se je pisatelj skoraj popolnoma umaknil iz javnega življenja,⁸⁷ pač pa je zapis zanimiv zaradi odnosa do pisatelja. Ko Gradišnik razmišlja, kako bi prebili meje našega provincializma, se zavzema za prevod Kuge. Poleg Tujca, ki se mu zdi eno najpomembnejših pričevanj o evropskem človeku, ceni Kugo kot pisateljevo osrednje delo. Opozarja pa, da je Camus sicer izšel iz eksistencializma, vendar se je v zadnjem času približal izročilu francoskih moralistov. Tu se torej srečamo s poskusom, da bi pisatelja ločili od eksistencializma in mu tako omogočili večjo popularnost. Ta težnja ni nova, saj se kot zanimivost omenja vse od polemike med Sartrom in Camusom, vendar pa tem avtorjem nikoli ni uspelo, da bi ločili naše povezovanje Camusa z eksistencializmom. Prvič pa se poskuša s tem podatkom popularizirati Camusa, kajti oznaka eksistencialist je očitno še vedno imela dvomljiv, če ne že kar pejorativen prizvok.

Gradišnik ni uspel prodreti s predlogom, da bi prevedli Kugo, čeprav je ta članek le uvod v debato v okviru »kulturnih pogovorov«, ki je bila 13. 3. 1958 v Mariboru. Med pogovorom je imel Gradišnik večjo možnost, da bi prepričal o pomenu prevoda. S tem, ko je svoj uvodni

⁸⁵ Janez Gradišnik: Pregled svetovnih slovstev v letu 1954, NO, 1955, str. 622, 731, 798.

⁸⁶ Janez Gradišnik: Sodobno svetovno pripovedništvo, NO, 1958, str. 217 do 227.

⁸⁷ Prim. biografijo v P I, str. XXVII in bibliografijo v P II, str. 1931 te, *Hommage à Albert Camus 1913—1960*, La Nouvelles Revue Française, mars 1960, Numero spécial, str. 445.

referat tudi objavil, je torej dvakrat spregovoril v naši javnosti. Poleg tega pa je poskušal prodreti s tem predlogom že leta pred tem v svojem eseju o Camusu, ki ga je napisal, ko je pisatelj prejel Nobelovo nagrado.⁸⁸ V teh letih si je menda tudi Jože Brejce prizadeval objaviti prevod Kuge, vendar mu ni uspelo prepričati založnikov.⁸⁹

Očitno je torej, da je v naši javnosti vladalo zanimanje za Camusova dela, vendar pa se založniki temu zanimanju niso odzvali. Pojavljanje pisatelja skupno z eksistencializmom, ki mu je v letih 1946–54 omogočilo prodor, je povzročilo, da je prejel nalepko eksistencialist, kar ga je tako problematiziralo, da je bilo sedaj zavrto njegovo nadaljnje uveljavljanje; po Tujcu (1955) vse do 1962 ni bil objavljen noben pomembnejši prevod Camusa in smo njegovo beletristiko srečevali predvsem v gledališčih. Pri tem je zanimivo, da slovenske javnosti ni prepričala niti Nobelova nagrada o pisateljevem pomenu, kar nas opozarja, da to odličje pri nas nima take veljave, kot jo ima na Zahodu. Podoben odnos je videti tudi iz Kreftovega članka, ki je bil objavljen 1960.⁹⁰

Da bi ugotovili, zakaj se je Camus pojavil na slovenskih odrih, moramo upoštevati tri komponente, ki so vplivale na naše razumevanje Camusa kot odličnega dramatika. Najprej se moramo zavedati, da se je tak odnos do pisatelja oblikoval v letih 1945–54 in se v letih 1955–59 ni spremenil. Druga komponenta, ki je pomembna pri nastajanju tega odnosa, je dejstvo, da se v letih 1955–59 pričenjajo procesi, ki skušajo posodobiti slovensko gledališče. Te premike nam dokazuje tudi razvoj domače dramatike.⁹¹ Tretja komponenta, ki jo velja tu upoštevati, so okrepljeni stiki z inozemstvom. V teh letih je npr. Drama SNG gostovala v Parizu, Théâtre National Populaire pa pri nas. Vse to je omogočalo natančnejše seznanjanje s pisateljevim dramskim delom.

V teh letih je torej Camus zelo intenzivno prisoten v našem gledališkem življenju, kar nam dokazujeta ne le obe uprizoritvi njegovih del, pač pa tudi vrsta omemb. Zabeleženi sta bili celo njegovi dramatizaciji Besov in Rekviema za vlačugo, ki ga je omenjal Ossia Trilling 1956 v gledališkem listu Drame SNG.⁹²

⁸⁸ (Janez Gradišnik) J. G.: Albert Camus — Nobelov nagrajenec, NRazgl 1957, str. 492.

⁸⁹ Iz pogovora z Jožetom Brejcem, 5. XI. 1971, in z Radojko Vrančič, 16. III. 1972.

⁹⁰ Bratko Krefc: Dostojevski in Camus. Zapis ob dunajski uprizoritvi Besov, NRazgl, 1960, str. 214–215.

⁹¹ Prim. Jože Koruza: Dramatika, Slov. knjiž. II, str. 191–192.

⁹² Ossia Trilling: Gledališko pismo iz Londona in Pariza, GL Drama, 1956/57, str. 214–222.

Še pomembnejše pa je poročilo neznanega avtorja v Večeru 1959, ki je nastalo ob dunajski uprizoritvi Camusove dramatizacije *Besov*. Čeprav se avtor ne spušča v analizo same dramatizacije (to bo kasneje storil Bratko Krefc), skuša podati oznako celotnega pisateljevega dela. Pri tem se je naslonil na Grabnarjev zapis o Camusu. Poročevalec omenja tudi mariborsko uprizoritev *Obsednega stanja*.⁹³ Vsekakor je poročilo odraz popularnosti Camusa pri nas, saj smo zasledovali celo obrobne pojave njegovega dela. Tudi pisec članka o krizi *Comédie Française*, ki je izšel 1955 v gledališkem listu celjskega gledališča,⁹⁴ ceni Camusa kot odličnega dramaturga.

Kot zanimivost naj omenimo še Filipičev Dodatek k Pariški kroniki,⁹⁵ ki je zbirka tujih ocen gostovanja ljubljanske Drame na Pariškem festivalu 1956. Kritik Radiodiffusion Française je v kritiki *Une pièce de Cankar à Paris* menil, da je Jerman uporni človek v Camusovem pomenu besede. Za nas je to nenavaden domislek, vendar zanimiv, ker nam ilustrira, v kakšnih zvezah srečamo Camusa.

In spet so te omembe lahko le potrditev naše teze, da je Camus v začetku druge polovice petdesetih let veljal za splošno priznanega pisatelja. Uveljavilo pa se je tudi prepričanje, da je pisatelj odličen dramatik.

Najpomembnejše spoznanje, ki se vsiljuje ob pregledu omemb Camusa kot dramatika, je dejstvo, da ga v teh letih naši publicisti še vedno razumejo kot predstavnika miselne drame. Vladimir Kralj ga je 1955 sprejemal v tem pomenu v izhodišču svoje kritike Ustinova;⁹⁶ podoben odnos do Camusa je viden tudi pri piscu članka o francoskem gledališču po zadnji vojni.⁹⁷ V Kraljevi kritiki je podan celo zaokrožen pogled na sodobno dramatiko:

Gibanje v drami se ustvari iz značajev ali iz idej. Prva, 'karakterna, shakespearevska drama operira s človeškimi strastmi in individualnimi konflikti, druga, dramatika idej, pa z večjimi ali manjšimi abstrakcijami značajev in z nadosebnimi konflikti iz raznih področij avtonomne človeške misli. Zadnja danes prevladuje. Kafka, Sartre, Camus, Salacrou, Anouilh in drugi skušajo v svojih modelih abstrakcij združevati shakespearevsko karakterno tradicijo s perečo idejno problematiko našega, oziroma določenega razreda tistega časa.

⁹³ —: Albert Camus in *Obsedenci*, Večer, 1959, št. 45.

⁹⁴ —: Kriza »Comédie Française«, GL Celje 1954/55, str. 226—229.

⁹⁵ Lojze Filipič: Dodatek k Pariški kroniki, GL Drama, 1956/57, str. 295—305.

⁹⁶ Vladimir Kralj: Gledališče. Peter Ustinov: Trobi kakor hočeš, NSd, 1955, str. 160—161. Podobno stališče je ohranil tudi v Dramaturškem vademekumu. Prim. Vladimir Kralj: Dramaturški vademekum, Ljubljana 1964, str. 84.

⁹⁷ —: Francosko gledališče po zadnji vojni, GL Kranj, 1956/57, str. 92.

Iz takšnega odnosa do sodobne dramatike je vidno, da so naši gledališki kritiki prištevali Camusa med najpomembnejše modernizatorje sodobne dramatike.

Vrh takšnega odnosa do Camusove dramatike predstavlja Brejčev esej *Piramida*.⁹⁸ V tem razmišljanju o problemih sodobne dramatike prikazuje avtor Camusovo dramatiko kot tisto skrajno obliko miselne drame, ki s svojo umetniško kvaliteto že presega njene okvire. Miselna drama pa spada po Brejčevem mnenju v sam vrh sodobne dramatike, ki jo primerja s piramido. Na dnu so avantgardisti in eksperimentatorji, višje so dramski pesniki, najvišji in najožji prostor zavzemajo dramatik filozofi, čisto v konici pa je esejistična dramatika kot posebna oblika miselne drame; sem uvršča Camusa. Vrednost pisateljevega dela je po Brejčevem prepričanju v tem, da se izogiba teznosti, ker sporoča splošno spoznanje določenega kolektiva, kar ima isto vlogo, kot so jo imeli v antičnem gledališču miti. Camusova miselna spoznanja niso le gole ideje, pač pa dobivajo vrednost zaradi svoje globlje resničnosti.

Vendar Brejč ne poskuša podati natančnejše interpretacije Camusovih dram, pač pa opozori na najsplošnejše značilnosti, ki so opazne tudi pri površnem branju, tako da ni popolnoma jasno, kje vidi občevaljavnost Camusovih del. O Nesporazumu npr. meni, da je celotni drami skupna ideja o absurdnosti sveta, pri Obsednem stanju pa opozarja, da so junaki celo imenovani alegorično. Umetniško najbolj vredna teksta Camusove dramatike, ki pa sta po svoji idejnosti za Slovence najbolj problematična, Brejč le omenja in ju, zlasti Caligulo, vključuje v svojo strukturo kar mehanično, ker so pač dela istega avtorja, ne poskuša pa se do njiju opredeliti.

Esej ne prinaša novega razumevanja Camusove dramatike, ampak je odraz odnosa, ki je bil pri naših vidnejših gledaliških kritikih že sprejet; tako nam predvesm ilustrira, kako globoko je prodrla v našo zavest misel, da je Camus predstavnik miselne drame. Brejčev esej je zanimiv predvsem kot poskus sistematiziranja vrednostnih kriterijev ter kot popularizator misli, da je za sodobno dramatiko značilen premik od psihologije v miselna področja človeka. Razmišljanje tudi ni imelo takega vpliva, kot bi ga morda pričakovali, saj je izšlo šele 1958, torej v času, ko je Camus že prodril na naše odre. Do uprizoritve Caligule 1963 pa je bilo že pozabljeno, tako da ni bistveno oblikovalo našega odnosa do pisateljeve dramatike.

⁹⁸ (Jože Brejč) Jože Javoršek: *Piramida, Razmišljanja o nekaterih problemih sodobne dramatike*, NSd, 1957, str. 751–764.

Miselna drama je torej v teh letih veljala pri uglednih gledaliških kritikih za značilen pojav moderne dramatike, saj niso imeli pravega posluha za bolj radikalne poskuse modernizacije gledališča. Camus kot predstavnik miselne drame je torej veljal za avtorja, s katerim se lahko modernizira repertoar gledališča. In prav s tem razlogom so pri nas utemeljevali uprizoritve njegovih del.

Drama SNG v Mariboru je začela svojo jubilejno sezono s premiero Camusovega *Obsednega stanja*,⁹⁹ ki pomeni istočasno tudi prvo srečanje slovenskega občinstva s pisateljevim dramskim delom. Predstava je pomembna, ker so jo priredili tudi za mariborski radio¹⁰⁰ in je s tem doživel Camus še večjo popularizacijo. Poleg tega je v gledališkem listu pisatelj prvič pri nas obsežneje predstavljen. Fran Žižek je prispeval članek *S Camusom v novo sezono* ter kratko biografijo, v kateri so označena pomembnejša pisateljeva dela.¹⁰¹ Poleg tega pa je v gledališkem listu tudi zbirka oznak pisatelja, ki so mu zelo naklonjene.¹⁰² Pri teh oznakah je opazen premik: medtem ko smo v letih 1945—54 prevajali sovjetske avtorje, da bi označili pisatelja, se sedaj pojavljajo prevodi zahodnih avtorjev. Isti postopek bomo srečali tudi ob uprizoritvi Pravičnikov in Caligule.¹⁰³ Zdi se, da moramo Slovenci iskati zaledje v tujini, da lahko zagovarjamo svoja stališča.

Zunanja dejstva nas opozarjajo, da je imela uprizoritev relativno velik uspeh. Tudi časopisna notica v *Večeru*¹⁰⁴ omenja topel sprejem premiere pri občinstvu, avtor članka, ki je izšel v istem listu 1959,¹⁰⁵ se je še vedno spominja, čeprav se predstave navadno kmalu pozabijo. Vendar pa predstava ni prodrla v središče slovenskega kulturnega prostora in je po pomenu ostala lokalna. Niti osrednja slovenska dnevnikar niti osrednje revije niso poročale o uprizoritvi. Mimogrede jo je omenil le Jože Brejč v krajšem priložnostnem zapisu o gledališkem življe-

⁹⁹ Premiera je bila 1. X. 1955, 12 predstav. Režiral je Fran Žižek, prevedel Jaro Dolar. Prim. Repertoar slovenskih gledališč 1867—1967, Slovenski gledališki muzej v Ljubljani, 1967 (*dalje RSG*), enota 3936.

¹⁰⁰ Priredbo omenja pisec članka: Albert Camus in *Obsedenci*, *Večer*, 1959, št. 45. Magnetofonski posnetek je ohranjen v arhivu RTV Ljubljana.

¹⁰¹ Fran Žižek: *S Camusom v novo sezono*, *GL Maribor*, 1955/56, str. 1—4, (Fran Žižek): Albert Camus. Biografija, l. c., str. 4—5.

¹⁰² Camus — kakor ga označujejo drugi, l. c., str. 6—7.

¹⁰³ Kaj mislijo Francozi o naši igri, *GL MGL*, 1956/57, str. 47—49. Ob uprizoritvi *Caligule* pa sta prevedeni kritiki Zuckerandla in Olliverja, *GL Drama*, 1963/64, str. 12—27.

¹⁰⁴ —: V Mariboru začetek gledališke sezone, *Večer*, 1955, št. 132.

¹⁰⁵ —: Albert Camus in *Obsedenci*, *Večer*, 1959, št. 45.



nju.¹⁰⁶ Poleg tega srečamo omembo predstave le še pri Titu Vidmarju in Janezu Gradišniku.¹⁰⁷ Pri zbiranju gradiva za pričujoče razmišljanje nas je presenetilo, da večina kulturnih delavcev ni vedela za to predstavo in so mislili, da je bila prva uprizoritev Camusa pri nas v Mestnem gledališču ljubljanskem. Celo Dušan Moravec se je ni spominjal¹⁰⁸ in tudi Marjeta Vasič je 1967 ne omenja v svojem zapisu,¹⁰⁹ čeprav upošteva vse ostale uprizoritve Camusa pri nas. Usoda prve slovenske uprizoritve nas tako opozarja na poseben položaj mariborskega prostora, ki ima pri nas posebne značilnosti in poseben položaj.

Očitno ni naključje, da je Camus prodril na naše odre preko Maribora, ker je bilo tu bolj sproščeno kulturno ozračje kot drugod v Sloveniji, zlasti v Ljubljani. Opozorili smo, da je Gradišnik sprožil pobudo za prevod Kuge prav v Mariboru.¹¹⁰ Obrnil se je torej na založbo, ki je že 1955 izdala prevod Tujca. Večer je časopis, ki objavi prva prevoda Camusove beletristike v periodiki.¹¹¹ Za presojo mariborske kulturne atmosfere so pomembna tudi večkratna gostovanja francoskih kulturnih delavcev, ki jih je v glavnem organiziral Klub prosvetnih delavcev. Omenimo naj le predavanja zagrebškega lektorja za francoščino Bessa;¹¹² lektorja Univerze v Ljubljani, Jeana Michela in Jeana M. Leclercqa.¹¹³ V Mariboru so obstajali tudi živahni stiki z nemškimi kulturnimi prostorom, medtem ko so v ostali Sloveniji slabeli. Prav ti stiki so vplivali na uprizoritev Obsednega stanja, kot bomo še opozorili.

Upoštovati pa moramo tudi vlogo takratnega direktorja mariborske gledališke hiše. Jaro Dolar je spretno moderniziral repertoar gledališča, kar sta mu omogočila zaupanje in ugled, ki ju je bil deležen v Mariboru, ter široka razgledanost po sodobni evropski dramatik. Tako je med

¹⁰⁶ (Jože Brejc) Jože Javoršek: Od Shakespearja do Camusa, SPor, 1955, št. 235.

¹⁰⁷ (Tit Vidmar) Vir: Pravični ljudje? SPor, 1956, št. 252.

(Janez Gradišnik) J. G.: Albert Camus — Nobelov nagrajenec, NRazgl, 1957, str. 492.

¹⁰⁸ Iz razgovora z Dušanom Moravcem, 12. II. 1972.

¹⁰⁹ (Marjeta Vasič) Marjeta Pirjevec: Za živo Camusovo besedo, GL MGL, 1966/67, str. 118—124.

¹¹⁰ Janez Gradišnik: Sodobno svetovno pripovedništvo, NO, 1958, str. 217 do 227.

¹¹¹ Albert Camus: Vrnitev v Tipazo, 7 dni, 1956, št. 6. Albert Camus: Dolgočasna nedelja, Večer, 1957, št. 248.

¹¹² Iz pogovora z Jarom Dolarjem, 1. II. 1972.

¹¹³ Jean Michel: Sodobni tokovi v francoski literaturi, Večer, 1954, št. 2. Jean M. Leclercq: Sodobni tokovi v Franciji, Večer, 1954, št. 45.

prvimi pisal o Sartru¹¹⁴ in prevedel vrsto dramskih tekstov, ki so jih nato igrali v mariborskem gledališču.¹¹⁵

Camus se je pojavil na mariborskem odru kot modernizator repertoarja. Zanimivo je, da so nekaj časa oklevali med Sartrom in Camusom, vendar je baje na odločitev vplivala predvsem zahtevnost dela in zmožnost gledališkega kolektiva. Menda so oklevali med Umazanimi rokami, Obsednim stanjem in Pravičniki.¹¹⁶ Zanimivo je, da na odločitev ni vplival Jean Michel, ki je 1954 v svojem predavanju odklonil Camusovo dramatiko.¹¹⁷ Pomembnejši je vpliv nemškega kulturnega prostora, kakor je jasno razvidno iz Žižkovega članka v gledališkem listu,¹¹⁸ saj se pri vrednotenju dela sklicuje na ogromen uspeh, ki ga je drama doživela na Nemškem. Tudi Žižek sam je spoznal delo najprej v nemškem prevodu in ga je tako pritegnilo, da se je zavzel za njegovo uprizoritev. Seveda je tu treba upoštevati tudi celotno režiserjevo delovanje in njegovo povezanost s praškim Burianovim gledališčem.

Kot vidimo, se je v Mariboru pojavila vrsta ugodnih okoliščin, ki so sovpadale z osebnimi nagnjenji režiserja in direktorja gledališča. Tako je prišlo Obsedno stanje na oder brez kakršnihkoli težav, čeprav je bila to otvoritvena predstava jubilejne sezone in je s tem dobila uprizoritev poseben pomen.

Pri presoji odmeva *Obsednega stanja* je potrebno upoštevati, da je to delo, ki ga je mogoče razlagati tudi mimo jedra Camusove misli, razvidnega v Upornem človeku. V drami lahko vidimo le alegorično upodobitev druge svetovne vojne, obsodbo fašizma in nastajanje upora ljudskih množic. In končno je delo lahko tudi odraz razočaranja ljudi ob povrnitvi stare oblasti. Seveda obstajajo v delu elementi, ki omogočajo takšno razlago, vendar je to le parcialna podoba, saj ne upošteva niti tako značilnih elementov, kot je pomen človekove povezanosti z naravo, tragiko, ki izhaja iz izoliranosti mesta in vrsto drugih komponent. Pri nas so spregledali to razsežnost dela, oziroma ji niso posvečali skoraj nobene pozornosti. Kje so vzroki?

Že v biografiji pisatelja¹²⁰ je Fran Žižek vključeval Camusa v napredne tokove. Ob delu *Upor v Asturiji* je zapisal, da je francoska

¹¹⁴ Jaro Dolar: Jean Paul Sartre kot dramatik, NO, 1952, str. 209—222.

¹¹⁵ Prim. RGS.

¹¹⁶ Iz razgovora z Jarom Dolarjem, 1. II. 1972, in Franom Žižkom, 29. X. 1971.

¹¹⁷ Jean Michel: Sodobni tokovi v francoski literaturi, Večer, 1954, št. 2.

¹¹⁸ Fran Žižek: S Camusom v novo sezono, GL Maribor, 1955/56, str. 1—4.

¹¹⁹ Iz pogovora s Franom Žižkom, 29. X. 1971, in Jarom Dolarjem, 1. II. 1972.

¹²⁰ (Fran Žižek): F. Z.: Albert Camus, Biografija, GL Maribor, 1955/56, str. 4—5.

oblast prepovedala uprizoritev dela in razpustila gledališko skupino zaradi revolucionarnosti drame. Pri Pismih nemškemu prijatelju poudari, da so jih med vojno tajno razpečevali; pri Obsednem stanju pa poudarja, da se v njem zrcali španski in nemški fašizem. Ko omenja Pravičnike, seveda navaja, da je snov zajeta iz predrevolucijske Rusije. Vsekakor so vsi ti podatki točni, toda z njihovo koncentracijo je pisec prilagodil podobo pisatelja tako, da je ustrezala našim razmeram. Še jasneje to izstopa v Žižkovi predstavitvi dela,¹²¹ kjer poudarja avtorjevo obsojanje fašizma, z njim pa tudi vsake strahovlade in absolutizma. Tema se mu zdi aktualna, ker misli, da nevarnost fašizma še ni minila in da na to dejstvo opozarja tudi drama. Vse ostale značilnosti dela pa enostavno zamolči, čeprav je iz članka razvidno, da pozna Upornega človeka, saj citira Camusovo pojmovanje stila.

Takšno razumevanje drame je ostalo aktualno tudi pri mariborski kritiki.¹²² Branko Hofman pride do sklepa, da je v delu najpomembnejša obsodba nasilja in vera v neuničljivost ljudstva, ki lahko osmisli posameznikovo žrtvovanje za ljudstvo in s tem njegovo življenje. Podobno stališče zagovarja tudi Branko Rudolf, saj meni, da nam je delo s svojo tematiko o fašizmu zelo blizu.

Tako je ostala naša kritika, pa tudi režiser, na nivoju preprostega dekodiranja simbolov, niso pa poskušali razumeti Camusove miselnosti in njegovega pojmovanja človeka, družbenega nasilja, upora zoper nasilje, protesta zoper »legalizirani zločin«. Pa tudi to dekodiranje je ostalo okrnjeno, saj v naši publicistiki ni ostala zabeležena niti tako pomembna komponenta dela, kot je kritika birokratskega sistema, ki je prikazan kot sistem za uničevanje ljudi.¹²³

Branko Rudolf je Camusu očital, da ni historično utemeljil pojava fašizma in da v svojem delu precenjuje vlogo posameznika (Diega), zato se mu zdi delo neprepričljivo in meni, da se moramo zadovoljiti le s splošno simpatično atmosfero igre, ne da bi se preveč spraševali. Očitno je Rudolf opazil v delu komponente, ki so nam bile tuje, vendar se ni spustil v kritiko le-teh, pač pa se je zadovoljil le z zadržano oceno dela. Rudolfov očitek izvira prav iz predpostavke, da je Obsedno stanje alegorična obsodba fašizma. Naša kritika takrat ni razumela, da pisatelj ni prikazal le določenega historičnega pojava, pač pa tip človeške

¹²¹ Franc Žižek: S Camusom v novo sezono, l. c.

¹²² Branko Hofman: Pismo avtorju. O sobotni premieri v mariborski Drami. Večer, 1955, št. 134. Branko Rudolf: Albert Camus: Obsedno stanje (Kuga), NO, 1955, str. 736—758.

¹²³ Prim. prvi prizor drugega dela drame, P I, str. 251—244.

družbe, ki omogoča sistematično uničevanje človeka, ne da bi imel moralne probleme.¹²⁴ 1955 nam torej še ni bila dostopna tista značilnost današnjega sveta, ki je po Camusu bistvena in je vzrok takšnih pokolov, kot sta bili obe svetovni vojni. Prav zato ni slučajno, da se v vzorčni anketi, ki jo je objavil Hofman na začetku svojega članka, gledalci delno pritožujejo zaradi nerazumljivosti dela. Naše in Camusovo pojmovanje družbenih procesov je bilo v teh letih tako različno, da osrednjih teženj pisateljevega dela sploh niso jasno zaznali in jih kritizirali.

Obsedno stanje so lahko sprejeli, ker niso opazili te miselne plasti, ki je po našem mnenju bistvena za velik del Camusovega opusa. To Camusovo pojmovanje sveta je zelo dvomljivo, kot se je izkazalo že ob kritikah *Upornega človeka*, popolnoma nemogoče pa je, če pristajamo na marksistične pozicije, ki so bile takrat pri nas še splošno priznane.

Ob uprizoritvi prve Camusove drame je slovenska kritika spregledala bistvene značilnosti ne le *Obsednega stanja*, pač pa tudi celotne pisateljeve presoje sveta in človeka v njem. Vendar ji je prav to onemogočilo, da bi delo odklonila, z njim pa tudi pisatelja. Delno je opazna celo zastranitev pisateljevih značilnosti in poudarjanje tistih lastnosti, ki so bile sprejemljive tudi za nas. Poleg tega pa je omogočila ugoden sprejem drame apriorna sodba o Camusu, saj je že takrat veljal za enega vidnejših sodobnih umetnikov, ki je pri nas premalo poznan. Hofman pripoveduje, da se je pisatelj pri nas sicer pogosto omenjal, da pa je premalo poznan. Tretji razlog je bil torej kompleks o naši provincialnosti in zaprtosti, ki je bil v Mariboru še posebno živ. Nihče si ni upal sprejeti vloge »linijskega recenzenta«, kar bi v takšni situaciji nujno postal z obsodbo dela. Seveda bi bila taka vloga zelo neprijetna, tako zaradi splošne nenaklonjenosti naše javnosti takim pojavom, kakor tudi zato, ker je delo sprejemljivo in celo globoko pozitivno v tisti plasti, ki jo je aktualizirala naša kritika. Zdi se, da ni bil takrat v Mariboru nihče toliko razgledan po problemih eksistencializma in Camusovem delu, da bi lahko argumentirano zavrnil delo.

Značilno je, da je *Obsedno stanje* veljalo pri nas za dramatisacijo romana *Kuge*, čeprav je Camus že 1948 jasno opozoril, da je to samostojno delo, ki ni in noče biti podaljšek romana. Isto je poudaril v predgovoru k ameriški izdaji svoje dramatike 1958.¹²⁵ Ta spodrsrljaj, ki ga je

¹²⁴ Prim. govor Kuge v tretjem delu, P I, str. 295—296, pa tudi pisatelj predgovor k ameriški izdaji njegove dramatike, P I, str. 1732—1733.

¹²⁵ P I, str. 187, P I, str. 1732—1733.

sicer zagrešila tudi francoska kritika, je bil možen le zaradi nepoznavanja obeh del.

Ne smemo pa pozabiti na Žižkovo umeteljitev izbora dela. Umetniški kolektiv je želel razširiti gledališki izraz ravno s tem Camusovim delom, ki po Žižkovem mnenju oblikovno niha med »realistiko« in »stilizacijo«.

Tako se je Camus pričel pojavljati na naših odrih ob začetku gledališke krize, ki so jo nekateri skušali preseči z modernizacijo repertoarja in z razširitvijo gledališkega izraza. Pri tem pa je bil Camus sprejet le kot oblikovni inovator, ne pa tudi kot nosilec nam tujih miselnih iskanj. Mariborska kritika je Camusa še vedno cenila, ker je menila, da uspešno podaja psihologijo svojih junakov. Tako je Rudolf pohvalil »psihološko dobro označen lik« Diega. Enak odnos do pisatelja je bil viden v že omenjenem pogovoru z Dolarjem, ki je menil, da se da napraviti uspešno predstavo iz Camusovih dram, če se s poslušom izčrpava psihologijo njegovih likov.

Sprejem Obsednega stanja v Mariboru nam torej razkrije, da v tej sredini pisatelja niso sprejemali kot naši vidnejši publicisti, ki so ga imeli za predstavnika miselne drame. Vendar se moramo zavedati, da takšen odnos do Camusa ni značilen le za mariborski kulturni prostor. Ne gre le za nekakšno lokalno pojmovanje pisateljevih del. Takšno razumevanje izhaja iz takrat pri nas splošno priznane estetike, po kateri je veljalo, da je preveč očitna teza v umetniškem delu pomanjkljivost, kar se je verjetno uveljavilo ob naših izkušnjah s socialističnim realizmom. Miselna drama je bila zato za nas že apriori dvomljiva, ne glede na teze, ki jih je avtor zastopal. Od tod torej izvira opisani odnos do Obsednega stanja. Camusov ugled nas je silil, da smo skladno z estetiko, ki je bila uveljavljena pri nas, iskali v delu predvsem psihološko verjetnost njegovih likov in splošno sprejemljivo sporočilo drame. Dopuščali smo sicer inovacije izraznih sredstev, vendar smo obšli miselno jedro dela.

Istega leta, kot so Mariborčani igrali Obsedno stanje, smo dobili tudi slovenski prevod Tujca, ki je izšel v Grabnarjevi antologiji sodobne francoske proze *Potovanje po Veliki Garabaniji*.¹²⁶

Jože Brejc je prevedel celoten roman, vendar s stilističnega stališča slabo. Toda tu nas ne zanima sam prevod, saj nam takšna analiza ne bi

¹²⁶ Albert Camus: Tujec, *Potovanje po Veliki Garabaniji*, Obzorje, Naša doba v knjigi, Maribor 1955, str. 208–284. Uredil Boris Grabnar. Tujca je prevedel Jože Brejc. Prevod je točen in popoln.

odkrila našega pojmovanja pisatelja. Za nas so pomembnejše okoliščine, v katerih se je prevod pojavil in njegov sprejem v slovenski javnosti.

Antologija je izšla v zbirki *Naša doba v knjigi*, ki jo je urejal Franček Bohanec, izdajala pa so jo Obzorja v Mariboru. Ob zbirki, ki je imela namen širiti razgledanost slovenskega bralca po sodobni prozi, so se srečali sodelavci Besede, takrat ene najliberalnejših revij središča, z mariborsko atmosfero, ki se je že seznanila z Camusom.

Nekoliko nas presenetiti, da je Tujec vključen v antologijo, ki je namenjena predvsem novelistiki, saj velja to delo za roman.¹²⁷ Toda prav to dejstvo nas spet opozarja, da si 1955 pri nas ni bilo mogoče misliti prikaza sodobne francoske proze brez Camusa. Ob tem pa je že jasno, kolikšen ugled je imel pisatelj pri nas.

Urednik antologije je napisal spremno besedo, v kateri je označil pomen posameznih pisateljev, dodal pa je tudi najnujnejše biografske in bibliografske podatke. Grabnarjeva interpretacija Camusa je pomembna, ker je to prvi poskus interpretacije njegove filozofije absurda pri nas in je doživela velik odmev, kot bomo videli kasneje. Zato nas mora natančneje zanimati Grabnarjevo razumevanje in njegov odnos do pisatelja.

Že z naslovom antologije je Grabnar načrtno ohranil zadržan odnos do francoske literature in njenih estetskih in idejnih izhodišč, saj je naslov povzet po Michauxovi satiri na razmere v Franciji. Urednik sam pravi, da je ta satira ustrezna upodobitev kulturnega življenja v Franciji. Zbirko pa opravičuje s takrat splošno zahtevo po liberalizaciji našega kulturnega prostora, kajti prepričan je, da se bo naše kulturno življenje razgibalo, ko se bodo tudi pri nas lahko spopadle vse ideje, ki so aktualne v svetu. Zato zahteva, da naj postane slovenski bralec samostojno misleč človek, ki se bo lahko samostojno opredeljeval do aktualnih dogodkov. Ob tem povzetku verjetno ni potrebno posebej opozarjati na podobnost teh zahtev z onimi, ki smo jih srečali v programskem uvodu Besede, v kateri se je pojavil prevod Camusovega eseja *Umetnik in svoboda*. To nas ponovno opozarja, da je naša takratna mlada generacija sprejemala naše kulturne razmere kot utesnjujočo ozkost.

Vendar pa tudi Grabnar ni bistveno spremenil odnosa slovenske kulturne javnosti do eksistencializma. Razlika je le v tem, da je zahteval tudi za to smer možnost pojavljanja pri nas. Niso pa nove informacije, da eksistencializem odklanja družbeni determinizem, da je izhodišče te filozofije trditev, da je eksistenca pred esenco. Niti ni novo iskanje

¹²⁷ Prim. R. M. Albérès: *Histoire du roman moderne*, Paris 1962.

zvoka za popularnost smeri v tem, da se je pojavila v času, ko se je francoski marksizem zapiral v sovjetski pragmatizem. Razumljivo je tudi, da Grabnarju pomeni eksistencializem predvsem Sartra, njemu ob bok pa postavlja Camusa, čeprav misli, da je Camus mogoče uglednejši kot Sartre.

Grabnar dvomi, da bi bil eksistencializem tudi literarna šola, vendar prihaja v kontradikcijo, ko meni, da ni bila literatura še nikoli tako prepojena s filozofskimi spekulacijami, kot je beletristika eksistencialistov. Ker je izhajal iz predpostavke, da je ta literatura neločljivo povezana z njihovo filozofijo, je moral pri oznaki Camusa povzeti tudi njegovo filozofijo, da bi bralci lahko razumeli Tujca. Pri tem pa se ni mogel nasloniti na domače vire, ker pri nas ni še nihče poskušal povzeti pisateljevih miselnih spoznanj. Podal je lastno, izvirno interpretacijo, s tem je postal pomemben popularizator Camusove misli pri nas, saj je edino njegova razlaga odmevala v naši publicistiki še vrsto let.

Camus je torej veljal za eksistencialista, za katerega je značilna njegova filozofija absurda. Toda kaj je absurd, kako naj ga razložimo? Grabnar takrat še ni upošteval Sizifovega mita, Sartre pa ga ni nikoli navduševal, zato ga ni natančneje poznal, kaj šele njegovo zbirko člankov *Situations I*, kjer je podana splošno priznana interpretacija Tujca,¹²⁸ do katere se mora opredeliti vsak resen kritik Camusa. Poznal pa je *Upornega človeka*, ki je, kot smo videli, pred nekaj leti vzbudil pri nas precej pozornosti. Na žalost uporablja Camus tudi v tem delu termina absurd, absurdno življenje. Tako je nastala Grabnarjeva interpretacija: človek se upira absurdu z neprestano revolto, ki je pri Camusu podobna kategorija kot Descartesov *cogito*. Revolta poraja revolucijo, toda revolucija prihaja v konflikt z revolto, kajti revolta ni abstraktnost, pač pa je problem živega človeka, človeka kot posameznika »iz krvi in mesa«. Zato se ne more spremeniti v uničevalni mehanizem, kar je bistvo revolucije. Camus torej stalno naleti na absurd, ker ne najde rešitve družbenih problemov. Grabnar zaključí:

¹²⁸ Prim. Pierre-Georges Castex: *Albert Camus et l'Étranger*, Paris 1967. Pierre de Boisdeffre: *Métamorphose de la littérature. De Proust à Sartre*, Paris 1965 (5. izdaja). John Cruckshank: *Albert Camus and the literature of revolt*, New York, 1960. Thomas Hanna: *The Thought and the art of Albert Camus*, Chicago 1958. Brian T. Fitch: *Narrateur et narration dans l'Étranger d'Albert Camus*, Archives des lettres modernes, No 34, Paris 1960. Philip Tody: *Camus. A Study of his Work*, New York 1959 (3. izdaja). Janko Kos: *Albert Camus in filozofija absurda*, v knjigi *Albert Camus: Tujec, Kuga, Sto romanov*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1965, itd.

Tako je torej Camus z neprestanim menjavanjem revolta, revolucija, revolta postavil trditev o neki — kajpak absurdni družbeni zakonitosti, ki pa ostaja subjektivistična in idealistična prav zato, ker se skoraj ne meni za materialne in objektivne družbene zakonitosti, ki so izven človeške individualne zavesti in od katerih je individualna zavest pač odvisna, ko se revoltira posamič in združuje v revolucijah. /.../ ker je idealistični dialektik — mora seveda tudi polemizirati z Marxom in ga imenovati krivega preroka /.../^{129a}

Če je ta razlaga mogoče še sprejemljiva za Upornega človeka, pa je nikakor ne moremo povezovati s Tujcem in s tistimi pogledi na človeka, ki jih je razvijal v Sizifovem mitu. Grabnar pa mimogrede izvede ta preskok, ko pravi, da Camus noče biti pesimist in omenja zaključek Sizifovega mita, kjer pisatelj trdi, da si moramo Sizifa predstavljati srečnega. Poleg tega pa Grabnar meni, da rešuje pisatelj v Upornem človeku problem samomora, vendar vemo, da to vprašanje srečamo v Sizifovem mitu.

Iz teh spodrsrljajev vidimo, da interno ni poznal nobenega od obeh del, ne Sizifovega mita ne Upornega človeka. Camusa je prikazal kot enovitega in prezrl pomembne razlike med obema stopnjama v razvoju njegove misli. S tem je bistveno zožil problematiko pisateljevega dela in spremenil podobo Camusa. Tu torej ne gre za zavestno iskanje osnovnih značilnosti Camusovega sveta, kakršno srečamo pri nekaterih najnovejših interpretih.

Grabnar je v svoji interpretaciji zajel točno tisto plast Camusove misli, ki rešuje problem posameznika v družbi, obšel pa vse druge probleme, ki jih načenna tudi Uporni človek. Prav dejstvo, da je Grabnar opozarjal na probleme, ki jih rešuje tudi marksistična misel, nas opozarja, da takrat nismo bili sposobni sprejemati problemov, ki bi načenjali področja, ki naše marksistične misli niso vznemirjali. Drugače bi Grabnar gotovo opazil, da njegova interpretacija pisatelja nima ničesar skupnega s Tujcem.

Pomanjkljivosti so toliko bolj čudne, ker je bil v NUK-u že od 1948 dostopen izvod Sartrovih Situations I, od 1947 pa Sizifov mit. Ta podatek meče dokaj neprijetno luč na urednikovo opravičevanje pomanjkljivosti antalogije:

Končno je ta panorama nepopolna tudi zaradi tega, ker je — naj odkrito povem še to — sestavljena v Ljubljani. Res, danes ni nobene ovire več za nakup te ali one knjige in naše knjižnice se z njimi stalno bogate, /.../ Toda leta po vojni, ko te knjige niso stalno pritekale, so zapustila v naših knjižnicah praznino, ki je najbrž ne bo mogoče nikoli izpolniti. /.../ Razni splošni literarni pregledi, članki, eseji in zgodovine pa govore še o marsičem, kar uredniku ni bilo dosegljivo.^{129b}

^{129a} Potovanje po Veliki Garabaniji, l. c., str. 26—27.

^{129b} Potovanje po Veliki Garabaniji, l. c., str. 9.

Grabnar je tukaj izkoristil splošno prepričanje o naši ozkosti, da bi prekril pomanjkljivosti svojega dela.

Pri presoji položaja, ki ga je Camus zavzel pri nas z Grabnarjevo interpretacijo, moramo upoštevati tudi njegovo naklonjenost pisatelju. To je storil predvsem v dodatku antologije, kjer je zbral podatke o avtorjih.¹³⁰ Nevsiljivo ga favorizira in ga postavlja celo nad Sartra, ko omenja njegovo popularnost v Nemčiji, Italiji, Ameriki in na Japonskem ter poudarja njegov optimizem in vero v človeka. V opombah ga označuje izredno pozitivno, saj meni, da je Uporni človek mogoče najpomembnejša knjiga stoletja, ob Kugi pa zapiše, da so osebe individualizirane in da je v romanu vrsta realističnih opisov. To je bilo s stališča naše estetike pač pozitivno. Značilno je tudi, da Grabnar poudarja Camusovo naklonjenost Jugoslaviji. Na to je med drugim opozarjal tudi Jože Brejc¹³¹ in zdi se, da je bil to takrat pomemben kriterij za presojo tujih pisateljev; to lahko razumemo, če upoštevamo takratni politični položaj Jugoslavije v svetu.

Antologija verjetno ni imela posebnega odmeva pri tistih, ki jih je eksistencializem natančneje zanimal, saj se je pojavila dokaj pozno, tri leta po tistem, ko je Dolar pisal o Sartru in pet let po Kozakovem članku o tem pisatelju.¹³² Slovenski prevod Tujca je izšel štiri leta po hrvaškem in dolgo po tistem, ko je bil pri nas dostopen tudi nemški prevod Tujca.¹³³ Kdor se je zanimal za eksistencializem, je gotovo bral tudi Sartrove Situations I, v katerih je bila dostopna ustrežnejša interpretacija Tujca. Tako lahko predvidevamo, da je bila Grabnarjeva antologija zanimiva predvsem za najširšo publiko.

Vendar v slovenski kritiki antologije nikjer ni opozorjeno, da je interpretacija Camusa pomanjkljiva, čeprav večina omenja prevod Tujca kot pomemben prispevek k naši prevodni literaturi.¹³⁴ Celó Tit Vidmar, ki antologiji marsikaj očita, meni, da je Camus med redkimi avtorji, ki so dobro predstavljeni. Odmevnost antologije in prevoda Tujca po-

¹³⁰ Boris Grabnar: Podatki o avtorjih, l. c., str. 411—419.

¹³¹ (Jože Brejc) Jože Javoršek: Od Shakespearja do Camusa, SPor, 1955, št. 235.

¹³² Jaro Dolar: Jean-Paul Sartre kot dramatik, NO, 1952, str. 209—222. Primož Kozak: Ob Sartrovi drami Za zaprtimi vrati, NS, 1950, str. 549—558.

¹³³ Branko Hofman omenja, da je bral Tujca 1954 v nemščini. Prim. Branko Hofman: Pismo avtorju. O sobotni premieri v mariborski Drami, Večer, 1955, št. 135.

¹³⁴ S. R.: Potovanje po Veliki Garabaniji, Knjiga 1956, str. 121—125. Mitja Mejak: Potovanje po Veliki Garabaniji, TT, 1955, št. 47. (Tit Vidmar): Vtisi. Potovanja po Veliki Garabaniji, SPor, 1956, št. 17. —: Potovanje po Veliki Garabaniji, S Pota, 1956, str. 194—195.

sebej nam dokazuje veliko zanimanje za pisatelja in obenem njegovo nepoznanost med širšo slovensko publiko.

Najbolj presenetljivo je dejstvo, da je Grabnarjeva interpretacija Camusa pomembno vplivala na dobršen del kritikov, ki so takrat pisali o Camusu. Vpliv je posebno viden pri sprejemu uprizoritve Pravičnikov v Mestnem gledališču ljubljanskem. Franček Bohanec pa je celo 1965¹³⁵ brez pomislekov citiral Grabnarjevo interpretacijo Camusove »filozofije absurda« kot ponazoritev celotnega pisateljevega miselnega iskanja. To nam ilustrira odmevnost, ki jo je Potovanje po Veliki Garabaniji imelo pri določenem delu slovenske publike.

Grabnarjeva antologija je vplivala tudi na prevod Camusovega esejja Svatovanje v Tipasi, ki je izšel neposredno po antologiji v prilogi Večera.¹³⁶ Takrat so v Večeru objavili vrsto krajših prevodov iz zahodnih literatur in bi lahko mislili, da gre za slučajno istočasnost. Vendar pa skuša prevajalec, Marjan Rožanc, v krajši opombi opisati pisatelja in v tej oznaki je jasno viden Grabnarjev vpliv, posebno pa še v povzetku Camusove filozofije absurda. Odvisnost je v tem primeru toliko pomembnejša, saj smo že opozorili, kolikšnega pomena je Camus za Rožančev pisateljski razvoj.

Ob pregledu gradiva se nam pokaže Grabnar kot pomemben popularizator Camusovega dela, posebno pa še njegovih miselnih iskanj, saj je ostala njegova interpretacija aktualna še vrsto let, čeprav smo že 1956 dobili še eno, neprimerno ustrežnejšo osvetlitev našega pisatelja. V svoji kritiki Potovanja v Koromandijo¹³⁷ je Anton Ocvirk opisal tudi Camusovo opredelitev absurda, vendar je ostala ta interpretacija popolnoma brez odmeva. Ocvirk tu že ločuje obdobje absurda in kasnejši pisateljev razvoj, samo problematiko Tujca pa opredeli podobno kot Sartre:

Pri Camusovem Tujcu, delu, ki te po svoji človeški plati zazebe do kosti, tiči učinkovitost pripovedi prav v strnjenem prikazovanju navzkrižja ali spopada, ki nastane med osrednjim likom Meursaultom in stvarno resničnostjo, med eksistencialističnim subjektivnim pogledom na svet in absurdno realnostjo, kakor jo imenuje avtor. Še jasneje se to vidi v njegovi Kugi, romanu, ki pa se že opira na idejo upora in sodelovanja in je poln kar tesnobne pretresljivosti. Tu je dogajanje že hudo objektivizirano in nič več ni svet doživljajsko središče ene same zavesti.

¹³⁵ Franček Bohanec: Spremna beseda, v knjigi Iskanje izgubljenega človeka, Mladinska knjiga, Knjižnica sinjega kondorja, Ljubljana 1965, str. 239 do 246. V tem izboru sodobne proze je Camus zastopan s prevodom Tujca.

¹³⁶ Albert Camus: Vrnitev v Tipazo, 7 dni, 1956, št. 6. Prevedel Marjan Rožanc — iz pogovora z Rožancem, 29. X. 1971.

¹³⁷ Anton Ocvirk: Metafizične blodnje ali brezplodno potovanje v Koromandijo, NSd, 1956, str. 718—754.

Našo javnost je takrat bolj vznemirjala kritikova ostrina, s katero je diskvalificiral domala celotno prizadevanje naše povojne generacije za modernizacijo slovenske literature. Ob našem problemu nas seveda ne more zanimati ozadje te kritike in zapletljaji ob uprizoritvi Smoletovega Potovanja v Koromandijo. Pomembno je le, da je ta, takrat najustreznejša interpretacija Camusa pri nas, ostala neopažena. Naše razumevanje pisatelja je v teh letih nastajalo pod vplivom Grabnarja.

Grabnarjev vpliv je najbolj viden pri sprejemu *Pravičnikov*. Mestno gledališče ljubljansko je nameravalo pričeti sezono 1956/57 z uprizoritvijo tega dela, vendar je ob razčlembeni vaji prišlo do intervencije gledališkega sveta, ki se s to repertoarno politiko ni strinjal. Dušan Moravec se spominja:

Ali pa Camusovi *Pravični ljudje*. Ena najlepših odrskih stvaritev Jožeta Tirana, h kateri se bo treba še povrniti. Vendar, zdaj gre za samega Camusa, za njegov prostor na Slovenskem. Ko smo se zbrali jeseni k novemu delu, je bila prvi dan vaja tudi za *Pravične ljudi*. Med uvodom v razčlembeno vajo so Tirana klicali k telefonu. Ko se je vrnil, blede in s stisnjenimi ustnicami, je ravno še ujel zadnje besede o drami, s katerimi sem hotel utemeljiti njen sprejem v naš repertoar. Sédel je k meni in šepnil: »Če jo bomo igrali.« Potem se je obrnil k igralcem in dejal: »Preberimo tekst.« Spet boj in prepričevanje namesto zbranega študija.¹³⁸

Spor so nato rešili tako, da je bilo delo vseeno uprizorjeno, a ne kot otvoritvena predstava sezone.¹³⁹ Vendar gre v tem primeru za čisto lokalno cenzuro, ki ne odraža splošno slovenskih razmer, saj so v Kranju igrali Sartrovo *Obzirno vlačugo* brez težav že 1954,¹⁴⁰ v Mariboru pa naslednje leto *Obsedno stanje*. Prav različen odnos do eksistencialistov nas opozarja na značilnost naših razmer v drugi polovici petdesetih let. Kaže, da je bilo slovensko središče v marsičem neprimerno bolj konservativno kot ostali slovenski kulturni prostor. Očitno pa je tudi, da v teh letih še zdaleč ni bil enoten.

Podatki, s katerimi razpolagamo, nam pričajo o posebnem navdušenju gledališkega kolektiva za Pravičnike. Direktor gledališča *Jože Tiran* je v gledališko kroniko zapisal:

¹³⁸ Dušan Moravec: Podoba Jožeta Tirana, Knjižnica mestnega gledališča ljubljanskega, št. 48, Ljubljana, 1970, str. 82–85.

¹³⁹ Premiera je bila 17. X. 1956, 16 predstav. Režiral je Jože Tiran, prevedel Jože Brejc. Prim. RSG, enota 2736.

¹⁴⁰ Prim. J. Ž. (Jože Žmave): Saroyan in Sartre, Glas Gorenjske, 1954, št. 51. Boris Grabnar: Radovednosti je zadoščeno (Ob premieri Sartrove *Obzirne vlačuge* in Saroyanove enodejanke *Čujte ljudje!* v Kranju), LdP, 1954, št. 304. (Jože Brejc) Jože Javoršek: Glejte, Amerika! Zanimiv gledališki večer v Kranju, SPor, 1954, št. 301.

Camusova drama je nenavadno čista. Nenavadno preprosta, pa ne lahka. Ne za igralca, ne za gledalca. Igralci so bili še ob malokaterem delu tako pretreseni, ko smo ga prebrali. V malokatero delo so se še tako zagrizli. In mislim tudi to, da so ob malokaterem intimnem delu toliko uspeli.¹⁴¹

Moravec meni, da je to ena najboljših režij Tirana.¹⁴² In podobno sodi tudi Mirko Zupančič, ki je opozoril, da je Tiranova režija pomembna inovacija gledališkega izraza v smer, ki jo je kasneje uveljavil Mile Korun.¹⁴³

Vsi ti podatki nas vodijo k sklepu, da je bila uprizoritev Pravičnikov uspešna in celo pomembna inovacija gledališkega izraza. Vendar pa nas analiza odmevov kritike¹⁴⁴ ne potrjuje v tej domnevi. Tu se nam odpre prvo neskladje našega sprejema Pravičnikov. Kaže, da je ravno inovacija gledališkega izraza najbolj motila tako Tita Vidmarja kot tudi Slavka Frasa. Tit Vidmar je očital, da je predstava brez dinamike in da je zašla v primitivno deklamacijo. Podobno misli tudi Frasa, za katerega uprizoritev ni izrabila notranje napetosti dela. Oba kritika sta se torej strinjala, da si je gledališče zadalo nalogo, ki ji ni bilo kos.

Drugi sklop pomislekov se je pojavil ob samem Camusovem delu. Že v Moravčevi predstavitvi Pravičnikov v gledališkem listu¹⁴⁵ se vidi, da so v drami iskali predvsem miselno poanto dela, čeprav je Moravec opozarjal na kompleksnost značajev. Vsi trije in tudi Janez Dokler, so bili pozorni predvsem na miselno poanto dela, saj so enoglasno ugotovili, da Camus razlaga v delu svoje poglede na revolucijo. Vendar je naša kritika delo sprejela izrazito enopomensko. Spregledali so kopicu problemov, ki jih drama odpira. Nihče ni opozoril na dezorientiranost pisatelja, ki obravnava kot revolucijo pravzaprav le skupino teroristov. Spregledali so celo problem, ki ga je opazil Grabnar že 1950, da se tu postavlja vprašanje povezanosti »revolucionarjev« z ljudstvom.¹⁴⁶ Prav tako niso opazili, da pisatelj rešuje problem religioznosti v našem svetu in še vrsto drugih problemov. Pozorni so bili le na tisto plast dela, ki je bila takrat aktualna pri nas.

¹⁴¹ Dušan Moravec: Podoba Jožeta Tirana, l. c., str. 97–98.

¹⁴² Dušan Moravec: Podoba Jožeta Tirana, l. c., str. 93.

¹⁴³ Iz pogovora z Mirkom Zupančičem, 16. XI. 1971.

¹⁴⁴ (Tit Vidmar) Vir: Pravični ljudje?, SPor, 1956, št. 252. Slavko Frasa: Pravični ljudje. Albert Camus v Ljubljanskem mestnem gledališču, LdP, 1956, št. 253. (Janez Dokler) R. Z.: Filozofija absurda in Pravični ljudje, Mladina, 1956, št. 49.

¹⁴⁵ Dušan Moravec: Razmišljanje o Pravičnih ljudeh, GL MGL., 1956/57, str. 39–41.

¹⁴⁶ Dialog Dora — Kaliyev, PI, str. 351–352.

Kritiki se razlikujejo med seboj le v oceni dela. Moravcu se zdi delo pozitivno zaradi sporočila, da revolucija ne sme pozabiti na dostojanstvo človeka. Fras pa izhaja iz prepričanja, da eksistencializem ne more rešiti nasprotja med družbeno in individualno etiko, zato trdi, da tudi Camus ni rešil tega. Tit Vidmar pa piše, da je miselna drama zaradi svoje teznosti protislovna. Po njegovem mnenju se to pozna tudi Pravičnikom, ki ohranjajo nasprotja med svetovnonazorsko, miselno in umetniško logiko ter so zato neprepričljivi. Pri Doklerjevi oceni se prepletata Moravčevo in Grabnarjevo razumevanje Camusa. Zato je odklonil pisateljeve »absurdne družbene zakonitosti« in pozitivno ocenil pisateljevo opozorilo na etične probleme revolucij.

Za sprejem Pravičnikov je pomemben tudi naš odnos do miselne drame in seveda tudi do eksistencializma nasploh. Poleg tega je posebno vidno vplivalo tudi stališče, ki ga je zagovarjal Grabnar v svoji interpretaciji Camusa. Že Tit Vidmar je v svojem dvomu o delu opozarjal, da pisatelj vedno naleti na absurd, ko skuša reševati družbene probleme. Še očitnejši pa je Grabnarjev vpliv pri Doklerju, ki se sklicuje nanj kot na meritornega poznavalca pisatelja. Prav zaradi Grabnarjevega vpliva so povezovali to delo s pisateljevo filozofijo absurda, kar seveda ne vzdrži kritike.

Vse tri pobude, iz katerih je naša kritika Pravičnikov črpala kriterije, problematizirajo pisatelja in njegovo dramo. Poleg tega pa je vidna še ena skupna značilnost: vse kritike je neprimerno bolj vznemirjalo delo kot pa uprizoritev sama (Dokler npr. sploh ne upošteva uprizoritve). Pravičniki so torej pomenili za nas precejšnjo novost v reševanju problemov revolucije, vendar so v svojih pogledih nanjo nesprijemljivi za našo družbeno sredino, saj se tu pojavljajo iste teze, kot jih je Camus zagovarjal v *Upornem človeku*.¹⁴⁷ Kako tuje so nam bile pisateljeve ideje, je jasno vidno iz Doklerjevega članka. Pisec je namreč skušal ugotoviti sprejem dela pri dijakih ljubljanske tehnične šole in je zato izvedel med njimi anketo. Med osmimi objavljenimi odgovori so minimalne razlike, saj se strinjajo, da je osrednji problem dela nasprotje med Kaliayevim in Stephanovim konceptom revolucije. Značilno pa je, da je večina anketirancev bolj naklonjena Stephanovemu konceptu revolucije, torej tistemu, ki ga Camus kritizira.

¹⁴⁷ Dialog Kneginja — Kaliayev, P I, str. 376.

¹⁴⁸ Problem »umora za pravično stvar« je Camusa zanimal zelo dolgo, vsaj od nastanka eseja *Remarque sur la révolte*, ki je izšel 1945. Načrti za Pravičnike pa se pojavijo 1947 in nastajajo vzporedno z *Upornim človekom*. Prim. Albert Camus: *Carnets. Janvier 1942—1951*, Paris 1964.

Seveda se zavedamo problematičnosti te vzorčne ankete, pri kateri ne poznamo niti kriterijev izbora odgovorov niti predznanja dijakov niti pogojev, v katerih je bila anketa izvedena. Prav zato ne upoštevamo vseh podatkov, ki so tu prisotni. Vsekakor pa je očitno, kako tuje so nam bile ideje in pogledi na revolucijo, ki jih je zagovarjal Camus.

In vendar ni kritika nikjer jasno in dosledno odklonila dela. Tu se nam torej odkrije še eno neskladje sprejema Pravičnikov. Pobude, od koder so kritiki črpali svoje kriterije, in tista plast dela, ki jih je predvsem zanimala, oboje vodi do odklonitve dela. In vendar tega niso storili. Po eni strani vidimo v tem vpliv pisateljevega ugleda, po drugi strani pa strah pred očitki »linijskemu recenzentu« in mnenje, da je pisatelj premalo znan v naši javnosti. Dokler in Vidmar tudi izrecno pohvalita gledališče, ker je prispevala k popularizaciji Camusa pri nas.

Po svoje je utrdila pisateljev ugled tudi Radojka Vrančič s svojim prikazom Camusa v gledališkem listu,¹⁴⁹ kar je že tretja obsežnejša oznaka pisatelja v letih 1955 in 1956. Seveda je tudi ta prispevek ohranil značilnosti, ki smo jih opazili že pri Žiškovi in Grabnarjev oznaki. Članek ne skuša opisati problemskih jeder, ki jih srečamo v pisateljevem delu. Upoštevati pa moramo, da so oznake takega tipa najbolj naklonjene pisatelju in so odločilno oblikovale njegov ugled pri nas.

Za ta tip pisanja, ki ima ambicije, da na nekaj straneh poda oznako celotnega pisateljevega dela, je značilno, da pisci oblikujejo svoj odnos do Camusa na podlagi splošno priznanih sodb o njegovih delih. Te oznake so redno prevzete od tujih avtorjev, ne spuščajo pa se v natančnejšo argumentacijo. Avtorjem kompilacijskih člankov se zato posreči, da ostajajo naklonjeni pisatelju, ne da bi prihajali v nasprotje s pogledi, ki so bili uveljavljeni pri nas. Prav to ostajanje na površini pa jim tudi omogoča, da podobe Camusa ne izkrivljajo, toda ne prinašajo novih pogledov na njegovo ustvarjanje.

Podobni zapiski o Camusu, kot smo jih srečali v gledaliških listih in Grabnarjevi antologiji, so se pojavili naslednje leto, ko je pisatelj prejel Nobelovo nagrado. Takšne članke so objavili Janez Gradišnik, Jože Brejce in anonimni novinar tržaškega Novega lista.¹⁵⁰

Vsi ti prispevki želijo seznaniti bralca s pisateljevim delom, seveda pa ostajajo le pri zunanjih lastnostih. Svoj cilj so uspešno dosegli vsi

¹⁴⁹ (Radojka) Vrančič: Albert Camus, GL MGL, 1956/57, str. 42—46.

¹⁵⁰ (Janez Gradišnik) J. G.: Albert Camus — Nobelov nagrajenec, NRazgl, 1957, str. 492. (Jože Brejce) Jože Javoršek: Vihar okoli Nobelove nagrade. Albert Camus, letošnjemu Nobelovemu nagrajencu oporekajo nagrado, TT, 1957, št. 49. Albert Camus, Nobelov nagrajenec, Novi list, 1957, št. 178.

trije, čeprav se poročevalcu v Novem listu pozna negotovost, ker ni prepričan, da pozna vsa pisateljeva dela. Pisec se je zavedal svojega pomanjkljivega poznavanja pisatelja, očitno je članek pisal po poklicni dolžnosti.

Gradišnik je natančnejši in boljši poznavalec. Ob njegovem članku spoznamo, da se da tudi v krajši oznaki pisatelja podati najznačilnejše komponente njegovega dela. Avtorju je uspelo nakazati izhodišče iskanj v Sizifovem mitu. Opozoril pa je tudi na kasnejši pisateljev premik v miselnih iskanjih. Gradišnik se je delno naslonil na Piconovo predavanje,¹⁵¹ ki ga je tudi prevedel za Našo sodobnost, delno pa se je naslonil na druge vire, saj so vsa izvajanja, s katerimi se je slovenski bralec seznanil v tem članku, splošno priznana razumevanje pisateljevega dela.

Mogoče je med temi članki najzanimivejši *Brejčev*, ker bralca ne seznanja le s pisateljevim delom, pač pa prerašča v opis pariške kulturne atmosfere. V živahnem, kozerskem tonu poroča o polemikah, ki so se razvile ob podelitvi Nobelove nagrade. Vendar pa je pisatelj ob vseh teh očitkih opisan s tolikšno simpatijo, da navduši bralca. Poleg tega je povzetek polemik omogočil Brejcu, da je orisal položaj in pomen pisatelja v Franciji. Tako se je izognil golemu kompiliranju splošnih sodb o njegovem delu.

Isti tekst je bil nato objavljen še v Novih obzorjih 1958 kot odlomek Pariških srečanj, ki so bila takrat že v tisku.¹⁵² Dejstvo, da smo isti tekst brali trikrat, nam ne priča le o avtorjevemu smislu za poslovne zadeve, pač pa tudi o njegovem odnosu do prispevka. Očitno je menil, da je to eden najboljših delov njegove knjige.

V Pariških srečanjih je Camus omenjen še nekajkrat. Prikazan je kot odlični romanopisec, ki piše »idejni roman«. Za to podzvrst je po Brejčevem mnenju značilno, da ima paralele v filozofskih delih in da zato fabula zgublja pomen. Ko razmišlja o francoski dramatik, omenja le njegov neposrečen eksperiment — Obsedno stanje. Označi pa ga kot enega izmed piscev, ki pišejo drame o absurdu, a brez prevelikega uspeha.

Zanimivo je Brejčevo poudarjanje, da je Camus prijatelj Jugoslavije. Isto je zapisal tudi v Tedenski tribuni, v Novih obzorjih, v članku

¹⁵¹ Gaëtan Picon: Problemi sodobnega francoskega romana, NSd, 1957, str. 1133—1141.

¹⁵² (Jože Brejc) Jože Javoršek: Pariška srečanja, NO, 1958, str. 193—201. (Jože Brejc) Jože Javoršek: Pariška srečanja, Obzorja, Maribor, 1958.

Od Shakespearja do Camusa v Slovenskem poročevalcu. Podobno označuje pisatelja tudi Grabnar v svoji antologiji. Tako se zdi, da je postalo to dejstvo eden izmed načinov za popularizacijo pisatelja pri nas, vendar ni nikoli doseglo svojega namena. V pisateljevem delu namreč ne najdemo ničesar, kar bi to trditev podpiralo, zato je podatek obvisel v zraku in ni bil prepričljiv.

Kot vidimo, se Brejc nikjer ne spušča v natančnejšo oznako. Pomen njegovega poročanja o Camusu je precej manjši, ker je s svojim spretnim in zanimivim pisanjem le budil zanimanje zanj, ni pa z ničimer bistveno izpopolnil našega poznavanja pisatelja. Dejstvo, da je Inkret še 1962 citiral Pariška srečanja v svojem članku o Camusu,¹⁵³ pa nam dokazuje, da je Brejčev del zbudilo precej zanimanja med najmlajšimi generacijami, ki so šele pričele spoznavati pojave sodobne literature. Sredi šestdesetih let, torej v svojih gimnazijskih letih, sem tudi sam bral Pariška srečanja prav zaradi zanimivega opisa Camusa.

Odmev Pariških srečanj v slovenski javnosti¹⁵⁴ nam dokazuje premik v našem odnosu do Camusa, saj noben recenzent ne posveča opisu pisatelja večje pozornosti. Ob Grabnarjevi antologiji in ob objavi prevoda v Besedi je bil Camus v ospredju zanimanja. Ob izidu Pariških srečanj pa pisatelj ne predstavlja posebne zanimivosti.

Kot odmev ob podelitvi Nobelove nagrade Camusu je nastal tudi priložnostni članek anonimnega pisca v Tribuni.¹⁵⁵ Članek je zanimiv, ker nam ilustrira zanimanje, ki ga je pričel pisatelj buditi med najmlajšimi generacijami. Čeprav avtor slabo pozna pisatelja, je očitno, da ga je roman Kuga prevzel. Nobelova nagrada ga je torej popularizirala v najširših krogih občinstva. Lahko sklepamo, da je anonimni pisec članka bral Kugo prav zaradi tega dogodka.

To tezo potrjujeta tudi prevoda v Večeru in Obzorniku,¹⁵⁶ saj sta se pojavila v periodiki, ki ima najširše občinstvo. Takoj opazimo podobnost s pojavljanjem prvih prevodov Kafke pri nas, kajti tudi ta pisatelj

¹⁵³ Andrej Inkret: Meditacije ob dveh knjigah Alberta Camusa, NRazgl, 1962, str. 481.

¹⁵⁴ Izid dela je zabeležen v TT, 1959, št. 5, Večer, 1959, št. 27, PDK, 1959, št. 52, NO, 1959, str. 82—84, Mlad P, 1958/59, str. 347—352, NRazgl, 1959, str. 461, NRazgl, 1959, str. 63.

¹⁵⁵ —: Camus in mladina, Tribuna, 1958, št. 8—9.

¹⁵⁶ Albert Camus: Dolgočasna nedelja, Večer, 1957, št. 248. Prevod drugega poglavja prvega dela Tujca (P I, str. 1138—1142). Ponatis iz Grabnarjeve antologije. V odlomku ni izpuščenih mest. Albert Camus: V vetrovni Djémili, Obzornik, 1958, str. 133—134. Prevod eseja Le Vent à Djémili (P II, str. 61—66) iz zbirke Poletje. Prevajalec ni znan. Prevod je popoln in točen.

se pojavi najprej v Tedenski tribuni.¹⁵⁷ Oba pisatelja, ki sta dokaj težko razumljiva, se najprej pojavljata v obrobni časopisih, ki so namenjeni najširšemu občinstvu. Ko sta bila že slavna, so ju nekateri krogi sprejemali poenostavljeno, saj jih je verjetno pritegovala le nekoliko bizarna fabula, ne da bi zaslutili probleme, ki jih odpirajo njihova dela. In prav v tem se nam kaže paradoks našega kulturnega prostora. Bralec na pol bulvarskega tiska se je prej seznanil s Camusom kot tisti, ki je spremljal osrednje slovenske revije. Prevodi pisateljeve beletristike se ne pojavljajo le na geografskem,¹⁵⁸ pač pa tudi na kulturnem obrobju.

Podelitev Nobelove nagrade Camusu predstavlja zadnji večji odmev pisatelja pri nas v letih 1954—1959. Že sredi 1958 je vidno naglo upadanje zanimanja zanj. Relativno velik odmev tega dogodka pri Slovencih je odsev pozornosti, ki ga je le-ta zbudil v svetu; ta vpliv pa seže tako globoko, da pri nas ne najdemo izvirnega razmišljanja o Camusu. Vse te splošne oznake pisatelja so na meji kulturnega novinarstva, zato niso poglobljale našega odnosa do pisatelja, pač pa so prispevale le k njegovi popularizaciji med najširšim občinstvom. Zadovoljili so se s kompilacijami splošnih sodb o avtorju Tujca, niso pa skušali poiskati v njegovem delu problemov, ki bi bili vznemirljivi tudi za nas. Zaradi tega so zveneli superlativi o pisatelju neprepričljivo.

* * *

V letih 1955—59 zavzame Camus že tako pomembno mesto, da se odnos do njega oblikuje predvsem ob sprejemu njegovih beletrističnih del in ob odmevu podelitve Nobelove nagrade za leto 1957. Pri osvetljevanju nastajanja tega odnosa se nam pokažejo pomembni premiki našega razmerja do tujine in intenzivnejše vključevanje v sodobni svet. Seveda jih ob naši temi lahko le bežno nakažemo, ne moremo pa jih premisliti, kot bi zahtevali zaradi svojega pomena.

Vseeno pa smo upoštevali tudi tok omemb. To smo storili, ker so nas opozorile, da pisatelj ni imel večje odmevnosti v naših katoliških krogih. Drugi razlog, ki nas je vodil k analizi tega drobnega gradiva, je bil v tem, da smo poskušal osvetliti položaj Camusove dramatike pri nas. Pri tem smo ugotovili, da obstaja kontinuiteta v razumevanju njegovih

¹⁵⁷ Franz Kafka: Na galeriji, TT, 1954, št. 51. Franc Kafka: Pred vrati Pravice, TT, 1954, št. 42. Menda je oboje prevedel Lojze Kovačič, iz pogovora s pisateljem, 6. XI. 1971.

¹⁵⁸ V Mariboru se pojavijo prvi prevodi beletristike (tu izide Tujec, v periodiki pa Svatovanja v Tipasi, odlomek iz Tujca in V vetrovni Djémili). Poleg tega so v Mariboru prvič pri nas uprizorili Camusovo dramo — Obsedno stanje.

dramskih del. Camusa smo prištevali med tiste sodobne dramatike, ki naj bi bili nosilci najznačilnejših premikov v današnji dramatik. Za takšno smer je takrat veljala miselna drama in Camus, predstavnik te smeri, je veljal za avtorja, s katerim se da posodobiti repertoar gledališč.

Obe prvi uprizoritvi Camusa nam kažeta dvojen odnos do njegovega dela. V gledaliških kolektivih se je pojavila težnja, da bi zabrisali preveč izrazito idejnost njegovih dram. Zato so poudarjali oblikovne inovacije gledališkega izraza, ki jih njegova dela omogočajo, in psihološko verjetnost njegovih likov.

Seveda pa je bil pisatelj tako zakoreninjen v naši zavesti kot pisec miselne drame, da ni mogel nihče mimo idejnosti del.

Obe drami, Pravičniki in Obsedno stanje, sta načenjali probleme, ki so bili aktualni za nas, a je bilo njihovo reševanje za naš kulturni prostor nesprejemljivo. Vseeno pa si ni nihče upal odkloniti pisateljevega dela v resni kritiki. Temu je vzrok pisateljev ugled v svetu, površno razumevanje in poznavanje njegovega dela, poleg tega pa še skromna moč naših kritikov, ki so se oglasili ob teh uprizoritvah, saj med pisci teh odmevov ne zasledimo nobenega pomembnega gledališkega kritika. Vse to je povzročilo, da je ostala kritika pred Camusom nemočna. Gotovo pa je najpomembnejši razlog te nemoči pisateljev ugled v svetu. To nam dokazuje tudi odmev ob podelitvi Nobelove nagrade. Pisatelj nam je bil v teh letih še vedno tuj, pred provincialnostjo pa smo se skušali reševati tako, da smo ga sprejemali, vendar površno. Odmevi Camusa so le odsev uspeha, ki ga je imel pisatelj v tujini, ne pa odraz našega lastnega razumevanja njegovih del.

Značilno je, da je prav slovensko obrobje prednjačilo pri sprejemanju pisatelja, kajti tu je naš kompleks provincializma najbolj razvit in ga zato skušajo najbolj prikriti.

РЕЗЮМЕ

До 1954-го года в словенской публицистике не появилась ни одна статья, которая была бы посвящена целиком или отдельному произведению, или творческой личности А. Камю. Упоминания о писателе встречаются в обозрениях актуальностей. В то время возбуждал среди словенцев большой интерес экзистенциализм, и связывание Камю с этим философским направлением способствовало и проявлению интереса к творчеству Камю. Наряду с этим связывание Камю с экзистенциализмом побудило критику экзистенциализма выступить и против Камю, хотя эта критика не обращала на него большого внимания и пользовалась Камю как иллюстративным примером. Внимание тогда было обращено с Сартру. Анализ этих явлений приводит нас к выводу, что критика экзистенциализма не

была убедительной, часть общественности воспринимала ее как насилие. В первом номере журнала «Слово» появился перевод эссе Камю «Художник и свобода» в редакции, опровергавшей критику экзистенциализма.

Наши публицисты считали Камю представителем интеллектуальной драмы. Об этом возбуждает удивление факт, что театральные постановки пьес Камю не выдвигали на первый план идеологический уровень драм, а интересовались прежде всего психологией действующих лиц. Пьеса «Осадное положение» почти не позволяет такой интерпретации, но тенденции к такому восприятию все-таки заметны. Драматургию Камю усвоили в Словении как формальную инновацию, а не как носительницу новых неприемлемых идейных исканий. Серьезная критика такую интерпретацию не осудила. Причина всему этому лежит в плохом понимании Камю и заурядности критиков, обсуждавших театральные постановки пьес Камю, среди них не было ни одного значительного театрального критика.

Анализ откликов критики на драматургию Камю показывает раздробленность словенской культурной территории.

С постановкой пьесы «Справедливые» Камю завоевал словенский культурный центр. На восприятие этой пьесы оказал решающее влияние Борис Грабнар с своей оригинальной интерпретацией авторских философских исканий. Жаль, что эта интерпретация, возникшая с появлением первого словенского перевода повести «Чужой» заметно сузила проблематику этого произведения и изменила творческий портрет Камю.

Большинство публицистических характеристик Камю ограничилось на биографически-библиографические статьи с амбицией дать на нескольких страницах полную характеристику писателя. Очерки о Камю всегда следуют иностранным авторам и не переходят в более подробный анализ. Авторам таким образом удалось сохранить симпатии к Камю, не вступая в спор с господствующими эстетическими критериями. Описанием лишь внешних признаков Камю эти критики избежали опасности ложного истолкования Камю, но зато они и ничего не сделали для нового понимания писателя. Они остановились на границе культурной публицистики. Такие статьи способствовали популярности Камю, но и не показали оригинального понимания его творчества.

Отзывы словенцев на творчество Камю не расширяют понимания писательского мира Камю, но все-таки они указывают на включение словенской культуры в сеть международных событий.

OCENE, ZAPISKI, POROČILA, GRADIVO

PROTIVNO PRIREDJE V SLOVENSKEM KNJIŽNEM JEZIKU

1.1. Čisti protivni tip

1.1.0. Splošne pripombe

1.1.0.1 Kot znano, so protivne konstrukcije tiste, kjer sta si vsebini zloženih stavkov v protivnem odnosu. V slovenskem jeziku sta povezani brezvezno ali z vezniki: *a, ali, ampak, le, marveč, pa, pač pa, temveč, toda, vendar in in*. V slovenskih slovnica¹ zadnjega navadno prištevajo k izključno vezalnim veznikom, J. Šolar pa je prvi opozoril na njegovo protivno vlogo² (glej 1.1.1.9, 1.1.4.2).

1.1.0.2 Protivna vloga kaže v slovenskem jeziku (podobno kot v drugih indoevropskih jezikih) med prirednimi konstrukcijami največjo pomensko-oblikovno raznolikost. Protivni vezniki vežejo stavke, ki se lahko razlikujejo v modalnosti glagolov; zanje je uporaba načina v bistvu nevažna.³ Protivne konstrukcije ne nastopajo mnogovezno.

1.1.0.3 Veliko število pomenskih odtenkov oz. obarvanj v protivnih konstrukcijah je z ene strani gotovo v zvezi z zastrjem izraznosti, z druge strani pa v zvezi s procesom, ki sloni na obnavljanju.⁴ Vzrok oslavitve izraznosti veznikov je njihova pogosta uporaba. Okrepitev izraznosti sodobnih veznikov se najpogosteje doseže z dodano partikulo, npr. *vendarle = vendar + le*.

Skupni vsebinski odnos sintaktičnih členov v protivnih konstrukcijah, povezanih z vezniki, nakazujejo predvsem strukturne značilnosti teh zvez, vendar tudi njihova semantika. V protivnih stavkih, povezanih asindetično, pa se skupni odnos sintaktičnih členov izraža najprej z vsebinskim nasprotjem povezanih stavkov, nato pa s strukturnimi značilnostmi.

1.1.0.4 V slovenskem jeziku je območje nastopanja posameznih veznikov v protivnih konstrukcijah različno (glej niže preglednico). V vseh tipih pro-

¹ Prim.: *A. Janežič*, Slovenska slovnica, Celovec 1867, s. 220—221; *A. Breznik*, Slovenska slovnica za srednje šole, Celje 1954, s. 209; *Uredniški odbor*, Slovenska slovnica, Ljubljana 1947, s. 283—284; *J. Toporišič*, Slovenski knjižni jezik 4 (dalje Skj 4) Maribor 1970, s. 90; isti Priredni odnosi v slovenskem knjižnem jeziku, Jezik in slovstvo XIII, Ljubljana 1968, s. 188; isti Stilska vrednost slovenskih knjižnih veznikov, Radovi Zavoda za Slovensku Filologiju VI, Zagreb 1964, s. 65; *A. Bajec, R. Kolarič, M. Rupel*, Slovenska slovnica, Ljubljana 1956 (dalje Ss 1956) s. 320—321.

² Prim.: *J. Šolar*, Veznik in, Jezik in slovstvo V, Ljubljana 1959, s. 34—40.

³ Prim.: *L. Bednarczuk*, *Polskie spójniki parataktyczne*, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1967, s. 68; tudi Zagadnienia formalnej klasyfikacji spójników parataktycznych, Lingua Posnaniensis X, 1964, s. 85.

⁴ Prim.: *A. Meillet*, Le renouvellement des conjuctions, Paris 1915.

tivnih zvez srečamo samo *a* in *ampak*, v treh tipih *pa*, *toda* in veznik *o*, v dveh *ali*, *in*, *pač pa* in *vendar*, samo v enem tipu *pa le*, *marveč*, *samo* in *temveč*.

1.1.0.5 Najbolj splošno protivne konstrukcije delimo v dve glavni skupini: v prvi stavki izražajo dve dogajanji nekako globalno protivno, v drugi pa drugi dogodek nasprotuje prvemu samo v kaki posebnosti. — Glede na pomenske odtenke v slovenskem jeziku lahko razlikujemo naslednje tipe protivnih zvez:

1. izpostavitve razlike med vsebinama zloženih stavkov;
2. omejitev prve sestavine priredja z vsebino druge;
3. zanikanje vsebine prvega stavka, da bi izpostavili drugega;
4. protivnost z dopustnim odtenkom.

Sestavini protivne zveze se pogosto razlikujeta glede na negacijo: zanikanje lahko prvi ali drugi stavek. Razliko, glede na negacijo, še bolj poudarja nasprotnost zloženih vsebin. — Posebno pozornost zaslužita tu tipa 1.1.3 in 1.1.4.

1.1.0.6 Območje, kjer nastopajo adverzativni vezniki:

	Izpostavitve	Omejitev	Zanikanje	Dopustnost
<i>a</i>	+	+	+	+
<i>ali</i>	+			+
<i>ampak</i>	+	+	+	+
<i>in</i>	+			+
<i>le</i>		+		
<i>marveč</i>			+	
<i>pa</i>	+		+	+
<i>pač pa</i>	+	+	+	
<i>samo</i>		+		
<i>temveč</i>			+	+
<i>toda</i>	+		+	
<i>vendar</i>	+			+
Brezvezje	+		+	+

1.1.1 Izpostavitve razlike med vsebinama zloženih stavkov.

1.1.1.1 Ta tip protivnih zvez lahko shematično predstavimo z naslednjo formulo:

$$(1) \quad S + C + S' \quad \bullet$$

kjer je $C = \{a, ali, ampak, in, pa, pač pa, toda, vendar, o\}$. Brezvezne zveze so tu redkejšje in nekako stilno obarvane, protivnost pa je poudarjena s protivnostjo vsebin zloženih stavkov ali pa z leksikalnimi sredstvi, npr. antonimi, števnik, pridevniki itd. (glej prim.); brezvezje lahko krepimo s členkom *pa*. — Vezniki *a*, *ali*, *ampak*, *in* in *pa* so v slovenskem jeziku večpomenski.⁵ Primarno protivni so samo vezniki *a*, *ampak* in *pa*. — Slovenske slovnice⁶ razlikujejo dva tipa konstrukcij z veznikom *pa*. V prvem veznik nastopa med posamez-

⁵ Nekateri jezikoslovci prištevajo *a* k monosemantičnim pokazateljem zvez, npr. J. Toporišič, Slovenski knjižni jezik IV, Maribor 1970, s. 83–96.

⁶ Glej: Ss 1956, s. 501; Skj 4, s. 93.

nima stavkoma (prim. 1.1.1.5.), v drugem pa znotraj drugega stavka. Gibljivost *pa* tu ni razjasnjena. Slovenska slovnica se omejuje le na trditev »... le priredni veznik *pa* more stati tudi sredi stavka«. ⁷ ... konstrukcije, kjer *pa* nastopa znotraj drugega stavka, bi štel med asindetične zveze. Tu ima *pa* vlogo členka, ki samo krepi nasprotnost.⁸

Toda in *vendar* sta monofunkcionalni varianti protivnih *a* in *pa*, pri čemer je *vendar* bližji vezniku *a*, *toda* pa vezniku *pa*. Konstrukcije s *toda* so bolj knjižne, v pogovornem jeziku nastopajo redkeje.⁹

Primeri za priredja:

1.1.1.2 **a**: *Domači so mu ponudili najlepšo sobo za spanje, a on je hotel prenočiti v dolini na fari.* (PO) — *Piki je bilo malo nerodno, a vendar tako lepo pri srcu ...* (KL) — *Prej so ga radi imeli, a zdaj zabavljajo čezenj.* (K) — *Govori tako, a dela drugače.* (SP). — *Rok prijave je 15. december 1963, a razdelitev na izločilne skupine bo januarja 1964.* (D)

1.1.1.5 **pa**: *Lahko noč bi ti voščil, pa se dela beli dan.* (JS) — *Sedem otrok ima, pa je vendar srečen.* (KrM) — *... misliš črno, pa je belo ...* (LH) — *Bi rade še ležale, pa vstati morajo.* (TS) — *Dvoje škornje imam, pa le en klobuk.* (JS) — *Kožo imam gladko, zagorelo od sonca, bele zobe, pa temne oči in goste, črne lase.* (KL) — *Nekateri kmet je spreten pri plesu, pa okoren pri drevesu.* (JS)

1.1.1.4 **toda**: *Bil je precej starejši od nje, toda imel je hišico s pedjo zemlje in službo cestarja.* (IN) — *Vuk Karadžić je bil majhen po postavi, toda velik po duhu.* (JS) — *Zdaj sem bil sicer dve leti doma, toda zahajal sem v sosedno vas.* (KoS) — *Zlagoma je šel po cesti, toda na koncu vasi je znova zmedel.* (MŠ) — *Nekoč je videl v izložbi modro vezano knjigo z zlatim napisom: Maksim Gorki. Toda nekaj dni pozneje je bila že prodana.* (JN)

1.1.1.5 **vendar / vendarle**: *Naci dobro ve, kaj hoče brati, vendar ga vpraša.* (KrM) — *Nekaj prednikov jubilaranta Jožeta je dočakalo več kot devetdeset let, vendar je prav on prvi, ki je »preskočil« številko sto.* (D) — *Moral bi ležati čisto pri miru, vendar povsem sproščeno.* (SČ)

1.1.1.6 **ali**: *Duša se je upirala, ali telo se je sklanjalo k bednemu izkušnjavcu, ki je budil strahotne svetove v mladem človeku.* (JN) — *Šel sem po tej poti, ali ostal sem na sredi.* (CZ) — *Bil je velik čudak, ali ljudje so ga radi imeli.* (TS)

1.1.1.7 **ampak**: *Geometrova služba je naporna, ampak lepa.* (PO) — *Tihotapca dvigneta roki. Ampak Gun bliskovito potegne drugi revolver in ustrelji.*

1.1.1.8 **pač pa**: *Možganska prostornina je skoraj enaka orangutovi, pač pa ima samec izrazite nadočasne oboke na čelu.* (SM) — *Takšne dejavnosti ne najdemo pri živalih, pač pa pri vseh ljudeh na raznih stopnjah in v različnih oblikah.* (SM) — *Vse že spi, pač pa tam še nekdo bedi.* (SP)

⁷ Ss 1956, s. 301.

⁸ Wrocław—Warszawa—Kraków, 1967, s. 67—68.

⁹ Prim. J. Toporišič, Skj 4, s. 94; tudi Stilska vrednost slovenskih knjižnih veznikov, Radovi Zavoda za Slovensku Filologiju VI, Zagreb, 1964, s. 65—85; S. Suhadolnik, Vendar in sorodni vezniki, Jezik in slovstvo III, Ljubljana 1957, s. 296—301.

1.1.1.9 in: *Mojster kovač je žaril železo in vajenec je vlekel meh.* (TSt) — *Na tem vrtu se ni cedilo niti mleko niti med v potokih, na tem vrtu sta tekla dva potoka: v prvem so bregove prestopale solze iz jokavih oči in v drugem je tekla rdeča človeška kri.* (KrT)

1.1.1.10 o: *Trije so bili mrtovi, drugi zelo polomljeni.* (KB) — *V dveh mer-
nikih je pšenica, v tretjem je oves.* (JS) — *Eni so imeli razobešene napise, drugi
so kriče opozarjali nase.* (BoK) — *Otroci so stali na skali: starejši so nemo
strmeli, mlajši so glasno jokali.* (KoL)

1.1.2 Omejitev prvega stavka z vsebino drugega

1.1.2.1 V teh konstrukcijah prvi stavek opisuje dogodek ali situacijo splošnega značaja, drugi stavek pa podaja posebnost, ki je v nasprotju s tem, in tako omejuje njegov splošni značaj. Tu sta najpogosteje veznika *samo* in *le*, *samo* lahko stoji tudi sredi drugega stavka, namreč po vezniku, zato bi morali to obliko raje obravnavati kot partikulo, ki krepi ta veznik (glej 1.1.2.3). Izjemno lahko srečamo druge veznike, predvsem *a* in *ampak*.

1.1.2.2 *samo* in *le*: Razlika med veznikoma *samo* in *le* je neznatna in ima bolj stilni značaj.¹⁰ Zato pa se izrazito razlikujeta od ostalih protivnih veznikov, ki nimajo omejevalnega pomena.¹¹ Tu razlikujemo tri osnovne tipe, ki jih lahko formuliramo takole:

$$(1) \quad S + C + S'$$

kjer je $S \rightarrow X + Y$, pri čemer $X, Y \neq \text{neg.}$; $S' \rightarrow U + W$, pri čemer $U, W \neq \text{neg.}$; $C \rightarrow \{\text{le, samo}\}$; X, Y, U, W — poljubni elementi.

Ta tip spominja na že omenjene v 1.1.1.1, s to razliko, da tu v funkciji veznika nastopata *samo* in *le*, prim.: *Zunaj je bila mesečna noč. Prozorna kot dan. Samo sence so bile določnejše.* (KrM) — *Vse je zamiralo, samo noč je bila razprostrta nad ravnino.* (KrM) — *V veži je vladala tema, samo od ognjišča sem se je spetilo.* (TS) — *Vipavci so krasni ljudje, samo nekam premeško in preširoko govorijo.* (PO) — *Ljudje so dobri in blagi, le poiskati jih je treba.* (KA) — *Glava je precej okrogla, podočnjaki so dolgi in nevarno bojno orožje. Dlaka je večinoma skoraj črna, le obraz obrobja bela proga.* (ŠM) — *Vsaka prstnica ima po tri členke, le prosto gibljivi palec ima dva.* (KRS)

$$(2) \quad [X + \text{neg.} + X] + C + S$$

kjer je $C \rightarrow \{\text{le, samo}\}$ neg. \rightarrow negacija; $X, Y \rightarrow$ poljubni elementi; $S \rightarrow U + W$, pri čemer $U, W \neq \text{neg.}$

Primeri: *Se ne upiram, samo rešilni voz pokličite.* (KM) — *Nebo je bilo jasno, niti meglice ni bilo nikjer, samo mesec je plaval po nebu.* (KrM) — *Nikogar in ničesar več ni bilo, samo srečni Wiebov obraz.* (IN) — *Ni odgovorila, samo ozrla se je.* (KrM) — *Ničesar več ni slišal, samo njuno odsekano dihanje.* (D) — *V tem gozdu ni bilo nobenih poti, le nekaj ozkih drč je sekalo strmo*

¹⁰ Prim. J. Toporišič, *Stilska vrednost slovenskih knjižnih veznikov...* s. 76.

¹¹ Prim. Skj 4, s. 94.

reber. (KČ) — *Nič se ni zgodilo, le sanje so jo plašile.* (LH) *Vendar se ni obrnil od okna, le še krepkeje si je stisnil roke za tilnikom.* (D)

(5) $S + C + [X + \text{neg.} + Y]$

kjer je $C \rightarrow \{\text{samo, le}\}$ neg. \rightarrow negacija; $X, Y \rightarrow$ poljubni elementi; $S \rightarrow U + W$, pri čemer \neq neg.

Primeri: *Zdaj bi prav prišel prvi zavoječ, samo jaz ga nimam, reče Maks povsem mirno.* (KN) — *Imeli smo prav, samo zmagali nismo.* (KN) — *Nekaj se je moralo zgoditi, samo nihče še prav ne ve, kaj.* (GO) — *Vse se je dalo popraviti, le oči ne.* (KM) — *Vsi javni uslužbenci imajo predpisano delovno obveznost, in sicer z zakonitimi predpisi. Le za prosvetne delavce to ni urejeno.* (D)

1.1.2.3 Stavki, povezani z veznikoma *a* in *ampak*

Stavki tega tipa so najpogostejše eliptične konstrukcije. Lahko jih predstavimo z naslednjo formulo:

$$S + C + S'$$

pri čemer je: $C \rightarrow \{a, \text{ampak}\}$; $S' \rightarrow \text{samo} + X + Y$, če $C \neq \text{samo} // \text{le}$; X, Y poljubni elementi.

Prim.: *Prijatelji so me imeli radi, ampak samo v krčmah.* (KM) — *Brala je, a samo literaturo; ...* (RS) — *Bral je, a samo kriminalke.* (S)

1.1.3 Zanikanje vsebine prvega stavka, da bi izpostavili drugega

1.1.3.1 V tem tipu konstrukcije prvi stavek opisuje dogodek ali situacijo, ki jo istočasno negira in s tem izpostavlja oziroma poudarja dogodek oz. situacijo v drugem stavku. Izpostavitve vsebine drugega stavka lahko dosežemo že z zanikanjem prvega stavka tako, da opustimo protivni veznik. Taka brezvezja so stilno obarvana, v knjižnem jeziku predstavljajo namreč navezavo na ljudski govor. — Shematično ta tip lahko pokažemo s pomočjo naslednje formule:

$$[X + \text{neg.} + Y] + C + [U + W]$$

kjer je: $C \rightarrow \{a, \text{ampak, marveč, pa, pač pa, temveč, toda, \emptyset}\}$; neg. \rightarrow negacija; $X, Y \rightarrow$ poljubni elementi; $U, W \neq$ negacija.

Vezniki *ampak*, *marveč* in *temveč* kažejo identično območje nastopanja. V knjižnem jeziku vsi ti vezniki nastopajo pogosto. Pisatelji jih uporabljajo kot stilna sredstva, da bi se izognili monotoniji. Doslej se ni dalo enoglasno orisati značaj stilskih razlik med temi vezniki. Nekateri menijo, da je stilski veznik *marveč*,¹² drugi to lastnost pripisujejo vezniku *ampak*.¹³ Taka mnenja se verjetno opirajo na primere, ki izvirajo iz različnih pokrajin. Izvor tega

¹² Prim. Toporišič, *Stilska vrednost ...*: »... Med trojico temveč — ampak — marveč je tretji gotovo stilsko zaznamovan, prva dva pa sta svobodni varianti ali pa je med njima kolikostna razlika. Jaz se nagibam k drugi možnosti.«

¹³ J. Tomišek v članku *Ampak na svidenje ...*, na 19. strani piše: »... Ampak je zelo izrazita, krepko doneča beseda z nekoliko eksotnim koloritom.«

razlikovanja bi lahko bile dialektične razlike. — V zelo podobni funkciji kot *ampak / marveč / temveč* nastopa tudi veznik *pač*, razširjen s partikulo *pa*,¹⁴ prim.: 1.1.5.4. Od *ampak / marveč / temveč* se konstrukcije s *pač pa* razlikujejo v tem, da imajo bolj knjižni značaj.

1.1.5.2 **a:** *Janez je nerad ostal v družbi, a ostal je.* (KuS) — *Cesta ni bila več za vožnjo, a jahati je mogel mirno in varno.* (PO) — *Judit ni bila lepota, a vsaka kretnja vročega telesa je izžarevala neusahljivo žioljenjsko hrepenenje.* (KM) — *Na primer: otrok se nima kje učiti, a starši oddajajo sobo.* (R)

1.1.5.3 **ampak / marveč / temveč:** *Nekaj ji govori, da se mora vrniti, ne sicer domov, ampak k morju.* (MH) — *Žena ni šlatala latovja z rokami, ampak ga je božala samo z očmi.* (VJ) — *Ne govori, ampak delaj.* (JS) — *Svojih stvari ni prinesla v košari, ampak v culi.* (SP)

Potlej nista mogla od ginjenosti nekaj trenutkov spregovoriti niti besedice, marveč sta se objemala in nekaj nerazumljivega jecljala. (CO) — *Tujcu se ni nikdar več približal sam, marveč je vselej najprej poklical Miška.* (CO) — *Tudi mozoljev ne stiskamo sami, marveč se posvetujemo z zdravnikom za kožne bolezni (dermatologom).* (KRS)

Med ljudstvom in inteligenco ne sme biti prepada, temveč mora peljati most z ene strani na drugo... (VL) — *Toda to me ni pomirilo, temveč zbesnilo; zdelo se mi je, da čujem sovražnikov »srakoperjev« glas.* (KuS) — *Ona morda res ni poslana, temveč je prišla sama od sebe.* (LH)

1.1.5.4 **pač pa:** *To seveda njihovega revolucionarnega pomena ne manjša, pač pa pojasnjuje vzroke njihovega poraza.* (KuS) — *Nič ne dela, pač pa je.* (SP) — *Ne danes, pač pa včeraj.* (SP) — *V otroku ni bila bolečina, pač pa začudena radovednost in strah.* (LP)

1.1.5.5 **toda:** *Svoje glavnosti in upornosti ni trpel, toda zdaj mu je bilo vzelo vse moči.* (BK) — *Žal ni imela grofica nobene njegove slike, toda o njem je toliko govorila, da je bilo, kakor bi viselo najmanj deset njegovih fotografij po stenah...* (MH)

1.1.5.6 **pa:** *Velik ni, pa širok.* (SV)

1.1.5.7 **Stavki, povezani asindetsko:** *Zaligov ni lep, bogat pa.* (KrM) — *Dunaja ni bilo meni treba, mene pa Dunaju.* (TS) — *Ni jih prinesla v košari, prinesla jih je v culi.* (SP)

1.1.4 Protivnost z dopustnim odtenkom

1.1.4.1 Protivne konstrukcije zelo pogosto izražajo dopustni odtenek. V takih primerih so zelo podobne stavkom, zloženim podredno, tj. dopustnemu podredju. Zadnje pravzaprav lahko vedno z ustreznimi transformacijskimi pravili, izpeljamo v protivni tip, prim.: *Živo si me sicer še našel, ali zdravje je že zdavnaj odšlo iz naše hiše.* (KP) = *Čeprav si me živo sicer še našel, vendar / toda / ali zdravje je že zdavnaj odšlo iz naše hiše.* Podredne zveze navadno dopuščajo večjo svobodo v območju vrstnega reda sestavljenih stavkov: *Zdravje je že zdavnaj odšlo iz naše hiše, čeprav si me sicer še našel živo.*

¹⁴ Avtorji slovenskih slovnice verjetno nimajo prav, ko opuščajo *pač* iz seznama adverzativnih veznikov.

1.1.4.2 Protivne zveze z dopustnim odtentkom so značilne po tem, da v prvem stavku načelno lahko vedno vstavimo *sicer*:

Glas mu je sicer osoren, pa je le v njem nekaj kakor bolest. (KrM) — *Louis Pasteur je bil sicer fizik in kemik, toda drobna bitja, ki jih je odkrival s svojim mikroskopom, se preusmerila njegovo delo.* (LS) — *Zdaj sem bil sicer dve leti doma, toda zahajal sem v sosednjo vas, ker našim vaškim močtem ni bilo prav, da me je oče poslal v šolo.* (KS)

Ta tip konstrukcij lahko strukturalno predstavimo z naslednjo formulo:

$$[X + (\textit{sicer}) + X] + C + [U + W]$$

kjer je: X, Y, U, W poljubni elementi; C {a, ali, ampak, pa, toda, vendar, in, o}.

1.1.4.5 Kljub temu lahko najdemo mnogo primerov, kjer v prvem stavku nimamo *sicer*, prim.: *Dali so mu najini imeni, toda ni naju našel.* (KT) — *Čez dober teden je hodil z obvezano glavo okrog, toda storilcev še do danes niso našli.* (KuS) — *Ona je rodila Jirsa, toda že davno se nista več poznala kot mati in sin.* (KuS) — *Mimo so se prerovali ljudje, kričeč ali zamišljeni, toda nihče se ni zmenil za naju.* (KuS)

Kakor sledi iz zgornjih primerov, so stavki tega tipa lahko povezani z vezniki a, ali, ampak, pa, vendar, toda, in, ali pa so asindetični. Dopustni odtentek se v večji ali manjši meri veže z večino adverzativnih zvez, tudi temi, ki so bile omenjene v 1.1.1 in 1.1.5.

Emil Tokarž

Univerza Katovice

LEGENDA OKRAJŠAV:

BD — M. Bor, *Daljave*, Ljubljana 1961; BK — F. Bevk, *Kaplan Martin Čedermac*, Ljubljana 1958; BoK — P. Božič, *Križišče*, Maribor 1970; BZ — F. Bevk, *Zerjavi*, Ljubljana 1965; CO — A. Cerknik, *Opčar Runo*, Ljubljana 1967; CZ — I. Cankar, *Zbrani spisi*, Ljubljana 1968; D — Delo; GD — S. Grum, *Dogodek v mestu Gogi*, Ljubljana 1951; IN — A. Ingolič, *Nebo nad domačijo*, Maribor 1961; JN — M. Jarc, *Novo mesto. Človek in noč*, Ljubljana 1960; JP — Z. Jan, *Prežihova in Perkonigova upodobitev dogodkov ob koroškem plebiscitu*, Jis, Ljubljana 1972; JS — J. Jurančič, *Slovenački jezik*, Ljubljana 1958; K — Kartoteka *Slovarja slovenskega knjižnega jezika SAZU*; KA — J. Kozak, *Akvarij*, Ljubljana 1965; KB — C. Kosmač, *Balada o trobenti in oblaku*, Ljubljana 1965; KC — B. Kreft, *Celjski grofje*, Ljubljana 1965; KČ — V. Kavčič, *Čez sotesko ne prideš*, Ljubljana 1965; KI — M. Kranjec, *Imel sem jih rad*, Ljubljana 1955; KL — L. Kovačič, *Ljubljanske razglednice*, Ljubljana 1953; KM — J. Kozak, *Maske*, Ljubljana 1940; KN — V. Kavčič, *Ne dračaj se sam*, Ljubljana 1959; KoC — J. Kozak, *Celica*, Ljubljana 1965; KoČ — F. Kozak, *Članki in zapiski*, Ljubljana 1953; KoL — E. Kocbek, *Listina*, Ljubljana 1967; KoS — C. Kosmač, *Sreča in kruh*, Ljubljana 1964; KP — M. Kranjec, *Povest o dobrih ljudeh*, Ljubljana 1967; KrM — M. Kranjec, *Majhne so te stvari*, Ljubljana 1947; KRS — J. Krečič, M. Ramovš, *Somatologija*, Ljubljana 1966; KrT — M. Kranjec, *Tihožitja in pejsaži*, Ljubljana 1945; KS — E. Kocbek, *Strah in pogum*, Ljubljana 1956; KT — E. Kocbek, *Tovarišija*, Ljubljana 1949; KuS — L. Kuhar, *Samorastniki*, Ljubljana 1940; LH — D. Lokar, *Hudomušni Eros*, Ljubljana 1960; LP — D. Lokar, *Podoba dečka*, Koper 1956; LS — M. Likar, *Skriti prijatelj človeka*, Ljubljana 1965; MH — M. Mihelič, *Hiša večera*, Ljub-

ljana 1959; MS — M. Mikeln, *Strip strup — denarja kup*, Ljubljana 1964; MŠ — M. Malenšek, *Se bo kdaj pomlad*, Ljubljana 1957; OL — A. Ocvirk, *Literarni zapisi*, Ljubljana 1955; P — F. Prešeren; PO — I. Pregelj, *Otroci sonca*, Ljubljana 1960; PS — B. Paternu, *Slovenska proza do moderne*, Koper 1957; PZ — E. Peroci, *Za lahko noč*, Ljubljana 1964; R — Razgledi; RS — A. Rebula, *Senčni ples*, Ljubljana 1960; S — *Slovar slovenskega knjižnega jezika*, Ljubljana 1970; SB — A. Bajec, R. Kolarič, M. Rupel, *Slovenska slovnica*, Ljubljana 1956; SČ — D. Smole, *Črni dnevi in beli dan*, Maribor 1958; SO — B. Smolnikar, *Otroško življenje teče dalje*, Ljubljana 1965; SP — *Slovenski pravopis*, Ljubljana 1962; SV — S. Suhadolnik, *Vendar in sorodne vezniki*, JiS, Ljubljana 1957; SM — B. Skerlj, *Misleči dvoonožec*, Ljubljana 1965; SS — R. Šeligo, *Stolp*, Ljubljana 1966; ŠV — J. Šolar, *Veznik in*, JiS, Ljubljana 1959; TP — J. Trdina, *Peter in Pavel*, Ljubljana 1884; TS — J. Toporišič, *Slovenski knjižni jezik*, IV, Maribor 1970; TSt — J. Toporišič, *Stilska vrednost slovenskih veznikov*, RZZSF, Zagreb 1964; VC — P. Voranc, *Črne pike v snegu*, Ljubljana 1968; VJ — P. Voranc, *Jamnica*, Ljubljana 1956; VL — J. Vidmar, *Literarne kritike*, Ljubljana 1951; ZM — P. Zidar, *Marija Magdalena*, Maribor 1968; ZT — P. Zidar, *To in še pismo (sv. Pavel)*, Ljubljana 1965.

CHR. S. STANG, LEXIKALISCHE SONDERÜBEREINSTIMMUNGEN
ZWISCHEN DEM SLAVISCHEN, BALTISCHEN UND GERMANISCHEN

Norveški jezikoslovec Chr. S. Stang je bil doslej najbolj znan po primerjalni slovnici baltskih jezikov in delih o bsla. glagolu, sla. akcentuaciji idr. Mimo njih ne more nihče, ki se ukvarja z baltoslovlavistiko. V svoji najnovejši knjigi pa se ukvarja z balto-slovansko-germanskimi jezikovnimi (predvsem leksičnimi) vprašanji. Med ide. jeziki so že zgodaj nastali razločki, ki jih je mogoče opaziti na vseh jezikovnih ravninah, tudi v besedišču. Že Meillet je l. 1908 v svojih *Les dialectes indoeuropéens* opozoril na posebne besedne skladnosti med posameznimi ide. jeziki, tako npr. na besedne skladnosti med italškimi, germanskimi, baltskimi in slovanskimi jeziki, pa tudi na vrsto skladnosti med indoiransko-sla.-balt. jezikovno skupino na eni strani ter germansko-keltsko-italško (severozahodno) na drugi, v knjigi *Le slave commun* pa o podobnostih med sla.-balt. ter germ. skupino. Podobno so menili tudi drugi, npr. Lehr-Splawiński, E. Georgiev.

Že iz Trautmannovega slovarja je razvidno, da je med bsla. in germ. več besednih skladnosti kot med bsla. in drugimi ide. jeziki. Vendar pa Trautmann ni upošteval tistih posebnih baltskih in slovanskih besed, ki niso bile dokazane kot skupno bsla. besedišče. Ugotovil je 168 skladnosti, izmed tega 74 bsla.-germ., 51 balt.-germ. in 43 sla.-germ. V knjigi *Germanic-Balto-Slavic Etyma* (1941) Philipa Schererja je število skladnosti dosti večje, kajti pisec je skušal podati čim več verjetnih skladnosti med temi jezikovnimi skupinami. Stang pa je — nasprotno — skušal podati zbirko najzanesljivejših besednih skladnosti. Ugotovil jih je 188 (povsem zanesljivih ali vsaj zelo verjetnih), od tega jih je v vseh treh jezikovnih skupinah 68, 66 je balt.-germ., 54 pa

sla.-germ. V knjigi obravnava stari besedni zaklad, ne pa kasnejših izposojenk, tj., obravnava besede, ki kažejo enak glasovni razvoj kot iz ide. podedovane, so pa (vsaj po našem današnjem vedenju) omejene le na te tri jezikovne skupine (npr. sl. *mošti*, *mogo* »können«, lit. *māga* »gefällt«, got. *mag* »kann«). Ima pa tudi take, ki ne kažejo ustreznih medsebojnih glasovnih razmerij, pa pri njih ni mogoče domnevati, da so nastale v eni jezikovni skupini in se razširile v drugi dve (lit. *sidābras* — prus. *sirabran* — sl. *srebro* — got. *silubr*). Le redke izmed besed, obravnavanih v posameznih geslih, se povsem pokrivajo. Nekatere imajo le enak koren ali osnovo, druge pa kako le tem trem jezikovnim skupinam lastno tvorbo ali pomen.

Dobra stran tega dela je tudi poskus razvrstitve vsega gradiva v pomenske kroge; ti so: 1. poljedelska terminologija (npr. lit. *rugiai*, sl. *ržib*, st. nord. *rugr*); — 2. poimenovanja za živali in rastline (npr. sl. *molb* »molj«, got. *malo* »molj«; lit. *gegužė* »kukavica«, st. rus. *žegzica*, st. nord. *gaukr*); — 3. poimenovanja za nekatere naravne pojave (npr. sl. *mlnii* »strela«, prus. *mealde*, st. nord. *Mjöllnir* »Thorovo kladivo«, sl. *dždb* »dež«, norv. dial. *dusk* »pršavica«); — 4. poimenovanja za dele rastlin, iz katerih je mogoče izdelovati orodja (npr. lit. *stābaras* »suha drevesna veja, suho steblo«, sl. *stoborb*, norv. dial. *stavar* »štor«); — 5. poimenovanja orodij, snovi, pojmov iz obrti, predmetov za vsakdanjo rabo ter glagoli s takšnimi pomeni (npr. prus. *dalptan* »prekop, presek«, sl. *dlatō* »dletō«, rus. *dolbitb* »dolbsti, kopati«, ags. *delfan* »grebsti, kopati«); — 6. nekaj poimenovanj za pojave iz družbenega življenja (lit. *draūgas* »tovariš«, sl. *drugb*, *družina* »tovarišija« / rus. »bojna četa, telesna straža«, got. *driugan* »vojevati«, *gadrauhts* »vojak«, st. nord. *dróttinn* »poglavar, knez«); — 7. poimenovanja izdelkov (lit. alūs »pivo«, rsl. *olb*, st. nord. *ol*); — 8. nekaj imen za dele telesa (sl. *rebro*, stvn. *ribbi*); — 9. nekaj besed, ki jih ni mogoče uvrstiti v nobeno naštetih skupin (lit. *dabā* »narava, značaj«, sl. *podoba* »lepotičje«, *podobiti* »prilagoditi«, got. *gadaban* »pristajati, prilegati se«); — 10. mnogi pridevniki (sl. *golb*, let. *gāls* »gladek«, stvn. *kalo* »plešast«); — 11. posamezni členki (lit. *jau* »že«, sl. /j/u/ž/e/, got. *ju*); — 12. posamezni števniki; 13. glagoli, ki nadomeščajo stare spregatvene tipe (npr. atematske).

Pisec je ob tem gradivu ugotovil, da skoraj ni skupnih besed za religiozne pojme in abstrakta, imen za sorodstvo pa sploh ne. Tudi poimenovanja za telesne dele so zelo redka, nekoliko večje je število skupnih poimenovanj za rastline, živali, vrste tal in naravne pojave; te besede govore o starem sosedstvu. Skupnih poimenovanj za poljedelske in družbene pojave je malo, čeprav so zadnji pomembni. Veliko je število skupnih poimenovanj za preproste pripomočke in predmete iz lesa ter za preprosto delovanje z njimi. Sem šteje še vrsta skupnih besed iz raznih obrti. Po piščevem mnenju pričajo o tesnih medsebojnih zvezah njihovih uporabnikov v vsakdanjem življenju. Iz teh besed je težko sklepati, ali gre za mlajše ali starejše od onih, ki pripadajo »severozahodnemu« besedišču. Tudi ni nujno, da bi šlo za dve ločeni obdobji, verjetno pa je vendarle, da je »severozahodni« besedni zaklad starejši od bsla.-germ. Obravnavane besede, sklepa pisec, še ne pomenijo, da bi Balti, Slovani in Germani v tem času imeli primitivnejšo materialno kulturo kot druga ide. ljudstva, temveč kažejo, da je med njihovimi predniki

obstajala posebna, tesna povezava, kar zadeva preproste predmete in priprave za vsakdanjo rabo.

Tej obravnavi sledita še dva ekskurza, potem pa register sla. besed. Pisec pri ide. skupini *sk' ugotavlja, da se je v začetku besede razvila v sla. s, balt. š. let. s, v sredini besede pa je dala sla. -sk-, balt. -šk-. Govori tudi o priponi -e/oro, -oro in opozarja, da (čeprav ne pripada nobeni natančno določeni pomenski skupini v ide.) v balt., sla. in germ. pogosto nastopa v poimenovanjih za »hrib, grba; veja, steber«.

Ker je pisca zanimal predvsem skupni besedni zaklad, se je ukvarjal s posamezno besedo le toliko, da so postala medsebojna razmerja po glasoslovni in pomenski plati jasna in v skladu s prizanimi dognanji. Gradivo je skrbno zbrano in preštudirano, s stališča razmerij med balt., sla. in germ. jeziki (tako je treba delo tudi ocenjevati) pomeni odličen prispevek. Kasnejše raziskovanje bo morda še kaj dodalo, vendar se zdi, da bodo to predvsem dopolnila iz posameznih jezikovnih skupin, ki jih sedanja literatura še ne upošteva. Stang npr. pod geslom lit. *ašerỹs, ešerỹs* »Barsch«, let. *asar/i/s, aseris* podaja tudi germ. primere st. nord. *ogr* »Perca Marina«, st. šved. *agborre, svrn. ag* »Perca«. Meni, da spada h korenu *ak'- »oster« (gl. sla. *ostrǫ* in lit. *aš/t/rũs*), in poudarja, da je pomen lat. *perca*, nem. *Barsch* le baltski in germanski. Za to ribo je pri Slovanih najbolj znano ime rus., polj., sln., bolg., sh. *okun*, češ. *okoun*, ki ga izpeljujejo iz besede *oko* (prim. sh. *bulješ*). Toda sla. jeziki poznajo tudi druga poimenovanja, ki so navadno omejena na določen prostor. Najbolj razširjeno je naslednje (navajam po Slovarju nazvanij presnovodnyx ryb SSSR, 1972, str. 235 d. — »Perca Fluviatilis«): rus. *ostrec, ostrečonok, ostričonok, ostričok, ostrjak, ostrjačok, ostrax, strixan* poleg *kostriz* in *kostriš*. Poimenovanje je znano tudi iz drugih sla. jezikov: sln. *ostriz* (po Gutschmannu tudi *ostrež*), sh. *ostrež* (po Skoku tudi *kostreš*), bolg. *kostur*, slc. *ostriež*, pa tudi romunsko *cóstrăș* (iz sh.). Če pustimo ob strani primere s k-, ker jih npr. Skok, ERSIJ II, 65—6 povezuje s *kost* (ne glede na težave, ki jih povzroča ta beseda), moramo priznati, da je pri vseh omenjenih besedah najverjetneje tudi treba izhajati iz korena *ak'-.

Pri geslu lit. *mirgėti* »svetlikati se, mežikati, iskriti se«, *mārgas* »pisan«, rus. *morgatʹ* »mežikati«, polj. *mrugač* sopostavlja st. nord. *myrkr* »temen«, *mjorkvi* »gosta megla«. Izhajati je treba iz *merg-, »migljati«. Ob tem obstaja tudi deblo *merk- (sln. *mrak*, lit. *mèrkti* »zapreti oči«, got. *maurgins* »Morgen«). Te sopostavitve se piscu ne zdijo povsem prepričljive. Domneva, da so Balti in Slovani poznali deblo *merk- za zaznamovanje temnega in *merg- svetlega, lesketajočega se, Germani pa nasprotno. Če sprejmemo to domnevo, potem je težko razložiti mak. *mrglav* »tmuran, mutan (o vremenu)« in iz tega izpeljano *mrglavi se* »mutiti se (o vremenu)« (težko bi bilo iz *magla* s spremembo *mag-* v *mrg-*), posebno še zaradi ukr. *mergásnuti* »stemniti se, postati mračen/turoben« ali pa sh. oblik *mrgodan/mrgodast* »mrk, mračen«, *mrgodenje* »mračen pogled«, živalskih imen s tem deblom itd. Povsod nastopa kot sinonim za *mrk* in po Skoku (prav tam, II, str. 464) tudi je v zvezi z njim, čeprav mu ta zveza ni popolnoma jasna. Prav te besede bi lahko kazale, da je tudi del Slovanov poznal *merg- (z različnimi prevojnimi stopnjami) v istem pomenu kot Germani.

Posebej je treba poudariti Stangove dragocene opazke ob posameznih geslih, npr.: ob sla. *selo* »dom, vas; njiva, polje« opozarja na podoben razvoj rus. *derevnja* »vas; dial. orna zemlja«, lit. *dirvâ* »njiva«. Obravnava tudi sln. *blazina* »strešna greda, prečnik pri saneh, del voza; podzglavnik«, rus. dial. *bolozno* »ploh«, sh. *blazina* »podzglavnik« itd. S slovanskega stališča postanemo pozorni le na nenavaden pomenski razvoj; na podlagi germanskih primerov st. nord. *bjalki* »bruno, prečka«, *bolkr* »razcep, razpotje«, stvn. *balko* »bruno, prečka« in got. *balgs* »cev, meh«, ir. *bolg* »vreča« Stang ugotavlja, da sta obstajali dve debli: **bholg*- »bruno, hlod« in **bholg'h*- »podzglavnik, meh«. Prvo je bilo balt.-sla.-germ., drugo je v sla. sovpadlo s prvim, ker sta ide. **g*' in **g'h* v sla. dala z (**bolz*-), v germ. pa sta se razvijala različno. Pisec je tako z natančno germanistično razčlenbo odkril homonimnost tudi pri sla. *blazini*. Potrdil je misel, da tudi v semantiki veljajo dokaj stroge zakonitosti, vzroke navideznim nenavadnostim v pomenskem razvoju pa je treba iskati drugje.

Ceprav se delo manj spušča v nadrobnosti sla. besedne problematike in zato marsičesa ne obravnava (npr. sln. *škrba* ob sln. *šërba* idr.), slovanski leksikologi tudi mimo njega ne bodo mogli. Njegova posebna vrednost je še v tem, da gradivo kljub svoji trdnosti še kaže na odprta vprašanja in spodbuja k razmišljanju.

Alenka Šivic-Dular

Filozofska fakulteta, Ljubljana

WLADYSŁAW LUBAŚ, SŁOWOTWÓRSTWO POLUDNIOWOSŁOWIAŃSKICH NAZW MIEJSCOWYCH Z SUFIKSAMI -CI, -OVCI, -INCI...

Władysław Lubaś je prikupio obilnu gradu na širini od avstrijske granice do Crnog mora te na jugu dokle dopire makedonski jezik. Ovako velika i raznolika grada nametnula je razradbu brojnih praktičnih pitanja. Davši u Pristupu sažetu ocjenu literature o tom pitanju, u drugom poglavlju slijedi razradba metodologijskih osnova datog djela. Lubaś započinje pravo od početka, tako reći ab ovo. Prvo je pitanje što ga postavlja: što je toponomastički naziv mjesta. Na nj odgovara: »Termin toponomastički naziv mjesta (= n. m.) obično se razumije i definira kao redovan pojam za zemljopisne nazive što se odnose na naseljena mjesta: sela, gradove i gradiće, veća naselja i gradske četvrti. Ali ovakva definicija ima nepotpun karakter, jer je ograničena na nabranjanje stanovitih razreda zbrojeva designata. Njezina bi upotpuna zahtijevala tražiti razlike u jezičnim osebinama između kategorije izraza nazvanih nomina propria i kategorije izraza nazvanih nomina appellativa. Na tu je temu već stvorena golema znanstvena literatura u jezikoslovstvu i filozofiji, ali je do konačna rješenja vjerojatno daleko.

Ali usprkos oprezu pisac označuje te razlike: »Prvo: vlastiti naziv (također i mjesni) razlikuje se od apelativnog ograničenim dosegom opće upotrebe, drugo: na sinkronijskoj ravni za 'leksikalnim onomastičkim magazinom' odrednici pojma 'vlastiti naziv' u opoziciji prema 'običan naziv' (u

izvorniku: nazwa pospolita; — prim. M. Š.) ostaju u morfološkoj strukturi vlastitih naziva, npr. u toponimima te funkcije ostvaruje poljski sufikslni morfem *-ice*, u sh. *-ići*, također poljski *-any*, bug. *-ovci* itd. (ibid.). Nema sumnje da je vlastiti naziv užeg dosega negoli je apelativ, te bez obzira na neslaganja u tumačenju njegova šireg značenja ovo je stalna vrijednost.

Zatim dolazi tumačenje značenja sufikslnog morfema *-ci*, odnosno naziva mjesta sa sufiksom *-ci*. Iz toga proishodi nekoliko crteža s pomoću kojih je (veoma slikovito) predočeno značenje polj. riječi *šuma* (las) i srp. toponima *Aleksinci*. Evo kako to izgleda na aleksinačkom primjeru: »1. *Aleksinci* »ljudi povezani s Aleksinom osobom«, 2. *Aleksinci* — (obogaćenje značenja) a) ljudi povezani s Aleksinom osobom, b) mjesto (nastanjeno tim ljudima), 3. *Aleksinci* (pomaknuće značenja) mjesto (15.). Uz *Aleksinci* može se dodati i *Aleksinovci* u značenju »ljudi koji slijede Aleksu u politici, gospodarstvu i sl.«. Doduše ovdje je morfem *-ovci*, ali se on ne bi smio mimoći, to više što je uključen u naslov djela i, konačno, što je on samo inačica značenja *Aleksinaca* pod br. 1. Inače je u ovome značenju učestaliji nego oblik na *-inci*.

Sufikslni morfem *-(R)ci* (*R* ovdje znači fakultativnu raširenost sufikslnog morfema *-ci* kao dijela drugih morfema) u južnoslavenskim jezicima po svome obliku nije jednostavan: u nom. mn. muškog roda svršuje na *-i* ili *-e*, zatim u nom. jed. srednjeg roda na *-e*. Lubaš je želio stvar objasniti u njezinu povijesnom razvoju od praslavenskog stanja do danas, i to posebno za svaki jezik. Samo po sebi dotično pitanje spada među jedno od zanimljivih u svakom jeziku na slavenskom jugu. Stari je sufikslni morfem nom. množine pretrpio promjene, no kako su se pokoji toponimi pokazali otporni i očuvali stari oblik *-(R)ce*, to je zapravo suvremeno stanje dvojno. Dakako, starih je oblika manje, smatraju se dijalektalnim pojavama, ali ih standardni jezici uzimaju kao svoje jer ne mogu utjecati na preinaku ni jednog toponima. Bivalo je pokušaja nametanja književnog oblika na administrativan način, ali ga je malo gdje domaći svijet prihvatio, gotovo svugdje su odbijani ponudeni oblici. Ovo je katkada uzrokom prilične zbrke oko njih: u užoj su sredini opstojali u ranijem obliku, u široj u novome, dok na kraju ne bi pobijedio jedan, u pravilu stari. Lubaš je na trima tabelama predočio razvojni put morfema *-ce*, *-ovce* : *-evce*, *-ince* po stoljećima, počevši od XIII. pa do XIX/XX., osim u bugarskom jeziku. U njima se jasno prati preobrazba *-ci* u *-ce*, potkrijepljena još brojčanim podacima. U popratnom je tekstu naznačeno kako se alternacija *-e* : *-i* odvijala u svakome jeziku. Ako ovakvi tabelarni prikazi nisu prijedgledni i jednostavni, oni obično imaju malu vrijednost, međutim Lubašev je toliko i jednostavan i slikovit da zaslužuje najveću pohvalu. Najveća mu je vrijednost u jednostavnosti. A radi potpunijeg izlaganja pisac uz *-ci* donosi još podatke za sufikslnne morfeme *-ići*, *-ari*, *-ani*, i to po pojedinim krajevima, odnosno zonama. U sve su tri zone, obilježene A, B, C. Kako u bugarskom jeziku nije došlo do izjednačenja morfema *-i* s *-e*. nom. je jed. muškog roda na *-e* izjednačen sa srednjim rodod, to je bugarsko područje izvan ovoga. Ovdje nije svoje mjesto našla ni Slovenija, iako u njoj nije baš malo toponima muš. roda na *-ce*. Sudeći po svemu, piscu ne bijahu dostupni podaci o slovenskim toponimima, barem ne svi. Radi opće važnosti prenosim te podatke. Crna Gora: *-ići* 162 : *ice* 1, *-ci* 18 : *-ce* 0, *-ari* 7 : *-are* 0, *-ani* 12 : *-ane* 1;

Slavonija (samo Osječko okružje, što praktički znači sva pokrajina): *-ići* 7 : *-íće* 0, *-ci* 181 : *-ce* 0, *-ari* 5 : *-are* 0, *-ani* 19 : *-ane* 12; Kosovo: *-ići* 5 : *íće* 17, *-ci* 3 : *-ce* 120, *-ari* 0 : *-are* 21, *-ani* 2 : *-ane* 64; Makedonija: *-ci* oko 110 : *-ce* 50, *-ari* 5 : *-are* 0, *-ani* oko 40 : *-ane* 12. U zonu A ulaze Crna Gora i Slavonija, u zonu B Makedonija, u zonu C Kosovo. Na području hrvatskoga ili srpskog jezika konačan zbroj izgleda ovako: novih 417, starih 222, na području makedonskog jezika: novih 155, starih 42. Govoreći pojedinačno, na Kosovu su općeniti stari: njih je 222 prema 8 novih. U Crnoj su Gori samo 2 stara, u Slavoniji nijedan.

Gornji podaci povlače za sobom dva prigovora. Oba se odnose na nepotpunost. Spomenuo sam slovenski slučaj, a na kraju ću članka navesti slovenske i slavonske toponime, u cijelosti i djelomično, koje W. Lubaś nije spomenuo, a isto su mu tako promakli podaci s ostalih područja hrvatskoga ili srpskog jezika, pa se ovi podaci mogu uzeti jedino kao približni. Drugi se prigovor odnosi na to što je u cijelosti isključeno čakavsko narječje. Navodim tako Jezerane i Pakoštane na čakavskom prostoru u kojih je stari nom, množine te na štokovskom *Ûgljāne* (Sinjska općina), *Drāgljāne*, *Rāščāne* i *Zāvojāne* (Vrgorska općina). A nisu samo oni ostaci staroga nom. množine što ne nađuše mjesta u Lubaševoj knjizi.

U IV. se poglavlju temeljitije raspravlja o značenju nazivā mjestā sa sufikslnim morfemom *-(R)ci*. U njima pisac nalazi dva značenja: etničko i patronimičko. Umješno ih izrazuju u shemi:

1. NE = AT + *-(R)ci*;
2. NP = NO ili AO + *-(R)ci*.

(Simbol NE = etnički naziv mjesta, AT = apelativ ili zemljopisni naziv, R = morfološki element raširenosti sufiksa *-ci*; NP = patronimički naziv mjesta, NO = naziv osobe, AO = apelativ u onomastičkoj službi.)

Formule su dopunjene primjerima: nom. mn. *Brezovci* : *breza* ili *Brezovo* te *Brezovce* : *breza* ili *Brezovo*, zatim *Aleksinci* : *Aleksa* te *Aleksince* // *Aleksinac* : *Aleksa* ili *Aleksino*. Dakle veoma jednostavno i jasno, kako to inače čini Lubaś.

U svojoj raspravi Patronimski geografski nazivi sa forantom *-ci*, *-ovci* : *-evci*, *-inci* u srpskohrvatskom jeziku, objavljenoj u Analima Filozofskog fakulteta [Beogradskog univerziteta] 8, 1968. godine, Lubaś je izložio značenje sufikslnih morfema koji tvore etnike i patronimike u sažetim pojmovima »podrijetla otkuda, od čega ili od koga«. Njih se drži i u ovoj studiji, i uspješno ih provodi.

Glavninu knjige čine V. i VI. poglavje (od 39. do 145. stranice). U V. su Etnički nazivi, u VI. Patronimički nazivi.

S obzirom na tvorbenu osnovu etnički su nazivi sretno razvrstani na skupine: pravi etnici, sporedni etnici i strukturalni etnici.

Evo kako pisac postupa u daljem tekstu: Klasa Aa — § 19. Sufiks *-ci* — Wiek XIII.

1. *Barbanci*, wś, Ch: *I tako držahu Barbanci i Paklani* (1275) HrvSpom 37: n. m. *Barban* (p. Rijeka) IM 65.

2. *Blizanci*, takže *Blizenci*, m. gm. Kratovo, Ma: S₁ *Blizn_oskom s_o Mohrošeki* 1277 ZaZ 201; *Selo Blizn_osko* ZaZ 201: n. m. *Blizansko*: ap. **bliz-_on_o-*, *bli-ski*, por. ŠPřir 41, Borek 24—25 i Skok Rad 224, 105 (str. 39—40.).

Osim klase Aa postoje još Ab i Ac, a dalje pak podskupine i potklase. Sva je građa data po stoljećima. Na isti su način predloženi i patronimički nazivi, kojih je skoro dvaput više negoli etničkih. Na primjer:

31. *Godenci*, a) wś, Pt: *Godeninczen* ca 1441 Zahn 217, b) wś, Maribor: *Godnitz* 1430 Zahn 218: *Godna*, por. Mar. 82, 102.

32. *Gostinci* i *Gostince*, m. Lublana: *Gostinitz* 1444 KosM: **Gost*, por. sch. *Gostidrag* Mar 81, 119 (str. 131.).

Nakon ovakva nabiranja čitava gradiva iznesena je u tabelama brojčana učestalost pojedinih sufikslnih morfema po stoljećima. Prilog vriedan pohvale.

U završnom dijelu knjige (od 145—201. str.) nalaze se poglavlja: Formalna karakteristika tvorbenih osnova, Glasovne alternacije, Načini derivacije, Distribucija, Geografija, Svršetak, Indeks, potom sažetak (na francuskom jeziku) i Zemljopisna karta.

Lubaš pokazuje mnogo smisla za znanstvenu akribiju i ovdje. Naveo je sve osnovne elemente sufikslnih morfema. Primjerice postupa na ovaj način: *-n-* (morfemi: *-an*, *-ana*, *-anj*, *-ina*, *-inja*, *-en*, *-(j)anin*, *-un*, *-na*, *-no*, *-nja*, str. 145) i dr. a njihovu učestalost iskazao u postocima. — Govoreći o načinu derivacije ne zadržava se posebno na sufikslnome morfemu *-(a)c*. Točno je da su morfemi *-ci*, *ovci/-evci*, *-inci* nom. mn. imena muškog roda, zajednički je okončak nom. jed. pak *-(a)c*. Tako su južnoslavenski toponimi singularia tantum i pluralia tantum. Jedni su drugima alternacija. — Naročitu pozornost zaslužuje prikaz distribucije sufikslnih morfema, izražena ovdje u postocima. Od njezina nedostatka još uvijek, u većoj ili manjoj mjeri, pate sva jezikoslovstva na slavenskom jugu, pa Lubaš daje i ovdje svoj prilog jednoj očitaj praznini i poticaj ovdješnjim jezikoslovcima da ubuduće obvezatno uključuju poglavlje o distribuciji, svagdje gdje se za to ukaže mogućnost.

Južnoslavenske su zemlje »pročešljane« prema tipovima *-(R)ci* i zabilježena je većina toponima. Ipak se dogodilo da ih je dosta ostalo neprimijećenih. Iz priložene Zemljopisne karte, na kojoj su označena područja po gustoći toponima na *-ci*, *ovci/-evci*, *-inci*, vidi se kako sjeveroistočna Slovenija (krajevi sjeverno od Drave i Mure) i sjeveroistočna Hrvatska (pokrajina Slavonija uglavnom) spadaju u područje gdje je najproduktivniji morfem *-(R)ci* i, naravno, najslabije zastupljen *-itj*, a primjera radi, uopće nisu spomenuti *Bi-strinci*, *Bocanjevci*, *Bočkinci*, *Čačinci*, *Čamagajevci*, *Črnkoveci*, *Deletovci*, *Đurdanci*, *Harkanovci* i dr. Slabije sreće bijahu stanoviti slovenski toponimi premda ih se velika većina prostire na skučenu prostoru. Tako nisu ušli: *Andrenci*, *Cezanjevci*, *Čepinci*, *Črensovci*, *Črnelovci*, *Desinci*, *Dožanjevci*, *Erjavci*, *Fikšinci*, *Goderovci*, *Gerlinci* i dr., u svemu njih još oko 80. Pisu najvjerojatnije nije bilo znano da se po nekoliko ovakvih slovenskih sela nalazi preko granice, ali su i ona ovdje morala naći mjesta. U Austriji su: *Modlinci*, *Stankovci*, *Zemavci*, u Mađarskoj (Porablje): *Otkovci*, *Ritkarovci*, *Sakalovci* i *Štefanovci*. Izvan jugoslavenskih granica našao bi se još koji toponim ovakva svršetka. — Nisu uneseni svi toponimi na *-ci* iz krajeva gdje su sasvim rijetki, npr. *Otinovci*

(Kupres), *Mravinci* (Split), *Studenci* (Imotski i Ljubuški). Ili pak (na str. 49.) stoji da su Crnogorci u Srbiji, a ne navode se Crnogorci kraj Imotskoga.

Iz popisa uporabljene literature vidljivo je kako je Lubaš iscrpio najvažnija vrela do kojih je mogao doći, ali na žalost nisu mu dopala ruku baš sva. Zbog velike daljine (od Poljske do Balkana), zbog širine prostora i više jezika odakle je uzimao građu naprosto se nije moglo sve zabilježiti. Ovaj se nedostatak ne bi ni osjetio kada pisac ne bi posizao za brojčanim podacima, a njih temelji uvijek na postojećim skupljenim toponimima. Stoga su statistički podaci samo relativno točni. U idealnom slučaju, tj. da su predočeni baš svi potrebni toponimi, te bi brojke unekoliko bile drugačije. I ovo je zapravo jedini ozbiljniji nedostatak Lubaševa djela, ali on nije bitne naravi. I s njime djelo skoro ne gubi ništa na znanstvenoj naravi. U njemu je najvažniji teoretski dio koji se temelji na datim podacima.

Uzgređno bi se moglo primijetiti kako nije sretno povezivati etimologijski nazive toponima Drinovci (str. 48 in 49) s nazivom rijeke Drine, kako je to učinjeno. Oba se nalaze na ikavskom području (Imotski, Drniš). Postanak njihov ne predstavlja nikakvu zagonetku. Potječe od ikavske imenice *drin*, knjiž. *drijen* (*Cornus mas L.*). Inače u ovim krajevima nisu rijetki toponimi nastali od naziva biljaka ili njihovih pojedinih organa, npr.: *Grabovac*, *Jasenak*, *Kljenak*, *Kljenovac*, *Rastovac*, *Raščane*, *Rašeljke*, *Orah* pa *Gorica*, *Crnjeli Grmi*, *Cerovi Doci*, *Liskovača* i dr. Ni 20 km od imotskih Drinovaca na zapad leži selo *Spib*, a biljka je *spib* zapravo *drijen crveni* (*Cornus sanguinica*). Naziv pak rijeke *Drine* nije slavenskog podrijetla.

Osim dotičnih primjedaba, o svemu se drugome mogu najpohvalnije izraziti. W. Lubaš je učenik Witolda Taszyckoga, onomastičara svjetskoga glasa, i sam je dosada stekao znanstveno priznanje te je *Slowotwórstwo południowo-słowiańskich nazw miejscowych z sufiksami -ci, -owci, -inci* itp. najbolji primjer poljske onomastičke škole. Prikupljeni su podaci temeljito obrađeni i razvrstani po njihovoj unutrašnjoj strukturi, koju je pisac sretno uočio.

Mate Šimundič

Pedagoška akademija, Maribor

SLOVENSKI GLEDALIŠKI LEKSIKON¹

Jože Munda je v oceni Smolejevega Slovenskega dramskega leksikona² zapisal željo, da bi dobili leksikon, ki ne bi upošteval le dramatike, pač pa tudi film, radijsko, televizijsko, lutkarsko dramo in igro ter operno gledališče.³ SGL je uresničitev te pobude, je nadaljevanje dela, ki ga je zastavil

¹ Slovenski gledališki leksikon I—III, Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, št. 56—58, Ljubljana 1972. Dalje SGL.

² Viktor Smolej: Slovenski dramski leksikon I, II, Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, št. 16, 17, Ljubljana 1961. Dalje SDL.

³ Jože Munda: Obogatitev slovenske enciklopedike, JiS 1962/63, str. 86—87.

Viktor Smolej. Po naši oceni obsega delo približno 2100 leksikonskih enot in so vanj uvrščeni »dramatiki, skladatelji, režiserji, dirigenti, koreografi, igralci, operni in baletni solisti, libretisti, prevajalci, scenografi, kostumografi, gledališki organizatorji, kritiki, publicisti in zgodovinarji, ki so za gledališko delo na Slovenskem kolikor toliko pomembni.«⁴ Posebno razveseljuje je, da obravnava leksikon tudi radijsko in televizijsko dramatiko, torej področje, ki je ostajalo doslej vse preveč zanemarjeno.⁵ Avtorski kolektiv⁶ je pri svojem delu ohranil načela, ki jih je oblikoval Viktor Smolej, tako da je v glavnem vztrajal pri istem načinu poročanja in organizaciji leksikonskih enot.

Historiat dela nas pravzaprav sili primerjati oba leksikona. Pa to bi nas vodilo le do sklepa, da so avtorji upoštevali pripombe Munde (predvsem po psevdonimih in priimkih igralci) in da so upravičeno obšli pomisleke Mevlje,⁷ ne bi nam pa omogočilo ovrednotiti zanesljivost in uporabnost SGL, kar je namen pričujočega sestavka.

Paradokсна je situacija, da je moralo tako pomembno delo iskati gostoljubje Knjižnice MGL, saj je utesnjenost obsega in materialnih razmer škodila uporabnosti dela. Na platnicah manjkajo tudi oznake, ki bi uporabnike opozarjale, do katerega gesla segajo posamezni zvezki. Leksikonske enote pa bi bile preglednejše, če bi bilo uporabljenih več vrst tiska.

Sedanja organizacija enot se ne zdi najboljša, ker avtorji ne ostajajo dosledni pri navajanju podatkov. Navadno sicer najprej podajo letnici rojstva in smrti, nato področje ustvarjanja, sledijo biografski podatki, nato so naštetna dela, vmes pa pogosto dopolnjujejo biografijo. Za tem je navadno še izbor literature, ki pa je spet problematičen, ker pogosto niso upoštevani vsi pomembnejši članki. Posebno pri najbolj znanih osebah bi bilo potrebno dosledneje upoštevati osebne bibliografije, ki so bile objavljene ob raznih jubilejnih člankih.⁸ Ob koncu so dodani še prispevki drugih avtorjev, ki opisujejo morebitno ustvarjalčevo delo pri filmu, televiziji, itd., po potrebi pa spet dopolnjujejo ostale podatke. Ta način podajanja gradiva je omogočil hitro in dosledno prepoznavanje avtorstva prispevkov, toda premisliti bi veljalo, če te prednosti ne bi kazalo žrtvovati v korist enotnosti in pregled-

⁴ SGL, str. 5.

⁵ Jože Koruza: *Dramatika*; Slovenska književnost 1945-65, SM, Ljubljana 1967, str. 7.

⁶ Avtorji: *Peter Bedjanič* (opera), *Vladimir Frantar* (televizijska igra), *Janez Höfler* (opera), *Henrik Neubauer* (balet), *Emil Smasek* (lutkovno gledališče in film), *Manica Spendal* (opera v Mariboru). Uvod je napisal urednik *Smiljan Samec*.

⁷ Prim. Jože Munda, l. c.; J. M. (Jože Mevlja): Slovenski gledališki leksikon, GL Maribor 1962/63, str. 108—109. Dešifrirano v bibliografskem oddelku NUK-a.

⁸ Pri Skrbinšku bi bilo dobro omeniti Bibliografijo Skrbinškovih spisov (GL Drama 1950/51, str. 366), Pri Remcu Moravčev članek *Nekaj o Remčevih dramah in o Magdi posebej* (SPota 1952, str. 72—74), pri Tonetu Čufarju *Koblarjev članek v Socialistični misli 1953*, pri Ivanu Levarju *Faturjev Esej o igrilstvu* (Novi svet 1952, 1, str. 51—46), pri Finžgarju, Levstiku in še kom bi lahko omenili kakšno izmed disertacij.

nosti enot. Avtorstvo je namreč razvidno že iz področij, na katera posegajo enote.

Študijska uporabnost SGL bi bila neprimerno večja, če bi poleg navedbe vloge stala še šifra, ki bi nas poučila, za katero uprizoritev gre. Takšen podatek bi nam neprimerno olajšal nadaljnje iskanje gradiva v periodiki. S tem bi ne bilo delo pretirano obremenjeno, saj bi si lahko pomagali s posebnim seznamom, pri poklicnih gledališčih pa bi zadostovala že številka, pod katero je uvrščena predstava v Repertoar slovenskih gledališč.

Po svoje je razumljivo, da niso našteje vse stvaritve umetnikov, pač pa le izbor, toda to ne omogoča oceniti kvantiteto dela, čeprav bi že navedba števila evidentiranih stvaritev dopuščala takšno presojo. Po drugi strani pa niso nikjer opisani kriteriji, po katerih so odbrana citirana dela. Le ugibamo lahko, kaj se skriva za lakonično kratico **idr.**, mogoče je to nepomembnost del, njihov skromni obseg, avtorjeva subjektivna presoja, pomanjkanje prostora ... Ne vemo, zakaj ni upoštevana vloga Bojana Pečka v operi *Mascotta*, čeprav je njegova maska karikirala Mussolinija in je bil to pogumen protest proti fašizmu.⁹ Pri vsem tem pa avtorji pravijo, da ni njihov namen vrednotiti gradivo. Vsekakor bi nas o tem moral informirati uvod, ki je pretirano skromen in nas ne seznanja z vrsto pomembnih opredelitev avtorskega kolektiva.

Med podatki, ki jih pogrešamo, naj omenimo le dva. Nikjer ni navedeno leto, do katerega je izčrpano gradivo. Zato se ne da oceniti, kako natančno so upoštevani najmlajši ustvarjalci,¹⁰ niti ni mogoče presoditi, zakaj ni med viri naštetih več temeljnih del o slovenski dramatik.¹¹ Tudi ni pojasnjeno, kakšen odnos so zavzeli do amaterske dejavnosti, saj je tu izpuščena celo tista skromna pripomba, ki smo jo o tem zasledili v SDL.

Sondažno preverjanje, kako so zastopani igralci Primorskega dramskega gledališča v Novi Gorici, ki se je razvilo iz polamaterskega gledališča, nam pokaže precejšnje nedoslednosti. Čeprav nas vsebinsko pomanjkljivi uvod sili le k ugibanju, se nam pojavlja občutek, da so upoštevani predvsem tisti sodelavci, ki so tako ali drugače povezani s poklicnimi institucijami. Sprevidana je vrsta požrtvovalnih ustvarjalcev, brez katerih bi bila gledališka kultura na Goriškem precej siromašnejša. Obenem se tu vrivajo napake. Pri enoti o Andreju Jelačinu¹² beremo, da je sodeloval pri amaterskih poskusih v Solkanu in Novi Gorici, čeprav je to nekako tako, kot če bi rekli v Prulah in Ljubljani. Netočnost opazimo pri omembi njegovega sodelovanja pri vodstvu gledališča, saj je prezrto direktorsko delo Darija Bratuža. Ko so omenjeni Jelačinovi prispevki v gledališkem listu, ne vemo, kateri je mišljen.

⁹ Predstava je bila 1950. Prim. Bratko Kreft: Napredne težnje v predvojnem gledališču, LdP 1957, št. 91, str. 4.

¹⁰ Med temi pogrešamo celo Silva Božiča.

¹¹ Za ilustracijo naj navedemo nekaj ad hoc zbrane literature: France Koblar: Dvajset let slovenske drame 1919—1959, I, II, Slovenska matica v Ljubljani 1964, 1965; France Koblar: Slovenska dramatika I, Slovenska matica v Ljubljani 1972; Jože Pogačnik, Franc Zdravec: Zgodovina slovenskega slovstva I—VIII, MK, Ljubljana 1968—1972.

¹² SGL, str. 224.

Nedosledno je opisano sodelovanje novogoriških igralcev pri RTV Ljubljana. Pri Stanetu Lebanu je upoštevana ta stran njegovega ustvarjanja, pri Berti Ukmar pa je popolnoma zamolčana.¹³ Bolj znani gledališki delavci (npr. Modest Sancin, Ema Starc, Hinko Košak¹⁴) niso niti omenjeni kot sodelavci v tej gledališki hiši. Pri obravnavi novejših amaterske dejavnosti bi lahko izpolnili prenekatero vrzel, če bi pri zbiranju gradiva uporabili metodo vprašalnikov. O primernem preverjanju bi bila lahko takšna metoda uspešnejša kot sedanje zanašanje na informacije posameznikov.¹⁵

Nadaljnje preverjanje nam pokaže, da niso v celoti izčrpani navedeni viri. Pri svoji analizi povojne slovenske dramatike je Jože Koruza upošteval nekatere pisatelje, ki jih SGL nima.¹⁶ Grupacija imen nam kaže manjšo natančnost pri naslednjih dramskih podzvrsteh: med pisci graditeljske agitke ni upoštevana *Marija Felè* (str. 48); med avtorji kmečke drame in ljudske igre zaman iščemo *Pipana* (str. 50), *Mijotovo* (str. 51), *Feletovo* (str. 56); prav tako je izpuščen avtor meščanske drame *Polenec* (str. 52); niti ni zastopan *Anton Slodnjak* s svojo biografsko dramo (str. 55), čeprav je upoštevana *Ilka Vašte* s svojim enkratnim poskusom iste vrste. Ostali izpuščeni avtorji pa so: *Vinko Strgar*, *Marko Hudnik* (vojna drama, str. 114—115); *Bogdan Jobanovič* (sentimentalno humanistični realizem, str. 111); *Peter Ceferin*, *Vlado Novak*, *Kajetan Kovič*, *Tone Fornezi* (skeč, str. 122—125); poleg tega pa tudi *Vladimir Kačič* in *Flori Lipuš* (enkratni poskusi, str. 147—148).

Kritičen pregled izpuščenih imen nas seveda vodi do spoznanja, da je SGL manj natančen le pri obrobni vrsteh, in še tu so izpuščeni le malo znani avtorji, oziroma tisti, pri katerih je ostala dramatika le manj pomembno področje njihovega ustvarjanja.

Kljub omenjenim vrzelim torej lahko sklenemo z ugotovitvijo, da je Slovenski gledališki leksikon pomemben priročnik, ki je rezultat obsežnega dela. Posebno vrednost pa doživlja v slovenskem kulturnem prostoru, za katerega je značilna domala popolna odsotnost takšnih del.

Zoltan Jan

Ljubljana

Thomas F. Magner-Ladislav Matejka,

WORD ACCENT IN MODERN SERBOCROATIAN*

Pobuda za nastanek pričujočega dela je bil pogovor, ki sta ga pisca imela o ustreznosti oz. neustreznosti naglasnih pravil, predpisanih z normo srbohrvaškega knjižnega jezika. Hotela sta ugotoviti, kako srbohrvaško govoreči ta pravila doživljajo in koliko jih sami uresničujejo v govoru, nista pa — kot

* The Pennsylvania State University Press, 1971, str. 210.

¹³ SGL, str. 747, 369.

¹⁴ SGL, str. 611—613, 664—665, 519—520.

¹⁵ SGL, str. 6.

¹⁶ Prim. Jože Koruza: *Dramatika, Slovenska književnost 1954—1965*, Slovenska matica v Ljubljani 1967, str. 7—192.

poudarjata sama — imela namena odkrivati novih resnic o pravilih knjižnega naglaševanja.

Na začetku povesta nekaj splošnih, povsem nejezikoslovnih podatkov o Jugoslaviji in njenem razvoju ter o razmerju med številom sh. govorečih v Vukovem času in danes. Zato bi lahko mislili, da je knjiga namenjena nejugoslovanskemu bralcu, čeprav so njene ugotovitve namenjene prav tistim, ki normirajo sh. knjižni jezik.

Knjiga je razdeljena na devet temeljnih poglavij (Vukovske naglasne norme, Fonološke razlage vukovskega sistema, Zgodovina srbohrvaškega besednega naglasa, Pripombe srbohrvatistov, Preizkušanje prozodičnih razločkov, Preračunavanje rešitev testa, Zbrani izidi testa, Krajevni informatorji, Splošne ugotovitve). Sledi nekaj primerov izpolnjenega testa in dokaj obsežna bibliografija o predmetu.

Kljub tej zunanji delitvi je mogoče ločiti le dva vsebinsko različna dela: pisca v prvem povzemata že znano vedenje o prozodiji, drugi pa je izviren ter vsebuje test in njegove ugotovitve. Sh. knj. j. pozna dolge in kratke zloge le pod naglasom in po naglasu (prednaglasne dolžine so ohranjene le še v narečjih). Naglasne možnosti so štiri: padajoči in rastoči naglas je lahko na dolgem in kratkem zlogu (â, ă, á, à). Proklitike dobijo besedni naglas po premiku naglasnega mesta s cirkumflektiranega zloga (enklitike pa največkrat zaradi stavčnega poudarka). V sh. knj. j. je porazdelitev teh naglasnih možnosti določena: padajoč je lahko le prvi ali edini zlog, rastoči pa so lahko vsi razen zadnjega; ta v knj. jeziku ne more biti naglašen. Vse te prozodijske prvine so lahko tudi razločevalne lastnosti in pisca podajata vrsto primerov z opozicijami. Zvemo še, kakšna je bila razvojna pot do današnjega stanja, njegovo razmerje do bsln. oziroma ide. naglaševanja in katere razvojne stopnje so ohranjene v posameznih narečjih sh. j. (čakavskem, kajkavskem, itd.). Pred Vukom so sh. jezikovni sestav prikazovali kot trinaglasen, čeprav brez urejenosti; Vuk je odkril še četrto naglasno možnost (â in ă je ločil le pri homonimih), to pa je potem uzakonil Daničić. Kasneje je bilo le malo spremenjenega. Magner in Matejka podajata razlage vidnih srbohrvatistov glede odstopanja od norme pri naglaševanju, ugotavljata pa, da večina vendarle vztraja pri normiranih zakonitostih in jih, če ne drugače, utemeljuje z estetiko.

Po teh poglavjih, ki so nekak vademekum v problematiko sh. (predvsem knjižnega) jezika in njegove prozodije, skušata ugotoviti, koliko so prozodične prvine res pomenske razločevalne lastnosti. Odločila sta se za preskušanje in loco, zavedala pa sta se, da je tehnična plat testa (sestava nalog, njihovo posredovanje poslušalcem, izbor krajev itd.) zelo pomembna. Vsi prejšnji raziskovalci (od Masinga, Florschütza, Gauthiota idr. do Ivića in Lehistove) so izbrali informatorja, da je bral besedilo ali posamezne besede, izgovorjeno pa so potem po posluhu ali z aparati analizirati. Tako so seveda ugotovili le informatorjev osebni izgovor. Magner in Matejka sta želela ugotoviti, kako normirani govor sprejemajo člani jezikovne skupnosti. Zato sta sestavila dva testa (I. — 100 stavkov, II. — 50 stavkov); pri tem sta uporabila le najbolj znane besedne pare (z minimalnimi prozodičnimi razločevalnimi lastnostmi), ki jih slovnice in druga srbohrvatistična dela najpogosteje poda-

jajo za zgled. Člena para, ki se največkrat ločita po eni sami razločevalni lastnosti, sta bila vstavljena v popolnoma enako sobesedilo; vsak člen je bil preizkušen vsaj enkrat. Raziskovalca sta tako dosegla, da je bil pomen vsakega člena para ugotovljiv samo na podlagi svojih razločevalnih lastnosti, ne pa sobesedila, npr.: *I danas para igra ulogu* (>denar<) *I danas para igra ulogu* (>vodna para<) *Tu nema učitelja danas* (ednina) *Tu nema učiteljā danas* (množina)

Take stavke sta na magnetofonski trak posnela dva jezikoslovca (Alerić I. in II. test, Brozović samo II.) z naglasom in dolžinami, kot jih predpisuje norma knjižnega jezika. Pisca sta za preizkušanje izbrala naslednje kraje: Zagreb, Reko, Osijek, Sisak, Split, Dubrovnik, Titograd, Nikšić, Trebinje, Gacko, Stolac, Mostar, Travnik, Banjaluko, Beograd, Subotico, Novi Sad, Loznico, Niš in še nekatere. Testirancem (to so bili večinoma dijaki gimnazij, nekaj pa je bilo študentov) so predvajali posnetke stavkov, oni pa so morali na anketne liste vpisovati pomene in prozodične lastnosti parov. Pisca sta domnevala, da slušno ločevanje razločevalnih lastnosti pri kaki osebi še ne pomeni tudi njihovega uresničevanja v govoru iste osebe. Zato sta iz vsake skupine testirance izbrala po enega (če mogoče, domačina), da je svojim kolegom prebral 50 stavkov II. testa, testiranci pa so jih reševali kot pri poslušanju Brozovićevih in Alerićevih posnetkov. Magnetofonske posnetke tega branja sta potem razčlenila Brozović in Alerić (zlasti tisto iz Beograda in Zagreba). Pri naglaševanju sta uporabljala znamenja knjižnega naglaševanja (â, ä, á, â) in dolžine (—). Alerić je večkrat uporabil tudi | (znamenje za >tromi< naglas, ki je zelo podoben nemškemu in je najmanj muzikaličen); Brozović je Alerićeve primere z znamenjem | zaznamoval z â, ä ali â, ki pa so redkokdaj skladni s predpisanimi knjižnimi. Pisca še dodajata, da se nepoučenemu zdi zagrebški naglas pogostejše netonemski. Izide testa so računali tako, da so ugotavljali stopnjo skladnosti z normo v posameznih primerih, število napak in pa besede, pri katerih so testiranci v posameznih krajih delali napake. Ugotovitve testa so takele:

1. Testiranci so oblike s ponaglasno dolžino na obeh zlogih (npr. *učitelja* : *učiteljā*) ali samo na predzadnjem kot razločevalno lastnost najuspešneje prepoznavali v Stolcu in Gackem, Dubrovniku itd.; v Nišu je bil test neuspešen, v Beogradu in Zagrebu so bili uspešni samo posamezni pari tega tipa. Pri testiranju s posnetkom svojega kolega so testirañci naredili več napak prav v tistih krajih, kjer so preizkušnjo s knjižnim izgovorom (Brozovićevim oziroma Alerićevim) prestali najuspešneje. Tak izid je posledica osebnih pomanjkljivosti pri izgovoru bralcev iz posameznih krajev. Opazno je splošno nagnjenje h krajšanju ponaglasnih dolžin (predvsem v zadnjih zlogih). Ustvarja se novo razmerje kračina v edn. : dolžina v mn. (*ribara* — rod. edn. : *ribāra* — rod. mn., namesto *ribāra* : *ribārā* — Reka) ali pa se celo spremeni naglasno mesto *ribāra* : *ribāra* (Zagreb); v Bosni se izgublajo ponaglasne dolžine v sedanjiku (npr. *nema* : *nemā*). Seveda lahko povsod naletimo na kako izjemo. Sploh pa pisca menita, da tam, kjer se ponaglasna dolžina kot sistemska prvina izgublja, dobivata večjo vrednost pri prepoznavanju logična in pomenska verjetnost v sobesedilu.

2. Večina testirancev je prepoznala razločke med \grave{a} : \acute{a} in \grave{a} : \hat{a} , močno odstopa le Niš — tam 70% testirancev ni pravilno prepoznalo pomenov parnih členov. Tudi v Beogradu in Zagrebu včasih sploh ni bilo nasprotja po količnosti, nastopa tako imenovani »tromi« naglas (|); testiranje informatorjev iz teh krajev je pokazalo, da to dejstvo močno zmanjšuje obvestilnost. Ponekod drugod, npr. v Bosni in Vojvodini, prihaja do kolikostnih zamenjav (\hat{a} namesto \acute{a} v nekaterih parih, ipd.). Dogaja se tudi, da v takem krajevnem govoru en člen para manjka; v Gackem npr. nima para člen *grād* (opozicija knjiž. *grād* »toča«), ker tam v pomenu »toča« poznajo sinonima *tuča/krupa*. S stališča krajevnega govora to seveda ni težava, temveč prednost, saj je razumljivost manj ogrožena. Včasih ima krajevna uresničitev drugačen naglas, kot ga predvideva norma knjižnega jezika: *mārka* (Gacko), za knjižno *mārka/mārka* ne more biti več parni člen edninskega rodilnika moškega imena *Mārka*. Izkazalo se je tudi, da testiranci ponekod sicer opazajo fonetične razločke pri izgovoru tipa *stāra* : *stārā*, a so zanje fonološko irelevantni, ker oblik pomensko ne znajo ločiti brez pomoči sobesedila.

3. Razločevanje med \hat{a} in \acute{a} je na splošno slabo in lahko omahuje od besednega para do besednega para, od kraja do kraja; v Gackem, Stolcu, Dubrovniku, Travniku so pravilno prepoznali člene para *lūka* »pristanišče« : *Lūka* »lastno ime«, ne pa tudi členov *rādio* »aparāt« : *rādio* »delal«, ki so ju sicer drugod najuspešneje prepoznavali (npr. v Osijeku, Novem Sadu idr.). Po mnenju piscev knjige bi morala biti pravila o tonemičnosti preizkušena za vsak primer posebej in tudi ustrezno razvrščena, če naj bi imela vrednost za normiranje knjižnega jezika. — Razločevanje med \grave{a} in \hat{a} je še slabše, in sicer po vseh pokrajinah; še najboljše je tam, kjer so se tudi druge prozodične razločevalne lastnosti pokazale trdnjše. Preizkušanje s krajevnimi informatorji je pokazalo, da sta se \grave{a} in \acute{a} v Zagrebu in Beogradu ujela v |, medtem ko se \hat{a} in \acute{a} zelo malo ločita, včasih pa se zelo približata »tromemu«. Izguba tonemskosti pa otežuje sporazumevanje.

4. Naglasno mesto je ne glede na narečno podlago danes najmočnejša razločevalna lastnost, neučinkovito je bilo samo, kadar en člen para informatorju sploh ni bil znan (npr. *guščetina* »gosje meso« : *guščetina* »velika gos«) ali pa pri ločevanju določne in nedoločne oblike pridevnika (celo v zvezi s ponaglasno dolžino, npr. *crpēna* nedol. : *cṛpēnā* dol.). Posebej je treba obravnavati primere s premikom naglasnega mesta na proklitiko, saj je tam odstotek nepravilnih rešitev oziroma nerazumevanje večji; razčlemba napak je pokazala nagnjenje, ki sega v bistvo normirane razvrstitve naglasov: zaradi neuresničenega premika naglasnega mesta na proklitiko ostane cirkumfleks na prvem zlogu naglasne celote.

Magner in Matejka podajata tudi vrstni red pomembnosti oziroma učinkovitosti razločevalnih lastnosti; najodločilnejše je naglasno mesto; sledita mu povezava količnosti in naglasa v okviru istega zloga ter ponaglasna količnost, tonemskost pa je najbolj negotova (fragile) prozodična prvina v srbohrvaščini.

Iz sh. dialektologije je znano, da se prozodija marsikaterega krajevnega govora lahko loči od tiste, ki je sprejeta v knjižni jezik. Prav ta velika pisanost je najverjetneje povzročila, da so se slovničarji vendarle odločili

in zavzemali za vukovsko naglaševanje. In s sistemi je pač zmeraj tako, da ne morejo zajeti čisto vsega. S stališča knjižnega jezika pa je tako stanje le pomanjkljivost, ki ohranja in lahko še poveča prepad med knjižno normo in govorjenim knjižnim jezikom posameznih krajev. Pisca opozarjata tudi na govore kulturnih središč (mislita predvsem na Beograd in Zagreb), češ da premalo vplivajo na kodifikacijo prozodičnih norm knjižnega jezika. Kraji, po katerih sta preizkušala uveljavljenost norme, žal niso bili zadosti enakovredno izbrani z vsega območja, kjer se govori srbohrvaščina (slabo so na primer zastopani Istra, kajkavska mesta, velik del Srbije). Bistvenjših razločkov med vzhodom in zahodom nista opazila. Njun predlog, da bi morali skrbno preizkusiti vse besedno gradivo, je upravičen, a težko uresničljiv: ni mogoče vsega preizkušati povsod in ni mogoče vsega normirati.

Opozoriti bi bilo treba še na nekaj. Čeprav pisca omenjata Slovenijo in Makedonijo, nikjer ne povesta, da se v Jugoslaviji poleg sh. govori še kak drug jezik. Takšno opozorilo bi bilo v knjigi, ki obravnava problematiko sh. knjižne prozodije, seveda nepotrebno in nebistveno, zato zadevo omenjam le, ker pisca ne enkrat govorita o naglaševanju »in modern Yugoslavia«, o »Yugoslav grammarians/specialists« ipd., čeprav pri tem mislita na srbohrvaško naglaševanje ter posebno na hrvaške in srbske srbohrvatiste. Tako zamenjavanje politično-zgodovinskih in jezikovoslovnih pojmov se mi zdi nevzdržno. Knjiga *World Accent in Modern Serbo-Croatian* pa kljub temu spodrsnjaju in kljub temu, da ne pojasnjuje vzrokov, ki so pripeljali do tolikšnega odstopanja govorice informatorjev iz največjih mestnih središč od prozodične norme knjižnega jezika, in da tudi k teoriji knjižnega jezika ne prispeva dosti novega, pomeni pozitiven prispevek k reševanju svojega problema (vsiljuje se nam vprašanje, ali in koliko je živ tudi v današnjih slovenskih razmerah) že zaradi podatkov o hierarhiji prozodičnih razločevalnih lastnosti in smereh današnjega razvoja sh. prozodije.

Alenka Šivic-Dular

Filozofska fakulteta, Ljubljana



AVTORJEM

Prispevki za *Slavistično revijo* naj bodo pisani v slovenščini (izjemoma tudi v drugih slovanskih jezikih ali v angleščini, nemščini, francoščini, italijanščini).

Rokopisi, poslani uredništvu v objavo, naj bodo tipkani s širokim razmikom (30 vrstic po 62 črk na eno stran) in samo na eni strani trdega lista belega papirja. Vsak list naj ima na levi strani 3 cm širok prazen rob. Vse pripombe pod črto naj bodo na posebnem listu. Ležeči tisk se zaznamuje z eno črto, polkrepki z dvema, razprti s črtasto črto; navadna + črtasta črta pomeni ležeče razprto. Citati naj bodo zaznamovani z ».....«, prevodi, pomeni itd. pa z '.....'.

V sestavkih, pisanih z latinico, naj se lastna imena (osebna, zemljepisna, predmetna itd.), citati, naslovi in primeri iz jezikov s cirilsko pisavo transliterirajo po naslednjih načelih:

Ukrajinski	г h	Srbohrvatski	х h
Srbohrvatski	ђ d	Srbohrvatski	ц dž
Ruski	е e	Ruski	ш šč
Ruski	ѐ è	Bolgarski	щ št
Ukrajinski	є je	Ruski	ъ '
Ukrajinski	и y	Bolgarski	ѡ ä
Ukrajinski	і i	Ruski	ы y
Ukrajinski	ї ji	Ruski	ь '
Ruski	й j	Ruski	ѣ ě
Srbohrvatski	љ lj	Ruski	ѐ è
Srbohrvatski	њ nj	Ruski	ю ju
Srbohrvatski	ћ ć	Ruski	я ja
Ruski	х x		

Rokopis razprave naj ne presega 30 avtorskih strani, kritike 15, poročila 2—4. Jezikovno nedognanih rokopisov uredništvo ne sprejema.

Razpravi naj bo priložen povzetek v tujem jeziku (največ 2 avtorski strani) in posebno besedilo (v dvojniku) za sinopsis. To besedilo naj obsega do 9 tipkanih vrstic, informira pa naj o temi, uporabljeni metodi in rezultatih razprave.

Avtorji ob prvi objavi v SRL pošljejo odgovornemu uredniku svoj točni naslov (navesti je treba tudi občino) in številko žiroračuna (le-to tudi ob vseh eventualnih spremembah). Če jim žiroračuna ni treba odpirati/imeti, pošljejo uredništvu ustrezno izjavo. Nejugoslovanski sodelavci morajo za izplačilo honorarja odpreti poseben žiroračun v Jugoslaviji (ustrezne informacije daje Založba Obzorja).

Če prispevki tem določilom ne ustrezajo, jih uredništvo ne sprejema oz. njihovim avtorjem ne izplačuje honorarja.

Korekture je treba vrniti v 3 dneh.

Prispevke za SLAVISTIČNO REVIJO pošiljajte glavnima urednikoma za jezikoslovje oz. literarne vede. Roki za posamezne številke časopisa so: 1. december, 1. februar, 1. maj in 1. avgust.

V OCENO SMO PREJELI

Bjulleten' po frazeologii, No 1. Samarkandskij gosudarstvennyj universitet imeni Ališera Navoi. Samarkand — 1972. 167 str.

Voprosy frazeologii VI. Vostočnoslavjanskaja dialekt'naja frazeologija i frazeografija. Samarkand — 1972, 350 str.

L. I. Rojzenzon, Slavjanskaja glagol'naja poliprefiksacija. Minsk, 1970. 104 str.

Literaturen zbor. Skopje, 1972. Kniga 1, 2. 104, 109 str.

Zaliv. Revija za književnost in kulturo. (Trst.) September 1973. St. 42-43. Str. 195—368.