UDK 811.16+821.16.09(05)

ISSN 0350-6894

SLAVISTIČNA REVIJA

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

SRL 2000 4

IZDAJA – ISSUED BY: SLAVISTIČNO DRUŠTVO SLOVENIJE

SRL	LETNIK 48	ŠT. 4	STR. 363–481	LJUBLJANA	OKT.–DEC. 2000

VSEBINA

RAZPRAVE

Monika KALIN GOLOB, Interpretativna funkcija kot merilo izbire jezikovnih sredstev v uvodnikih *Slovenskega naroda* 363

Matevž KOS, Prvi odmevi Nietzschejeve filozofije v slovenski literarni publicistiki 379

Aleksandr B. KRINICYN, O specifiki vidnega sveta pri Dostojevskem in semantiki »videnj« v romanu *Idiot* 399

Mirjana BENJAK, »Filmičnost« literarnega diskurza Miljenka Jergovića (Kadri, položaj kamere in montaža v zbirki kratkih zgodb *Mama Leone*) 431

OCENE – ZAPISKI – POROČILA – GRADIVO

Peter JURGEC, Slovensko, avstrijsko, avstrijsko-slovensko 455

Danica ČERČE, Steinbeck in Slovenci (Slovenska kritiška presoja Steinbeckove pripovedne proze) 459

13. mednarodni slavistični kongres, Ljubljana, 15.–21.avgust 2003 473

Janez GRADIŠNIK, Pismo uredništvu 481

CONTENTS

ARTICLES

Monika KALIN GOLOB, The Interpretative Function as a Criterion for the Choice of Linguistic Means in the Editorials of *Slovenski narod* 363

Matevž KOS, The First Reactions to Nietzsche's Philosophy in Slovene Literary Journalism 379

Aleksandr B. KRINICYN, On the Specific Character of Dostoevsky's Visual World and the Semantics of »Visions« in the Novel *Idiot* 399

Mirjana BENJAK, The »Cinematic« Character of the Literary Discourse of Miljenko Jergovic (Frames, Camera Position, and Montage in the Volume of Short Stories *Mama Leone*) 431

REVIEWS – NOTES – REPORTS – MATERIALS

Peter JURGEC, Slovene, Austrian, Austrian-Slovene 455

Danica ČERČE, Steinbeck and the Slovenes (Slovene Critical Evaluation of Steinbeck's Narrative Prose) 459

The 13th International Congress of Slavists, Ljubljana, August 15–21, 2003 473

Janez GRADIŠNIK, Letter to the Editor 481

© 2000, Slavistična revija (SRL)

http://www.ff.uni-lj.si/sr/index.html

Uredniški odbor–Editorial Board: Varja Cvetko Orešnik, Aleksandra Derganc, Miran Hladnik, Marko Juvan, Tomo Korošec (**odgovorni urednik–Executive Editor**), Irena Orel, Vladimir Osolnik, Aleksander Skaza (**glavni urednik za literarne vede–Editor in Chief for Literary Studies**), Ada Vidovič Muha (**glavna urednica za jezikoslovje–Editor in Chief for Linguistics**).

Tehnični urednik–Tehnical Editor: Vojko Gorjanc.

Časopisni svet–Advisory Council: Zoltan Jan, Janko Kos, Jože Pogačnik, Jože Toporišič, Franc Zadravec.

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

Žiroračun pri Slavističnem društvu Slovenije: 50100-678-45265 (za SR). Naročnina velja do odpovedi. Odpovedi le ob koncu leta. Cena letnika za posameznike 4.000 SIT, za člane Slavističnega društva Slovenije 3.000 SIT, za študente 2.000 SIT, za inštitucije in knjigarne 6.000 SIT. – Price of yearly subscription for foreign countries 38 USA $.

Natisnil–Printed by: Tiskarna Pleško, d. o. o., Ljubljana. **Naklada–Circulation:** 1250 izvodov – 1250 copies.

ISSN 0350-6894

91191

UDK 811.163.6:070
Monika Kalin Golob
Fakulteta za družbene vede, Ljubljana

INTERPRETATIVNA FUNKCIJA KOT MERILO IZBIRE JEZIKOVNIH SREDSTEV V UVODNIKIH *SLOVENSKEGA NARODA*

V članku je s primerjalno analizo uvodnikov v nemškem in slovenskem dnevniku prikazano, kako so se do konca 19. stoletja razvile zvrstne posebnosti presojevalnih poročevalskih besedil. Nemško (in sploh tuje) časopisje je delovalo kot zgled, kaj naj časopis prinaša in kako to ubeseduje, tudi kot zgled, da se v besedilih s prevladujočo interpretativno funkcijo lahko pojavljajo aktualizirane besede in besedne zveze. Te pa so bile v slovenskih presojevalnih besedilih sprva prenesene iz slovenske literarne, pisemske in govorniške tradicije. Obravnavani slovenski uvodniki izkazujejo njihov razvoj k pestrejši izrabi aktualizmov, ki se odpirajo evropskemu kulturnemu okviru in razvijajočemu se svetu strok.

The comparative analysis of newspaper editorials in a German and Slovene daily illustrates the development of genre-specific features of interpretive newspaper reports by the end of the 19th century. German newspapers (and foreign newspapers in general) served as a model for the topics to be covered in the press and for the ways to express them. They also illustrated the fact that in texts with primarily interpretative function figuratively used words and phrases were possible. These were initially imported into interpretative texts from Slovene literary, epistolary, and oratorical traditions. The newspaper editorials discussed in this article show their progression towards a more variegated utilization of these words and phrases, which opened themselves to the European cultural framework and the developing world of technical fields.

1 Uvod

Živimo v svetu, katerega podobo je v preteklih 150 letih korenito spremenila industrializacija in znanstveno-tehnična revolucija. Vplivali sta ne le na človekovo delo, družbene odnose in vsakdanje življenje, ampak tudi na razvoj jezika. Za slovenski knjižni jezik, predvsem njegovo funkcijsko rast, je bilo 19. stoletje razvojno izjemno pomembno. Ob umetnostni funkcijski zvrsti so se v tem obdobju začele razvijati tudi druge. Zaradi potrebe po učbenikih v slovenskem jeziku se je razvijal slovenski strokovno-znanstveni jezik (prim. Orožen 1996) in do konca 19. stoletja z zavidljivo rastjo zapolnil izrazne vrzeli številnih naravoslovnih, družboslovnih in humanističnih področij. Nove družbene razmere, oblikovanje ideje o slovenskem narodu in politično osamosvajanje, pestrejše družbeno in družabno življenje so po številnih poskusih in zapletih slovenskemu knjižnemu jeziku odprli novo funkcijsko področje: po petih letih izhajanja je leta 1873 Slovenski narod postal prvi slovenski dnevnik in do konca stoletja sta se mu pridružila še dva, Slovenec in Edinost.

Oblikovanje besedil in njihovih (z)vrstnih značilnosti je odvisno od družbenih in sporočanjskih potreb določenega obdobja, te potrebe pa nemalokrat spodbujajo jezikovni razvoj, prilagajanje jezika novim nalogam. Kot poudarja Schildt (nav. po Sommerfeldt 1997: 26), je v jezikoslovju res nepotrebno iskati vzroke za jezikovne

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

spremembe v sporočanjskih potrebah kakega obdobja, če so spremembe formalne narave, če sledijo slovnični zgradbi. Kadar pa so vzroki za spremembe zrasli prav iz spremenjenih družbenih potreb, ki so vplivale na sporočanjske okoliščine, jih moramo upoštevati kot temeljni dejavnik jezikovnega razvoja. V raziskavi o razvoju jezikovnih in stilnih prvin v prvih slovenskih dnevnikih (Kalin Golob 1998) je bila osrednja pozornost posvečena razčlembi *poročevalnih* besedil, tj. besedil, v katerih prevladuje informativna funkcija. Razpoznana in razčlenjena so bila jezikovna sredstva, ki jih je razvil slovenski knjižni jezik, ko je bil v drugi polovici 19. stoletja postavljen pred novo sporočanjsko nalogo: v razvijajočih se vesteh in poročilih seznanjati bralce slovenskega dnevnika s političnim, družbenim, gospodarskim in družabnim življenjem.

V omenjeni raziskavi sem med drugim želela ugotoviti, koliko so funkcijskozvrstne značilnosti rasle iz osnov slovenskega knjižnega jezika, koliko pa se je v njih kazal vpliv žanrskih posebnosti razvitejše nemške publicistike in torej tudi poročevalstva. Nekateri vplivi so bili ugotovljeni s primerjalno analizo prvega slovenskega dnevnika Slovenski narod (1868/73–1945) in nemško pisanega Laibacher Zeitung (1778–1918). V Ljubljani izhajajoči Laibacher Zeitung je proti koncu stoletja izgubljal svoj vpliv (Amon 1988), politične razmere so mu bile vedno bolj nenaklonjene, jezikovno in stilistično se ni razvijal in proti koncu stoletja ga je Slovenski narod glede žanrskih in jezikovno-stilnih posebnosti poročevalnih besedil prehitel. Med razčlembo se je zato predvsem ob izpisih gradiva s konca 19. stoletja pojavljalo vprašanje, ali je primerjava sploh še relevantna. Prav zato sem ugotovljeno stanje primerjala še z münchenskim[1] dnevnikom Münchner Neueste Nachrichten (MNN).[2] Pregled vesti in poročil v MNN, in sicer zadnjih pet let 19. stoletja, je potrdil rezultate, ki so nastali s primerjavo poročevalnih besedil v Slovenskem narodu in Laibacher Zeitung. Razvitejše nemško poročevalstvo je delovalo kot zgled in konkurent. Ko je nemško časopisje v svojih začetkih kopičilo glagole na mestu sklicevalnih avtomatizmov, je tudi slovensko oblikovalo nove in nove, da bi dokazalo izrazne zmogljivosti slovenskega knjižnega jezika. Izjemno se je povečalo število abstraktnega besedišča, predvsem glagolov rekanja (*verba dicendi*), oblikovali so se novi (knjižni) skladenjski vzorci. Rasle so torej možnosti, zunanji, objektivni stilotvorni dejavniki so zaradi dnevnega izhajanja, torej naglice pri nastajanju

[1] Raziskavo je omogočila bavarska vlada, ki mi je v okviru bavarsko-slovenskega sodelovanja podelila polletno štipendijo za študijsko bivanje v Münchnu. Predstavnikom bavarske vlade, posebno dr. Hansu Mayerju, svetovalcu pri Bavarski deželni vladi, se za dodeljena sredstva, ki so mi omogočila študijsko in raziskovalno delo v bavarski prestolnici, iskreno zahvaljujem. Iskrena hvala tudi dr. Božidarju Voljču, ki je omogočil uresničitev sodelovanja na slovenski strani in mi potrpežljivo pomagal pri birokratskih zapletih.

[2] Začetki dnevnika MNN segajo v leto 1848, ko je izhajal pod naslovom Neueste Nachrichten aus dem Gebiete der Politik, leta 1887 ga je prevzel Julius Knorr, ga preimenoval v Münchner Neueste Nachrichten in preoblikoval v liberalni politični organ. Izhajal je do 28. februarja 1945. Tega leta ga je zamenjal še danes izhajajoči Süddeutsche Zeitung. (Holz 1972: 191) Danes je Münchner Neueste Nachrichten poimenovana vsakodnevna krajevna priloga v Süddeutsche Zeitung, v njej so objavljene novice, zadevajoče münchensko in bavarsko območje.

besedil, časovne stiske, ustalili le nekatere. Posebno vlogo pri nastajanju jezikovnih posebnosti poročevalnih besedil je imel tudi telegram, ki je vplival na besedilne, stavčne in besedne posebnosti nemških (Burger 1990: 8; Haß-Zumker 1998: 193) in slovenskih vesti (Kalin Golob 1998: 85–99). Varčevanje z besedami (načelo gospodarnosti) je vplivalo na izbiro najnujnejših besed, ki so se kasneje ustalile v vestiškem vzorcu, zaradi novega tehničnega pojava je v knjižnem jeziku nastala nova besedna družina (*telegram, telegrafirati, telegrafski*).[3]

Glede zvrstnih posebnosti slovenskih poročevalnih besedil lahko ugotovimo, da je stanje konec 19. stoletja povsem primerljivo[4] z nemškimi besedili. Zaradi objektivnih stilotvornih dejavnikov so se v vesteh in poročilih razvijale tipične poročevalne posebnosti: oblikovali so se številni avtomatizmi in obrazci besedil. Postopoma so se v dnevnem časopisju začela stilno razlikovati poročevalna (kratka vest, razširjena vest, vest v nadaljevanju, naznanilo, poročilo) in presojevalna besedila (komentar, uvodnik, kolumen, članek). Prva so zaradi prevladujoče informativne funkcije začela izgubljati komentatorske prvine, vključevala pa so številne avtomatizme in nevtralno besedje. Druga so se postopoma osvobajala literarne in pisemske tradicije ter postajala prava časopisna besedila s prevladujočo interpretativno vlogo.

2 Presojevalna besedila

Ker sem se v raziskavi o razvoju slovenskih poročevalnih besedil (1998) le mestoma posvetila drugi vrsti poročevalskih besedil, tj. presojevalnim besedilom, sem želela analitično-sintetično in zgodovinskoprimerjalno ugotoviti, kako so se razvijala ta druga besedila in koliko je bil njihov razvoj samostojen glede na nemško časopisje, ki je imelo daljšo tradicijo.

Gradivo za raziskavo so bili uvodniki (politični komentarji) v Slovenskem narodu (SN) in Münchner Neueste Nachrichten (MNN) konec leta 1899 in 1900. Da bi bila primerjava natančna, sem se pri izboru besedil odločila za vsebinsko podobne članke. Razčlenila sem besedila, ki so bila v obeh dnevnikih posvečena istim temam: zunanji (vojna v Južni Afriki in vojna na Kitajskem) in notranji politiki (članki so navedeni v seznamu literature I).

---

[3] Hkrati s slovanskimi sinonimi *brzojav, brzojaviti.*

[4] Haß-Zumkerjeva je v svojem delu (1998: 150–194) prisla do presenetljivo podobnih zaključkov glede (sklicevalnih) avtomatizmov v nemškem časopisju. Obravnava namreč oblikovanje »tradicije formuliranja« v časopisnih vesteh od 17. do 20. stoletja. Del tega so tudi »formulacije«, ki so v v stilistiki slovenskega poročevalstva poimenovane *sklicevalni avtomatizmi.* Podobnost s slovenskimi je velika tako glede glagolov na mestu sklicevalnih avtomatizmov (seveda uporablja drugo terminologijo) kot tudi stavčnih zgradb. Njene ugotovitve potrjujejo mnenje (Kalin Golob 1998), da je razvitejši nemški tisk deloval kot zgled za slovensko poročevalstvo, da pa so objektivni stilotvorni dejavniki iz danih (in pomnoženih) možnosti v vsakem jeziku povzročili izbor najprimernejših sredstev za učinkovito (gospodarno, aktualno) poročanje, te jezikovne posebnosti tvorijo stilne značilnosti poročevalske podzvrsti znotraj slovenskega (nemškega) knjižnega jezika.

2.1 Aktualizacija

Poudarjeno je bilo, da je zgodovinskorazvojno v poročevalnih besedilih stilno najbolj opazno avtomatiziranje jezikovnih sredstev, torej razvoj avtomatizmov in obrazcev. Drugi pol stilistične napetosti poročevalskih besedil predstavljajo *aktualizmi* (Korošec 1998: 17–32). V sodobnosti je njihova raba mogoča le v drugi vrsti poročevalskih besedil, tj. v presojevalnih (avtorskih, interpretativnih) besedilih. Prek avtomatizmov avtor izraža svoje mnenje oz. jih zapiše le za popestritev presojevalnega besedila. *Aktualizacija* pomeni novo, svežo, posebno, nenavadno uporabo jezikovnih sredstev za dosego posebnega učinka (Korošec 1998: 17). Kar nastane z aktualizacijo, je *aktualizem*. Korošec (n. m.) poudarja, da aktualizacija v poročevalstvu ni zgolj formalni govorniški okrasek (čeprav je tudi to):

> Pomeni predvsem odmik od neposredne označbe predmeta govora, tako da z njo tvorec dejansko posega v spoznano in na novo poimenovano resničnost, s tem pa je aktualizacija sredstvo, s katerim tvorec išče pot k naslovniku, vzpostavlja stik z njegovim izkustvenim svetom, da bi sprožil njegovo razumsko in čustveno dejavnost. Zato spada razmerje avtomatizacija – aktualizacija v enako polarizacijsko razmerje kot navzočnost – nenavzočnosti tvorca v besedilu, hkrati pa tudi vključenost – nevključenost naslovnika (aktualizacija ga vključuje, avtomatizacija pa ne).

V raziskavi (Kalin Golob 1998) sem se aktualizmov v prvih slovenskih dnevnikih dotaknila le nekajkrat: pri dopisih, katerih ena vrsta je kazala zasnove komentarja, pri rubriki Politični razgled, kjer se kažejo poteze političnega komentarja, in pri razvijajočih se naslovih. Aktualizme v teh besedilih lahko označimo kot metafore, primere in frazeologeme. Gre za ljudsko in knjižno metaforiko ter frazeologijo, kakršno najdemo tudi v takratnem slovenskem pripovedništvu. Tako na primer v dopisih beremo: *beli dim valil se je v kopicah v zrak, kakor kadar oblaki izza hriba* (SN 1884, 27. 6., 3; Dopisi). Poseben pojav, ki sem ga poimenovala aktualizacija sklicevalnega avtomatizma,[5] je značilen za politične komentarje, npr. (Kalin Golob 1998: 211): *Laibacher Tagblatt joka, da ...; Italijanski časopisi pisarijo, da ...; Naši oficijozi na vsa usta zagotavljajo, da ...* Tudi v naslovih se že pojavljajo aktualizmi:

– naslovi z informativno-stališčno vlogo (n. d.: 257): obnovitev klišeja: *Ne gremo v Kanoso*; ljudski frazeologem *biti v škripcih*: *Milan v škripcih*

---

[5] Aktualizacija sklicevalnega avtomatizma je pojav, pri katerem je namesto ustaljenega/avtomatiziranega glagola (*poročati, pisati* ...) uporabljen kakšen drug. Aktualizirani sklicevalni avtomatizem ima tako dvojno vlogo: običajno vlogo sklicevalnega avtomatizma (pisec sporoča, da navedena informacija ni njegova, da jo povzema po nekem drugem viru in zato ne jamči za njeno resničnost), hkrati pa z izbiro za to rabo nenevtralnega glagola (*kričati, jokati*) negativno vrednoti informacijo, ki jo povzema. Avtorjeva prisotnost se torej kaže v hoteni izbiri vrednostno zaznamovanega in nepričakovanega glagola na mestu sklicevalnega avtomatizma: *Tagesblatt joka, da ...; Laibacherica kriči, da ...* Prvotna vloga sklicevalnega avtomatizma je pri tovrstni rabi potisnjena v ozadje, skorajda nepomembna.

Prvi aktualizmi v zametkih slovenskih presojevalnih besedil kažejo torej dva vira, ljudskega in knjižnega, ter naslonitev na pisemsko in leposlovno tradicijo.

2.2 Uvodniki

Prvi slovenski dnevnik je od svojih začetkov na prvem mestu skorajda redno objavljali besedilo, ki je obravnavalo pomembno politično ali (redkeje) gospodarsko vprašanje. V prvih letih izhajanja so bila v Slovenskem narodu ta besedila pogosto posvečena t. i. »narodnemu vprašanju«, pisali so jih ali uredniki (med njimi so bili tudi, kot je znano, slovenski pisatelji), ali zunanji sodelavci, ki so poznali določeno tematiko, ali pa so vlogo uvodnikov opravljali »imenitni« govori slovenskih poslancev in drugih politično pomembnih mož. Na stilne značilnosti uvodnih besedil je vplivalo razvitejše slovensko leposlovje, kaže se njihova vpetost v takrat prevladujoči leposlovni stilistični vzorec (umetnostna funkcijska zvrst je bila le najrazvitejša ob porajajoči se strokovni[6] in publicistični), in tradicija javnega govorništva. Postopoma se je slovensko časopisje odpiralo svetu, zato je SN začel obravnavati tudi politična in gospodarska vprašanja drugih držav. Razvitejša tradicija evropskega tiska je gotovo igrala pomembno vlogo pri uzaveščanju značilnosti uvodnikov. V 80. letih 19. stoletja je bila konvencija o tem, kaj naj »prinaša« uvodnik gotovo že utrjena, saj jo nazorno opisuje Janez Jesenko:

> Dnevnik, pravim slovenski dnevnik, se nikakor ne more in ne sme odtegovati svojej pravej nalogi ter mora sedaj pa sedaj v svojih uvodnih člankih obravnavati razna imenitna politična vprašanja, ki se motajo ali rešujejo pri raznih naobraženih evropskih in neevropskih narodih. Primerne in dobre uvodne članke spisovati za dnevnik pa je nekaj teže ko hruške peči. /.../ Temeljito in jedrnato, skratka, dobre uvodne članke pisati, je silno težavno. Njih spisovatelju je treba obširnih državoznanskih, zgodovinskih in statističnih vednostij, potem mora znati dobro pregledati in prav razumeti dejanske razmere javnega življenja /.../ potem lahko mirnega srca poprimemo za pero ter rojakom pojasnjujejo zamotana vprašanja sedanjega javnega življenja. (1884: 211, 214, 215)

Kot so postopoma iz vesti izginjale komentatorske prvine, se je (sicer počasneje) iz pisemske, leposlovne in govorniške tradicije izvijala in oblikovala tudi druga vrsta besedil, kar je privedlo do večje razlike med poročevalnimi in presojevalnimi besedili, v prvih ne sme biti razvidna avtorjeva prisotnost, v drugih se kaže tudi v izbiri jezikovnih sredstev.

3 Analiza izbranih uvodnikov v Slovenskem narodu

V sodobnem poročevalstvu presojevalna besedila »v iskanju stika z naslovniki gradijo na vplivanjskih, apelnih in vrednotilnih sporočanjskih nalogah« (Korošec 1998: 12). V stilistiki poročevalstva je torej v ospredju funkcija, tj. status, ki ga podelimo jezikovnemu sredstvu v skladu z namenom sporočanja (Korošec: n. m.).

---

[6] Kot ugotavlja Orožnova (1996: 269 in nasl.), prva učbeniška besedila prav tako kažejo leposlovno tradicijo.

Analizirani uvodniki v Slovenskem narodu glede na prevladujočo interpretativno funkcijo izkazujejo rabo jezikovnih sredstev, s katerim avtorji:

– apelirajo na naslovnika
– vrednotijo in
– vplivajo prek razumskih utemeljitev (logičnega utemeljevanja).

3.1 Apel na naslovnika je lahko neposreden ali posreden:

– najbolj neposredne so oblike eliptičnega velelnika, in sicer v naslovju: *Kitajsko Kitajcem!* in nato ponovljeno v besedilu: *Kitajsko – Kitajcem!* Pogoste so tudi povedi z želelnim *upati* v 1. os. množine: *Upajmo, da ...* ali *spomniti se*: *Spomnimo se, kako ...* V skladu s slovnično normo je bila pogostejša raba optativa, predvsem v 80. in 90. letih 19. stoletja, konec stoletja je redka: *Naj tudi ostali svet spozna, da ...*
– raba naklonskih izrazov in oblik: *nad tem mora strmeti ves svet; ne moremo zatajiti svoje vznemirjenosti; zakon mora biti veljaven za vsa kraljestva; in kdor sodi pravično, mora reči, da ta gibanja niso utemeljena; in lahko se reče; čuditi se temu naposled ni; mir se gotovo napravi;*
– nepreverjalne[7] vprašalne povedi, ki se pojavljajo ob zaključku razlagalne enote, ta pogosto navaja vzroke za nastali položaj, zato je odgovor vedno samoumeven: *Je to razumno?*;
– kot nekakšne posredne (prikrite) apele lahko obravnavamo trditve v dovršnem sedanjiku (v vlogi prihodnjika) ali prihodnjiku: *letos store to gotovo in še z večjo pozornostjo.*

3.2 Vrednotenje

Avtor vrednoti komentirani dogodek z leksemi, ki izrecno ocenjujejo povedano, ali njegovo vrednost izraža posredno prek sredstev, ki jih stilistika poročevalstva prišteva k aktualizmom.

3.2.1 Besede, ki izrecno vrednotijo povedano, so najpogosteje pridevniki kot levi ali desni prilastki: ponižno dovoljevanje neštetih milijonov za vojne namene; čudovito samozatajevanje;; slavna »pojasnila«; veleoficiozna »Wiener Abendpost«; silno sovraštvo; velikanjska nevolja; treba bo kolosalnih naporov; ošabna Velika Britanija; zbrana je lepa ruska armada; velikanska senzacija; komplikacije najusodnejega pomena

Oceno stopnjuje prislov pred pridevnikom ali več pridevnikov pred samostalniškim jedrom: neverjetno suhoparen okorno stiliziran ekspoze; nekam poetično pisana vladna izjava; še tako slovesno, zatrjevanje; povsem izredne, jako kritične razmere; brutalen, za kitajski narod in njega dinastijo skrajno žaljiv način; naravnost neznosen pritisk; prava pravcata delitev Kitajske.

Ob glagolih vrednotijo prislovi, npr. *nastopati nasilno in svojevoljno*; *kako površno in slabo je bil mož poučen*, ali pa izbrani glagoli s svojim pomenom, npr.

---

[7] Sprejemamo ustreznejše Koroščevo (1998: 250) poimenovanje namesto manj natančnega retorično oz. govorniško vprašanje.

usiljevati vero; *je prišel osebno izzivat*; *dražiti javno mnenje*, kar lahko stopnjujejo prislovi ob takem glagolu, npr. *žaliti z junkersko robatostjo*.

Kot je razvidno iz zgledov, gre najpogosteje za avtorjevo negativno oceno, nekajkrat pa za ironijo, npr. *Tako slavnih »pojasnil« o zunanji politiki pač še niso dobili avstrijski narodi*, kjer zveza *slavna pojasnila* pomeni ravno nasprotno, *neslavna*, nikakršna pojasnila, ironijo stopnjuje raba narekovajev, namreč, kar je že bilo povedano, sploh ne moremo imenovati pojasnila.

3.2.2 Stilistično najzanimivejši so aktualizmi. Prek njih avtor neizrecno vrednoti povedano.

V sodobnosti je popis aktualiziranih jezikovnih sredstev (Korošec 1998: 18–33) obsežnejši, za preteklost pa lahko ugotovimo, da prevladuje raba frazeologemov, metafor in primer. Seveda je treba omeniti, da ugotovljeno stanje gotovo ni natančno vsaj glede dveh vrst v sodobnem poročevalstvu pogostih aktualizmov, tj. glede arhaizmov in neologizmov. Ker je od izida obravnavanih besedil minilo sto let, bi bilo treba za analizo teh dveh skupin opraviti obsežno zgodovinskobesedoslovno raziskavo, ki bi pokazala, katera jezikovna sredstva so konec 19. stoletja bila časovno nezaznamovana in katera zaznamovana. Zanimivo bi bilo ugotoviti, kakšno vlogo so opravljali arhaizmi, vendar bi bilo težko ugotoviti, ali je šlo za hoteno stilno učinkovanje ali pa le za »popravljanje« slovenskega jezika glede na trenutno prevladujočo jeziko(slo)vno teorijo (po Toporišiču (1974: 14–15) t. i. *levstikovanje*). Neologizme je deloma raziskoval Breznik (1967), vendar ne glede na stil, ampak glede na razmerje med prevzetim in domačim besediščem.

- Frazeologemi (knjižni//ljudski): železna pest; prizadeti smrtni udarec; narediti si prosto pot; odpreti vrata v Indijo; v tej luči pa zadobi tudi južnoafriška vojska naenkrat največjo, naravnost svetovno važnost; morala bi napeti vse moči; boj se je prenesel za kulise; babilonska zmešnjava; valjati se v prahu pred vsako vlado; grof Goluchowski igra danes v delegacijah tisto ulogo, kakor jo v parlamentu igra ... // Japonci niso voljni, iti za druge po kostanj v ogenj; ne pustiti se ujeti v angleške zanjke; pasti v roke zmagujočim Burom; ne more spraviti na noge nove armade; Angleška ji ne more do živega; niti ganiti se ne more; večina, v kateri bi Nemci zvonec nosili; ker v sedanji motni vodi najbolje ribarijo
- Metafore: Učitelj je nekak suženj; Winkler je jahal tega konjička /da je vse imenoval uradna tajnost/ s tisto vztrajnostjo, kakor baron Hein ...; S strahom in trepetom obrača vsa Evropa svoje poglede tja na vzhod, koder se je dvignilo rumeno pleme proti belemu; Kitajsko pleme se koplje v krvi tistih, katere sovraži že od nekdaj iz vse svoje duše; buknil je plamen ljudske nevolje; Kitajsko so tako rekoč pri živem telesu trgali; in oglasili so se tudi že Italijani ter zahtevali kos mesa iz kitajskega telesa; tujci, ki se vedno globlje zajedajo v kitajsko meso; da so pogledi vse Evrope z velikim zanimanjem obrnjeni na Kitajsko; Oblači se (naslov); korak, s katerim je nekako nasekano njeno svetovno gospodarstvo; preden bo angleški lev vkročen, rjul bode še tako, da se bo zemlja tresla; Goluchowski se ne zna niti za tistimi orakelskimi dvoumnostmi skrivati, kakor jih zna rabiti vsak starejši kancelist v njegovem ministrstvu;

– Primere:
  - s primerjalnim veznikom *kakor*: Kakor uniči goreča lava vse, kar je živega, tako hoče ...; naznanilo je kakor bomba vplivalo v Londonu; vzeti pokrajine v najem, ali nekako tako, kakor si cestni ropar izposodi zlato uro;
  - z zvezo *biti podoben*: Kitajsko gibanje je podobno izbruhu kacega vulkana.
– Metonimije: pisava angleškega časopisja (mnenje, zapisano v časopisju); rumeno pleme, belo pleme (Kitajci – združene evropske sile); Peking (kitajska vlada);
– Perifraze (Korošec (1998: 18–19) jih obravnava kot odprave ponovitev, lahko so aktualizmi ali povsem nezaznamovani, npr. sinonimi k občnim imenom, sinonimni opisi, sobesedilni sinonimi ali nadpomenke.) Zgled iz uvodnika bi lahko obravnavali kot neaktualiziran, če zvezo razumemo kot sinonim za današnjo *prestolnico*, ker pa se je *prestoljnica* v tem času že uporabljala, lahko zvezi pripišemo aktualiziranost: Pekin[8] – stolno mesto;

3.3 V tretjo skupino jezikovnih sredstev štejem vsa tista jezikovna sredstva, ki so jih avtorji uporabljali za interpretacijo dogodka ali stanja, vendar z njimi niso delovali na čustva bralcev, ampak na razum, vplivajo prek razumskih utemeljitev (logičnega utemeljevanja). Tako avtorji izmenoma uporabljajo sredstva prvih dveh skupin in logično argumentirajo s trditvami, splošno znanimi dejstvi ali celo navajajo trditve drugih časopisov. Za zgled si poglejmo uvodnik Kitajsko Kitajcem! (SN, 20. 6. 1900), ki je poln metafor (prim. navedene izpise), izhajajočih iz podobnosti med državo (celoto naroda) in telesom (celota, kos mesa). Kot rdeča nit se od 5. odstavka nizajo podobe kot *trgati pri živem telesu*; *zahtevati kos mesa iz kitajskega telesa*, *zajedati se v kitajsko meso*, *razkosavati kitajsko državo*. Preostalo, vmesno besedilo pa je logično utemeljevanje vprašanja, zakaj so Kitajci začeli vojno, skratka, razumsko, s podatki utemeljeno razpravljanje o vzrokih in posledicah. Tako avtor navaja:

– zgodovinske podatke (Od leta 1838, ko je nastalo »prvo preganjanje kristjanov« na Kitajskem, je pritisk tujih elementov postal vedno večji. /.../ Rusija si je vzela velevažni vojni pristan Porth Arthur, Angleži so se polastili ravno tako važnega pristana Vaj haj-vaj, Nemčija je zasedla Kau-čau ...);
– časopisne vire: »Köln. Zeitung« pravi, da stoji pred Pekinom 120.000 mož kitajske vojske; »Novoje Vremja« pravi, da mora mej Rusijo in mej Kitajsko vladati razmerje kakor mej dobrimi sosedi;
– sodbe in trditve: Vojna se ni začela po predpisih mednarodnega prava.

Vse te povedi imajo vlogo argumentov, zaradi katerih lahko avtor posega v besedilo z lastnim stališčem, ocenjuje in interpretira dogodek ali stanje kot logično posledico navedenih vzrokov: Prav ker meja ni jasna, lahko nastanejo konflikti; Čuditi se temu naposled ni; Umevno je torej, da se je kitajski narod začel upirati tujim, njegovo domovino preplavljajočim elementom, umevno je, da je nastala revolucija, naperjena proti tujcem ...

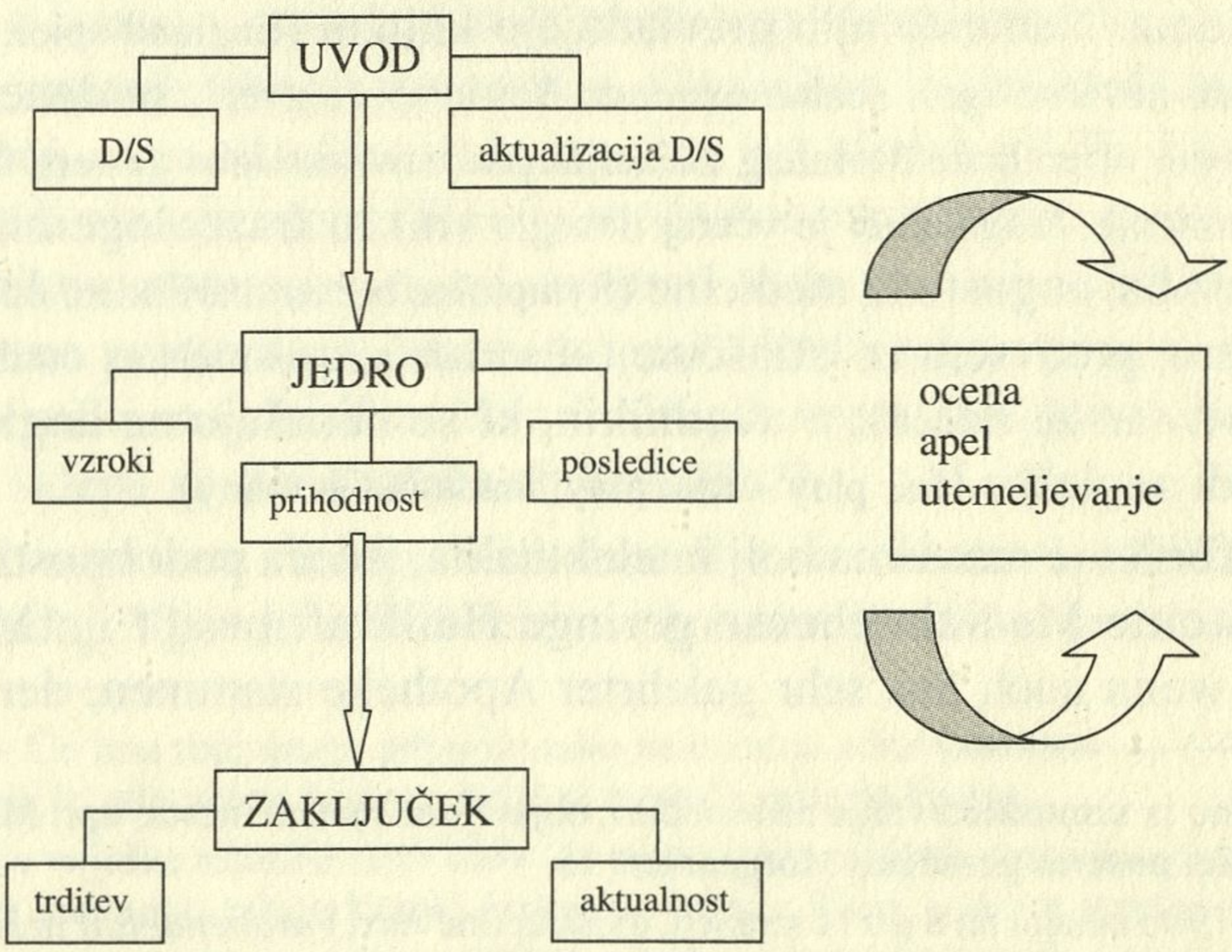
Iz celotnega besedila je razvidno, da so avtorjeve simpatije na strani Kitajcev, zato so tudi te razumske, logične utemeljitve stvar izbora; avtor je navedel tiste

[8] Ne gre za tipkarsko napako, res je današnji Peking takrat bil Pekin.

vzroke in iz njih izpeljal logične posledice tako, da jasno kažejo na upravičenost kitajskega ravnanja.

Z vsemi naštetimi sredstvi želi avtor vplivati na naslovnikovo mnenje, na spremembo tega mnenja, na njegova stališča, skratka, dogodek ali stanje ubeseduje tako, da prek ocenjevanja ter vplivanja na naslovnikova čustva in razum interpretira svoje razumevanje dogodka ali stanja, naslovnika želi prepričati o svoji resnici.

3.4 Presenetljivo ustaljena je tudi zgradba analiziranih uvodnikov v Slovenskem narodu. Uvod je ali ubeseditev aktualnega dogodka/stanja (D/S) kot krajše poročilo ali vest (V soboto smo dobili zopet novo ministrstvo.) ali njegova aktualizacija (Ko je grof Clary dobil nalogo, da spravi volka, kozo in zeljnato glavo čez deročo reko, se je lotil tega dela z veliko lahkomiselnostjo.) Jedro je zgrajeno tako, da avtor sprva komentira uvod, nato preide k iskanju vzrokov, iz njih izpelje posledice in predvideva morebitno nadaljevanje dogodkov. V zaključku izreče bodisi trditev, zahtevo (ako sklene državni zbor jezikovni zakon, mora ta biti veljaven za vsa kraljestva in za vse dežele naše državne polovice, nikakor ne samo za posamezne kronovine) ali ponovno poudari, kako pereč, pomemben in aktualen je obravnavani dogodek/stanje, kaj pomeni za prihodnost (V tej luči pa zadobi tudi južno afriška vojska nakrat največjo, naravnost svetovno važnost.) Grafično lahko zgradbo uvodnikov in funkcijo jezikovnih sredstev ponazorimo takole:



4 Primerjava z uvodniki v Münchner Neueste Nachrichten

Uvodna besedila v MNN so dveh vrst, in sicer besedila, ki smo jih v SN imenovali uvodniki ter imajo zaključeno klasično zgradbo z uvodom, jedrom in zaključkom, in besedila, ki so nekakšna mešanica uvodniškega komentarja ter nizanja in utemeljevanja časopisnih poročil oz. drugih virov, koncu oz. namesto njega so pogosto dodani telegrami, ki prispevajo k ažurnosti navedenega.

Za primerjalno analizo so bila upoštevana samo prva besedila, ki kažejo značilnosti žanra in so v nemškem časopisju poimenovana *Leitartikel*[9] (uvodnik). Da bi bila primerjava kar najbolj natančna, so bila izbrana vsebinsko podobna besedila, nanašajoča se na isti dogodek ali stanje in v primerljivem časovnem obdobju (sicer ne do dneva natančno, ker je notranjepolitična problematika, danes bi rekli dnevna politika, včasih narekovala drugačno vsebino uvodnika). Petstolpčni MNN[10] je v primerjavi s štiristolpčnim SN objavljal daljše uvodnike (tudi črke so v MNN manjše in ožje, torej več besed). Če ugotovljeno stanje v SN primerjamo z MNN, lahko ugotovimo, da v se uvodnikih münchenskega dnevnika pojavljajo jezikovna sredstva, ki imajo enako kot v SN vlogo apeliranja, vrednotenja in logičnega utemeljevanja.

4.1 Glede jezikovnih sredstev, ki imajo vlogo apeliranja na naslovnika, ni bistvenih razlik, primerjalno se v razčlenjenih uvodnikih nemškega dnevnika pojavlja več retoričnih vprašanj.

4.2 Kot v SN tudi v MNN najpogosteje vrednotijo pridevniki v vlogi prilastkov, avtorji z njimi najpogosteje izzražajo negativno oceno dogodka/stanja (barbarische Niedermetzelung, bluttiges Ereigniß[11], blutiger Zusammenstoß, atemlose Spannung, vergewaltigende Nation, rümlichener Sieg).[12]

Največje razlike so opazne v skupini avtomatizmov. Medtem ko se v slovenskih uvodnikih ljudski frazeologemi pojavljajo vzporedno s knjižnimi, so v MNN prvi izjema. Namesto njih prevladujejo knjižni (England spielt ein gefärliches Spiel/Anglija igra nevarno igro; schlummerende Bestie/speča zver), še danes uporabljani poročevalski (die öffentliche Meinung zu beruhigen, etw. erreiche gestern den Höhepunkt/ pomiriti javno mnenje, /dogajanje/ je včeraj doseglo vrh) in frazeologemi, preneseni iz strokovnega jezika, pogosto iz medicine (Symptome bemerkbarfinden/ opaziti simptome) ter citatne zveze, predvsem iz latinščine (»Exoriare aliquis meis ex ossibus ultor!«, vox populi, *modus vivendi* zu finden), v uvodnikih, ki se nanašajo na angleški politični položaj, pa tudi angleške (fair play – foul play; made in Germany).

Tudi metaforika je mestoma bolj intelektualna, iščoča podobnosti v svetu strok (Wenn die zweitte Medizin ebenso geringe Heilkraft besißt ...; Mit derartigen Rezepten ist, wenn auch aus sehr gelehrter Apotheke stammen, der innere Krise

---

[9] Kar je razvidno iz samosklicevanja na besedilo, objavljeno na tem mestu, npr. MNN (3. 6. 1900): »In dem Leitartikel unseres gestrigen Morgenblatt ...«

[10] MNN je leta 1900 izhajal na 8 do 11 straneh, dvakrat dnevno (*Vorabendblatt* in *Morgenblatt*), SN pa na 4 do 6, izjemoma več straneh (Priloga SN). Vendar razlika ni tako velika, kot se kaže na prvi pogled, MNN je namreč namenil poročevalskim besedilom in podlistkom štiri (sicer petstolpčne strani), preostali del je bil *General Anzeiger*, torej oglasnik z malimi oglasi in oglaševalskimi besedili, kar je gotovo prispevalo k neprimerljivo boljšemu gmotnemu položaju glede na SN. Prav zato je lahko MNN objavljal tudi do 10-krat več telegramov in imel pregled nad več časopisi, na katere se je tudi skliceval.

[11] Zgledi so navedeni tako kot v izvirniku, čeprav so glede na sodobni nemški pravopis zapisani drugače.

[12] Slovensko: barbarski umor, krvavi dogodek, krvavi spopad, brezdišna napetost (pravzaprav pleonastično napeta napetost), posiljeni narod, slavna zmaga.

nicht beizukommen.).[13] Izraba retoričnih figur je pestrejša, pogost je klimaks (mit dem Staat, den Schlag auf Schlag, Niederlage auf Niederlage, eine immer schwerer als die andere trifft ...), od tropov je ob metafori najpogostejša metonimija (Downing Street za *angleška vlada*: Wenn man in Downing Street könnte wie man gerne möchte ...), primere pa so zelo redke.

4.3 Glede zadnje skupine jezikovnih sredstev je mogoče reči, da tudi tu avtor niza tiste utemeljitve, ki vodijo argumente v njemu želeno smer, in se sklicuje na tiste vire, ki jih ali neposredno zavrne s protidokazi, ali take, ki njegovo trditev podkrepijo.

Najbolj nazoren primer je uvodnik, ki v obeh dnevnikih komentira govora nemškega cesarja Wilhelma II (SN 30. 7. 1900; MNN 8. 8. 1900). Sodeč po uvodniku v SN, je »obudil presenečenje in največjo ogorčenost po vsem kulturnem svetu, zakaj kar je govoril nemški cesar, to bije v obraz vsaki humaniteti«. Cesar naj bi nemške vojake pred odhodom na Kitajsko z govorom pozival »naj delajo, kakor so delali divji Huni za časa Atile«. Sledi avtorjevo iskanje vzrokov za take napotke, navidezno upravičevanje, ki pa je navedeno zato, da še stopnjuje kritiko, izraženo v drugem delu s protivnim veznikom *toda*.[14] Sledi širitev problematike s komentarji »nemških političnih krogov«, nato zopet protivno priredje, ki s protiargumentom zavrne nemško interpretacijo, in sklep z vrednotenjem, izraženim z novo primero o Atili.[15] Aktualizmi v nadaljnjem besedilu kritiko še stopnjujejo z izrabo v poročevalstvu pogostega aktualizma, ki ga Korošec (1987; 1998: 129) imenuje obnovitev vzorca. Obnovljen je del Prešernovega Krsta pri Savici (*ne boj, mesarsko klanje*) in izpeljan kot klimaks.[16] Tu doseže vrednotenje svoj vrh, sledi nizanje utemeljitev te močne ocene z izrabo podatkov (zgodovina vojnih ujetnikov, ravnanje z njimi, nasproti temu pa neciviliziranі cesarjev poziv, naj nikomur ne prizanašajo, čeprav so prav Nemci odgovorni za Kitajski odpor,[17] podatki o nemški zasedbi Kiančana in drugih »provokacijah«). Konec je odprt v prihodnost, sklepa ga Atila, rdeča nit besedila.[18]

Uvodnik o govoru cesarja Wilhelma II v nemškem dnevniku, ki komentira njegov naslednji[19] govor v Bielefeldu, s katerim je očitno poskušal popraviti vtis

---

[13] Slovensko: Če ima tudi drugo zdravilo tako neznantno zdravilno moč ...; S takšnimi recepti, pa čeprav prihajajo iz zelo učene lekarne, krizi ni mogoče priti do živega.

[14] »Zgodovina vojaške retorike sicer kaže, da se pri takih prilikah, kakoršno je imel nemški cesar v Bremerhavenu, navadno rabijo krepki izrazi in doneče fraze, toda ta zgodovina ne pozna že od razpada rimskega cesarstva ne jednega slučaja, da bi vojskovodja kakega nebarbarskega naroda tako govoril, kakor je sedaj nemški cesar.«

[15] »Toda to prizadevanje se ne more smatrati resnim, zlasti ne, ker cesarjev govor popolnoma soglaša z njegovo poprejšnjo izjavo, da si bo za umor nemškega poslanika pridobil tako maščevanje, da svet kaj takega še ni videl. Kdo naj torej le količkaj upošteva prisiljeno komentiranje cesarjevega govora, zlasti če se uvažuje, da je cesar postavljal zverinskega kralja Atilo za vzgled, ki je moril in pobijal kakor divja beštija!«

[16] »To pa ni več poštena vojna, to ni več mesarski boj, to je umor en masse, to je mesarsko klanje.«

[17] »Nemčija je največ kriva strašnih dogodkov na Kitajskem.«

[18] »Nemčiji pa ostane vse čase sramota, da je hotela mej Kitajci posnemati – Atilo!«

prvega govora, je prava diplomatska mojstrovina. Ničesar natančnega ne izvemo o vsebini govora, o konteksu, ampak predvsem o resnosti položaja, na katerega se je cesar odzval. Oceno položaja avtor ubeseduje s pridevniki kot *v težkih časih, /cesar se popolnoma zaveda/ usodnega pomena svetovnozgodovinskega trenutka, /v katerem je pomembna/ neuklonljiva vztrajnost in junaška energija*, navaja cesarjeve primerjave z zgodovinsko pomembnimi dejanji nemških voditeljev, na temelju katerih izpeljuje sklepe o izpolnjevanju dolžnosti do domovine, ki se zlijejo v patetičen zaključek, odprt v prihodnost.[20]

V obeh uvodnikih gre torej za hoteno izbiro »dejstev, navedkov, podatkov« in njihovo vrednotenje in apeliranje na naslovnika s sredstvi prvih dveh skupin. Tudi zgradba uvodnikov v MNN je primerljiva in ponazorljiva z enako grafično podobo kot v SN.

5 Razvoj uvodnikov v SN

Kljub pripombi o večji intelektualnosti nemških metafor pa bi bili nenatančni, če ne bi poudarili, da obravnavani slovenski uvodniki izkazujejo razvoj k pestrejši izrabi aktualizmov, ki vedno redkeje kažejo leposlovne korenine slovenskih povesti in se odpirajo, rekli bi lahko, evropskemu kulturnemu okviru. Navedeni ljudski frazeologemi in primere so ostanek prve razvojne faze slovenskih presojevalnih besedil, ki je, kot rečeno, rasla iz prevladujočega leposlovnega stilističnega vzorca. Konec stoletja, pred stotimi leti torej, so v uvodnikih SN ljudski frazeologemi, ki bi danes delovali neporočevalsko, npr. *nositi zvonec*: ... upajo, da razpade desnica, in da pride nova večina na krmilo, večina, v kateri bi Nemci zvonec nosili, ker je navedena zveza zastarela,[21] vedno redkejši. Tudi sodobno poročevalstvo uporablja ljudsko frazeologijo in že navedeni začetek uvodnika v SN 6. 12. 1899 bi lahko bil figurativni nastop v Delovi Temi dneva (prim. Korošec 1998: 239): Ko je grof Clary dobil nalogo, da spravi volka, kozo in zeljnato glavo čez deročo reko, se je lotil tega dela z veliko lahkomiselnostjo.

Analizirana besedila kažejo, da okoliščine, torej sami interpretirani dogodki, odločajo o primernosti izbranega aktualizma. Dogodek sam ponuja podobnost s kakim drugim[22] področjem in nemalokrat vodi nemškega in slovenskega avtorja v isto smer.

---

[19] MNN žal govora iz Bremerhavna ni komentiral, SN pa navaja, da so nemški časopisi na vse mogoče načine poskušali omiliti cesarjeve besede in skušali »na najobupnejše načine prevreči naravni smisel cesarjevih besed«.

[20] »Krönt dies Wollen und Sterben der Erfolg, den wir davon für die Wohlfahrt und Größe des deutschen Volkes erhoffen, so wird dem Kaiser Nachwelt einen Platz neben den Ahnene, die er zu seinem Vorbildern genommen hat, nicht streitig machen.« // Če bodo ta hotenja in stremljenja kronana z uspehom, ki si ga želimo za blaginjo in veličino nemškega ljudstva, zanamci cesarju ne bodo odrekli mesta ob prednikih, po katerih se je zgledoval.

[21] Danes bi jo najbrž v poročevalstvu uporabili le v zelo ironičnem pomenu, kot zelo opazno stilno sredstvo, pred sto leti pa je bila gotovo enako opazna kot še danes pogosta *priti na krmilo*.

[22] Ali kot sta metaforo s kognitivno teorijo utemeljila Lakoff in Johnson (1980; nav. po Baldauf 1997: 16): »The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another.«

V razvoju aktualizmov v uvodnikih Slovenskega naroda torej ne vidim golega prevajanja iz nemških besedil, ampak delovanje človeškega mišljenja, ki išče podobnosti in povezuje različne svetove, v presojevalnih besedilih avtor z njimi slika prepričljivejše podobe in posredno, neizrecno vrednoti dogodke. Isti dogodek tako v obeh jezikih ponuja isto metaforo, nastanek česa novega je primerljiv z rojstvom (kar izkazuje tudi tretji, ekspresivni pomen samostalnika *rojstvo* v SSKJ), tako nemški in slovenski dnevnik istega dne (22. 1. 1900) v uvodniku interpretirata novo ministrstvo in rojstvo se je ponudilo obema uvodničarjema: SN – Še pred rojstvom novega ministrstva je bilo razglašeno, da tudi ta vlada ne bo absolutno definitivna ... MNN – Aus der Krise geboren, kam das Ministerium Wittek aus der Krise überhaupt nicht heraus. Oba uporabljata zvezo *pokazati barve*, in sicer politične. Izredne, vojne razmere vzbujajo strah, nanje se človek odziva z velikimi čustvi, tudi uvodniki v obeh časopisih so ob takem dogodku polnejši aktualizmov, nemalokrat uvodnika zapeljejo v patetiko. Zgledi iz SN so bili že navedeni, MNN komentira vojno na Kitajskem in v Južni Afriki takole:

> najgloblje ogorčenje zaradi pekinškega krvoprelitja (*die tiefste Erbitterung über das Pekinger Blutbad*); krvava kazen (*blutige Strafgerichte*); iz krvave setve ne bi smela zrasti nova drevesa krvi (*aus dem blutigen Saat sollen nicht neue Blutströme entstehen*); postavljena bo zgradba miru (*ein Friedensbau aufgerichtet wird*); Z brezdišno napetostjo spremlja ves civiliziran svet krvavi boj ...(*Mit atemloser Spannung verfolgt die gesammte zivilisirte Welt den blutigen Kampf ...*); Železni kolos z glinenimi nogami je prispodoba starega testamenta, ki jo sicer najraje uporablja neka druga velesila; sedaj je našla mnogo primernejšo rabo (*Der eherne Koloß mit den thönernen Füßen ist ein alttestamentliches Bild, das sonst mit Vorliebe von einer anderen Großmacht gebraucht wurde; es hat jetzt eine viel passendere Anwendung gefunden.*)

Nemško časopisje in sploh tuje časopisje je torej delovalo tako kot pri avtomatizmih – kot zgled, da se v takih besedilih pač lahko pojavljajo zaznamovane besede in besedne zveze. Te pa so bile v slovenskih presojevalnih besedilih sprva tvorjene iz pisemske in slovenske literarne tradicije (Jurčič, pred njim Levstik, sta imela, preden je začel izhajati SN, napisane že najpomembnejše povesti, Jurčič tudi roman; v njih sta razvijala tako ljudsko kot knjižno metaforiko in frazeologijo) oziroma so bile del splošnocivilizacijskega vedenja in knjižne tradicije. Razvijajoči se strokovni jezik, nove tehnološke iznajdbe (telegraf, kasneje telefon) so manjšale svet in ga prinašale v slovenske dnevnike, uzaveščanje razlik med žanri je narekovalo izbiro jezikovnih sredstev. Seveda je v primerjavi z današnjimi žanri lahko ugotavljati razlike v jezikovnih in stilnih značilnostih, stoletni razvoj je v nemškem in slovenskem časopisju pustil nove tehnološke sledi, razširil obseg in žanrsko raznolikost. Ne nazadnje slovensko dnevno časopisje klasičnega uvodnika (žal) več nima. Nesmiselno bi bilo torej soditi o poročevalnih besedilih 19. stoletja s stališča besedil, ki so danes[23] del dnevnega tiska. Mnogo bolj utemeljena je

---

[23] Malce krivično je zato sklepanje Wolińske (1987: 171), ko v povzetku raziskave, namenjene jeziku poljskih časopisnih poročil, piše, da je poljski jezik v njih doživel sicer veliko sprememb (obravnava predvsem besedišče, besedni red in tehnike prepričevanja), ki kažejo jasno modernizaci-

sočasna primerjava s tiskom v drugem jeziku, ta kaže, kakšno je bilo evropsko časopisje tistega časa, in kar danes, po 150 letih sprejemamo kot arhaizme, celo kot odvečne (pleonastične) informacije, je za takratnega naslovnika pomenilo običajno časopisno obveščanje in komentiranje. Kljub daljši tradiciji nemškega poročevalstva je slovenski dnevni tisk v 27 letih, torej od nastanka pa do konca 19. stoletja, izoblikoval temeljna poročevalna besedila obeh vrst, poročevalna in presojevalna. Podoba obeh obravnavanih dnevnikov, nemškega Münchner Neueste Nachrichten in Slovenskega naroda, je konec 19. stoletja presenetljivo podobna po oblikovni in jezikovni plati. Ustaljenost rubrik in izoblikovanje naslovov s prvimi podnaslovi, kar je omogočalo preglednejše branje, pa je v SN celo bolj dosledno kot v MNN, kjer prevladuje težnja po čim več informacijah, čeprav na račun preglednosti. Glede na sodobno stanje sta oba dnevnika precej drugačna, žanri so se izčistili in ustalili, vendar smemo zaradi ugotovljenih jezikovnih in stilnih posebnosti sklepati, da je nova sporočanjska naloga povzročila razvoj jezikovno-stilnih posebnosti poročevalskih besedil in do konca stoletja razvila obe vrsti.

V 20. stoletje je tako slovenski dnevni tisk stopil z razmeroma uzaveščeno razliko med besedili dveh vrst – poročevalnimi in presojevalnimi. Uredništva oz. uredniki so v novem stoletju zamenjali dopisnike. Vendar tem ni bilo treba začeti od začetka, oba pola sta bila namreč že izoblikovana in so ju uredniki lahko iz osebnega stila razvijali v zvrstne posebnosti poročevalstva, seveda tudi z zgledovanjem na tuji tisk, ki je deloval kot vzorec, kaj naj časopis prinaša in kako to ubeseduje. Tega tujega vpliva v poročevalstvu ni mogoče izločiti ne za pretekle faze v razvoju niti za današnje poročevalstvo, saj je pridobivanje informacij samo po sebi povezano z iskanjem tujih virov, ki s formulacijo in izbiro jezikovnih sredstev hote ali nehote delujejo kot zgled.

LITERATURA

Analizirani uvodniki

a) *Münchner Neueste Nachrichten*

England an einem Wendepunkt seiner Geschichte. 19. 12. 1899.
Das neue österreichische Ministerium. 22. 1. 1900.
Die innere österreichische Politik und Graf Goluchowski. 9. 5. 1900
Die Gefahren des englischen Chauvinismus. 3. 6. 1900.
Die Wirren in China. 17. 6. 1900.
Die Vorgänge in China. 20. 6. 1900.
Eine wichtige Frage. 7. 7. 1900.

---

jo poročila, vendar ta »še vedno ostajajo zelo drugačna od sodobnih oblik«. Pomanjkljivost vidi predvsem v neizčiščenosti žanra, saj se »vrednotenje videza objektivnosti ni pojavilo vse do 20. stoletja«. Vsaj slovensko gradivo kaže, da so se vesti in poročila prav zaradi rastoče odgovornosti javnega sporočanja, torej večje objektivnosti, širili z avtomatizmi, ki so dajali prav videz objektivnosti. Izčiščevanje žanrov v 19. stoletju resda ni bilo končano, a prav razvoj dveh nasprotujočih si stilnih polov (avtomatizacija – aktualizacija) kaže postopno oblikovanje in izčiščevanje obeh vrst besedil.

Was nun? 18. 7. 1900.
Kaiser Wilhelm II. 8. 8. 1900.

b) *Slovenski narod*
Spravna pogajanja. 6. 12. 1899.
Oblači se. 10. 1. 1900.
Novo ministrstvo. 22. 1. 1900.
Zunanja politika. 22. 5. 1900.
Napačen nazor. 8. 6. 1900.
Kitajsko Kitajcem! 20. 6. 1900.
Vojna na Kitajskem. 9. 7. 1900.
Bojni klic nemškega cesarja. 30. 7. 1900.

Navedena Literatura

Smilja Amon, 1988: Nemško časopisje na Slovenskem. *Teorija in praksa* 9–10. 1329–1333.

Christa Baldauf, 1997: *Methapher und Kognition*. Grundlagen einer neuen Theorie der Alltagsmetapher. Frankfurt, Berlin, Bern: Peter Lang.

Anton Breznik, 1967: O časnikarski slovenščini. *Življenje besed*. Ur. Jakob Šolar. Maribor.

Harald Burger, 1990/1989: *Sprache der Massenmedien*. Sammlung Göschen 2225. Berlin, New York: Walter de Gruyter.

Ulrike Haß-Zumker, 1998: *»Wie glaubwürdige Nachrichten versichert haben«*. Formulirungstradiziones in Zeitungsnachrichten des 17. bis 20. Jahrhunderts. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Bohuslav Havránek, 1932: Úkoly spisovného jazyka a jeho kultura. *Spisovná čeština a jazyková kultura*. Ur. Bohuslav Havránek in Miloš Weingard. Praga: Melantrich A. S.

K. A. Holz, 1972: Münchner Neueste Nachrichten (1848–1945). *Deutsche Zeitungen des 17.– 0. Jahrhunderts*. Pullach, Isartal: Heinz-Dietrich Fischer. 191.

Janez Jesenko, 1884: *Časnikarstvo in naši časniki*. Spisal Stat nominis umbra. V Ljubljani.

Monika Kalin Golob, 1998: *Jezikovno-stilni razvoj v slovenskih poročevalnih besedilih do začetka 20. stoletja*. Ljubljana. Doktorska disertacija.

– – 2000: Razvoj sklicevalnih avtomatizmov v prvem slovenskem dnevniku. *Slavistična revija*. 1–26.

Tomo Korošec, 1976: *Poglavja iz strukturalne analize slovenskega časopisnega stila*. Ljubljana. Doktorska disertacija.

– – 1987: Obnovitve v časopisnih naslovih. *Slavistična revija*. 147–160.

– – 1998: *Stilistika slovenskega poročevalstva*. Ljubljana: Kmečki glas.

Martina Orožen, 1996: *Oblikovanje enotnega slovenskega knjižnega jezika v 19. stoletju*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

Karl-Ernst Sommerfeldt, 1997: *Gestern so und heute anders*. Sprachliche Felder und Textsorten in der Presse. München: Iudicum Verlag.

Jože Toporišič, 1974: *Slovenski knjižni jezik 3*. Maribor: Založba Obzorja.

Olga Wolińska, 1987: *Język XIX-wiecznych wiadomości prasowych*. Katowice: Uniwersytet Ślaski.

Summary

The article comparatively analyzes newspaper editorials in a German and Slovene daily and illustrates the development of genre-specific features of interpretive newspaper reports by the end of the 19th century. German newspapers (and foreign newspapers in general) served as a model for the topics to be covered in the press and for the ways to express them. They also illustrated the fact that in texts with primarily interpretative function figuratively used words and phrases were possible.

The analyzed editorials from *Slovenski narod*, in view of their predominantly interpretative function, show usage of language means with which authors make an appeal to the addressee, evaluate, and exert influence by reasoning (logical argumentation). Stylistically most interesting are figures of speech. By using them the author non-explicitly evaluates the stated. At present the inventory of figures of speech is more extensive, but in the past the most prevalent were idioms, metaphors, and similes. The comparison indicates that with respect to the choice of stylistic means German newspaper editorials are more variegated and their metaphors are based on comparison with the world of technical fields, particularly in the area of science.

Despite the remark that German metaphors are more intellectual, one should point out that the Slovene newspaper editorials being examined display a progression towards a more variegated utilization of figures of speech, which ever less frequently display literary origins adopted from Slovene short stories, and are increasingly open to the European cultural framework. Folk idioms and similes are remnants of the first phase of the Slovene interpretive texts, which grew from the predominant literary stylistic pattern.

The texts that were compared and analyzed show that the circumstances, i.e., the interpreted events themselves, decide the appropriateness of the chosen figure of speech. The event itself offers similarity with some other area and often leads German and Slovene authors in the same direction, hence the same event evokes the same metaphor in both languages.

Hence, the development of figures of speech in the editorials of *Slovenski narod* is not viewed as a mere translation of German texts, but rather as a product of the human thought process, searching for similarities and connecting different worlds. In interpretative texts the author paints more convincing pictures and indirectly, non-explicitly interprets events.

The Slovene daily press entered the 20th c. with a relatively well defined difference between two types of texts, i.e., reporting and interpretative. Editorial boards and editors changed reporters in the new century. However, they did not have to start from scratch, as both types of writing were already established. Editors were able to develop them further from their own style into genre-specific features of reporting. This was achieved by, among other things, following the example of the foreign press, which has always been a model for the topics to be included in the press and for the ways to express them. Foreign influence in reporting cannot be excluded for the previous phases nor for the contemporary reporting, as collecting information in itself requires examining foreign sources, which work as models with their wording and choice of language means.

UDK 1 Nietzsche F.:821.163.6.09
Matevž Kos
Filozofska fakulteta v Ljubljani

PRVI ODMEVI NIETZSCHEJEVE FILOZOFIJE V SLOVENSKI LITERARNI PUBLICISTIKI

Razprava pregleduje omembe F. Nietzscheja v slovenski periodiki od leta 1892 pa do moderne. Deli jih v večji skupini – liberalno-svobodomiselno in katoliško-konservativno – in jih med seboj primerja. Ugotavlja, da niti na eni niti na drugi strani ni bilo posebne pripravljenosti za dialog z Nietzschejevo filozofijo. Še več: odzivi liberalnih in katoliških piscev so si bili presenetljivo podobni.

The article examines mentions of Nietzsche in Slovene periodicals from 1892 to the *Moderna*. They are divided into two larger groups, i.e., liberal-free-spirited and Catholic-conservative, and compared. The author finds that neither side was particularly ready for a dialogue with Nietzsche's philosophy. Furthermore, the reactions of the liberal and Catholic authors were surprisingly similar.

Nietzsche in »svobodna misel«

Ena zgodnejših, če ne kar prva omemba Nietzscheja v slovenskem tisku je tista, ki jo srečamo leta 1892 v *Slovenskem narodu*. Nepodpisani avtor 1. oktobra polemično poroča o odzivu graškega dopisnika na odprtje ljubljanskega deželnega gledališča. Zanimivo je, da je Nietzschejevo ime tu uporabljeno v izrazito protinemškem kontekstu, tj. v kontekstu razraščajočih se mednacionalnih, slovensko-nemških sporov ob koncu devetnajstega stoletja; slovenski poročevalec je verjetno nekje slišal ali prebral, da je Nietzsche zapisal tudi kakšno pikro čez Nemce in njihov »narodni značaj«. V besedilcu, ki ga srečamo v rubriki »Domače stvari«, lahko preberemo:

> Znani praznoglavi ljubljanski korespondent Graške tete izbruhnil je v kratki notici vso svojo jezo, da se je novo deželno gledališče otvorilo s slovensko predstavo. Mi tega možakarja ne zmatramo vrednim resnega odgovora, glede njegovega, z gorostasno ošabnostjo izrečenega zaničevanja našega repertoirja pa namesto odgovora samo prašamo dopisnika in »Tagespošto«, če sta morda kdaj slišala za nekega, v res izobraženem svetu čislanega nemškega pisatelja Friderika Nitzscheja, ki je pisal, da sta nemška literatura in nemška znanost literatura in znanost slabo vzgojenih opic? (*Slovenski narod* XXV, 1892, št. 224)[1]

Iz teh skromnih besed o Nietzscheju si seveda še ne moremo ustvariti kakšne izrazitejše sodbe o odnosu uredništva časnika do nemškega filozofa. Očitno je le, da anonimni poročevalec pravzprav ni vedel, kam in kako z Nietzschejem, razen seveda, da mu je prišel prav kot znotrajnemški element v protinemški polemiki.

---

[1] Pri pregledovanju Nietzschejevih omemb in sklicevanj nanj v slovenskih časnikih in revijah sem si izdatno pomagal s kartotečnim gradivom Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede pri ZRC SAZU.

Podobno mimobežno, zgolj površinsko je tudi stališče o Nietzscheju, ki ga, denimo, v istem časniku srečamo osem let pozneje, in sicer v oceni pesniške zbirke Etbina Kristana *Žarki in snežinke*. Kritik Ivan Robida [Dr. Robida] je med drugim zapisal:

> Goethe je bil pa jedin – in vemo, da ga Nitsche ne prišteva nemškim klasikom, češ, da je mnogo nad njimi, nad vsako »nacionalno literaturo«. (*Slovenski narod* XXXIII, 1900, št. 70)

Čez nekaj mesecev je *Slovenski narod* objavil kratko vest o Nietzschejevi smrti, vendar je tudi to poročilce izrazito nevtralno in vsebinsko skopo, omenja le Wagnerja in velik Nietzschejev »vpliv na sodobno mišljenje modroslovcev in leposlovcev« (*Slovenski narod* XXXIII, 1900, št. 198).

Decembra 1900 je Nietzscheja mimogrede omenil Anton Aškerc [»A.«], ki je v tem času seveda že stal visoko na barikadah »svobodne misli«. Bržkone ni naključje, da ga omenja ob ljubljanski uprizoritvi Wagnerjevega *Tanhäuserja*. Ko se ustavlja ob skladateljevem odnosu do krščanstva, se, zdi se, postavlja na Nietzschejevo stran:

> Wagner je uglasbil zmago krščanske ideje nad poganstvom, zmago boljših človeških lastnostij nad strastmi. Gotovo je Wagnerjevo uneto notranje krščanstvo v današnji dobi »Los von Rom-Bewegung« bilo tisto, kar je napravilo pristnega Nemca z Nietzschejem pričenši, ki je bil najgorečnejši privrženec Wagnerjev, – skeptičnega. (*Slovenski narod* XXXIII, 1900, št. 293, 294)

Kar zadeva omenjanje Nietzscheja v *Slovenskem narodu* v letih pred prvo svetovno vojno, sta po svoje zanimiva tudi članka nepodpisanih avtorjev. Prvi je iz leta 1908, objavljen je bil v rubriki »Slovensko gledališče«, in omenja neoromantiko kot protiutež realističnim in naturalističnim tendencam, tako realizem kot naturalizem pa povezuje s socializmom. In kot »kritik socializma« se v članku pojavi Nietzsche:

> Ko je nastopil proti nivelizujočim tendencam socializma veliki glasnik individualizma Friderik Nietzsche in v duhovitih aforizmih učil spoštovati v posamezniku to, kar je edino njemu lastnega, kar ga odlikuje od »črede«, tedaj se je literatom definitivno odprla pot na polje najsubtilnejšega, najrafiniranejšega individualnega duševnega življenja. (*Slovenski narod* XLI, 1908, št. 37)

Anonimni člankar se sklicuje na Nietzscheja tudi tedaj, ko opozarja na pravice posameznika (»gospoda«) pred množico (»sužnji«).

Izrazito kritičen do Nietzscheja pa je zapis »Slovenska moderna« iz leta 1912: sodelavec *Slovenskega naroda* v njem obravnava mlajšo slovensko literaturo. Postavlja jo v kontekst mednarodnega literarnega dogajanja, saj omenja tudi antologijo *Moderne Dichtercharaktere* (Berlin 1894), v kateri so se, kot pravi,

> mladi literati prvič poskusili [...] otresti vse dotedanje tradicije. Njih geslo je bilo samozavestno in iskreno povedati vse, kar čutijo in vse kar po njih mislih čutijo drugi, zraven pa ostresti se vseh figovih peres. Čutili so se rešitelje človeštva iz

starih spon in so dobili zaradi tega priimek, da so ljudje, ki so obsedeni od »Messiaswahnsinn«. Toda našel se je v njih sredi filozof Nietzsche, tipus genija, ki zahteva pravico, da hodi, kdor more, preko človeških glav.

Pisec očita moderni tudi nerazumljivost, odtrganost od vsega »objektivnega«:

Moderna nam daje samo liriko, samo sanje, pretežni večini čitateljev pa to ne zadostuje, zato zahtevajo objektivnejših spisov, hrane in ne samo konfeta. Sanje so kratke in moderna se ne more vzpeti do velikih tekstov.

Ali na drugem mestu:

Moderna zavrača voljo in pripoznava samo moč in to s socijalnega stališča ne more biti dobro. [...] Če se poprašamo pri spisih, ki brez dvoma pridejo tudi mladini v roke, se vprašamo: Ali ne bo škode? In to je pedagogično stališče, ki je obenem tudi socijalno stališče. (*Slovenski narod* XLV, 1912, št. 64)

V tej kritiki moderne, ki je obenem tudi kritika Nietzscheja, lahko razberemo stališče – »pedagogično stališče« –, ki je presenetljivo blizu tistemu razumevanju literature, pa tudi Nietzschejeve filozofije, ki se je konec devetnajstega in na začetku dvajsetega stoletja uveljavilo znotraj katoliško-konservativnega tabora. Sicer pa ima »pedagogično stališče«, kar zadeva odnos slovenskih liberalno usmerjenih avtorjev do Nietzscheja, nekoliko daljšo zgodovino. Med prvimi ga je formuliral Josip Stritar v znanem predavanju »Nova pota«, ki ga je imel 17. marca 1894 v slovenskem klubu na Dunaju in ga je nato objavil v dveh nadaljevanjih, v šesti in sedmi številki *Ljubljanskega zvona*. Stritarjevo besedilo je intonirano polemično, predvsem je seveda obračun z naturalizmom, in sicer v imenu predromantično klasicističnih estetskih vrednot po zgledu Goetheja in Schillerja. Stritar omenja Nietzscheja eksplicitno, nekajkrat pa nanj namiguje, ko si sposodi kakšno izmed njegovih prevratnih sintagem, zlasti tisto iz knjige *Tako je govoril Zaratustra*, ki govori o tem, da ni nič resnično in da je zato vse dovoljeno (Nietzsche 1984: 313; prim. Nietzsche 1988: 334). Stritar napoveduje mračne čase,

ko bo mladini in starini učitelj in voditelj modrijan, ki na vprašanje, staro kakor človeštvo: Kaj je resnica, kaj je pravica? kratko in krepko odgovarja: »Nič ni res, vse se sme« ... (*Ljubljanski zvon* XIV, 1894, št. 6, str. 330; tudi v: ZD VII: 100–113)

Nekaj vrstic pozneje prevrat na literarnem prizorišču plastično opiše z besedami o lepoti, ki se pa ji slabo piše:

Tu hočem govoriti, in tudi to samo nekako površno, o velikem, korenitem prevratu, ki smo ga v poslednjih letih doživeli na slovstvenem polju. Lepota – boginja, vzorna, vzvišena žena, z onim neskončno milim, tolažečim pogledom; gospa, kateri smo se, tolažbe in povzdige potrebni, bližali in klanjali v težkih urah – pahnjena je iz svojega oltarja in na njeno mesto so nam postavili ženščino z olepotičenimi lici in brezsramnimi očmi! Kar je bilo stoletja in stoletja narodom lepo, blago in sveto, to je zdaj otročje, smešno. Lažnivo. In narobe: kar nam je bilo prej spačeno, ostudno, smrdljivo, to je zdaj pravilno, resnično, lepo: »fin de siècle!« (*Ljubljanski zvon* XIV, 1894, št. 6, str. 330)

Da bi Stritar ponazoril to, kar se dogaja »konec stoletja« z nekdanjimi ideali, spet uporabi Nietzschejevo sintagmo, po njem pa povzame tudi besede o človeku (višje rase) kot (plavolasi) zveri (»die blonde Bestie« [gl. Nietzsche 1988: 230; Nietzsche 1989: 46]):

> Zakladi naši, ki smo jih hranili tako zvestó in skrbno, izpremenili so se čez noč v staro navlako. »Precénjenje vseh cén« (Umwertung aller Werte)[2] imenujejo to novi blagovestniki naši. [...] Človek je žival, zver, in nad njo se nikdar ne povzdigne. Srce človeško je brezno, temno prebivališče vseh grdih in podlih strasti in pošasti. (*Ljubljanski zvon* XIV, 1894, št. 6, str. 330; tudi v: ZD VII: 100–113)

Stritarjevo besedilo je sicer, kot rečeno, predvsem polemika z naturalizmom, ki je zanj »neka 'signatura' našega časa, neka kužna bolezen, ki se je prijela posebno novodobnega slovstva«. Naturalizem (Stritar mu pravi tudi verizem) namreč »tlači, potiska, znižuje«, človek pa »potrebuje in išče tolažbe, boljšanja, povzdige«; ne samo da je tisto, kar prihaja iz Francije, »vse bolno, črvivo in gnilo«, tudi v »tako zvani 'moderni', berolinski in dunajski [...] osamosvoja mesa obhaja svoje pijane orgije« (*Ljubljanski zvon* XIV, 1894, št. 7, str. 395, 398).

Za Stritarja potemtakem ni posebne razlike med naturalizmom in moderno, oba pa očitno povezuje z Nietzschejevo filozofijo, saj je ta po njegovem mnenju v tesni notranji zvezi tako z naturalizmom kot moderno. Zanimiva in po svoje enigmatična je Stritarjeva izjava o Nietzschejevem *Zaratustri*, ki jo srečamo v istem spisu, sicer pa o nemškem filozofu govori potem, ko je, očitno ne po naključju, omenil Dostojevskega, Tolstoja, Ibsena in Strindberga (sklepamo lahko, da med temi avtorji zanj ni bistvene razlike):

> Beri če imaš krepke živce, Nietzschejevo knjigo: »Tako govori Zaratustra«; to ti je kaj novega, to so glasovi, kakoršnih nisi še čul; tu so mesta neke, rekel bi, grozne lepote, strahovite poezije! Ko si pri kraji, ko knjigo zapreš ter se ozreš in vidiš, da ti še solnce sije, oddahneš se, zdi se ti, kakor da si se probudil iz težkih, mukovitih sanj. (*Ljubljanski zvon* XIV, 1894, št. 7, str. 395)

Stritar, prvak slovenskega svobodomiselstva v devetnajstem stoletju, ob tej »grozni lepoti«, »strahoviti poeziji« in »mukovitih sanjah«, ki so njegova usoda ob soočanju z Nietzschejevim *Zaratustro*, svari pred pretirano, čezmerno željo po spoznavanju. Želja po resnici mora biti omejena, njena meja je namreč blaznost: »Nietzsche ji je že pal v neusmiljeno oblast!« Stritar ne zatrjuje, da je ta blaznost – »strašna pošast« – Nietzschejev *individualni* problem, posledica njegove bolezni ali kaj podobnega, temveč ravno nasprotno. Moderna literatura in dušeslovje nasploh sta »nezdrava dušna hrana« (*Ljubljanski zvon* XIV, 1894, št. 7, str. 396).

Da Nietzsche za slovensko bralstvo ni ravno priporočljiv avtor, se da razbrati leto pozneje tudi iz nepodpisane notice, naslovljene »Slovenskim kmetom v poduk

---

[2] Prim. Stritarjevo pismo Pavlini Pajkovi, napisano leta 1898, tj. štiri leta po predavanju *Nova pota*. Stritar je med drugim resignirano zapisal: »Moji časi so minili! Poglejte, kamor hočete: 'moderna' je zmagala do kraja! Kaj pomaga tajiti to (prikazen, bodi nam starovercem še tako neprijetna!) Doživeli smo Nietzschejevo 'Umwertung aller Werte'; prevrat, kakršnih malo pozna zgodovina.« (ZD X: 171).

in prevdarek«, poroča pa o »vedi, ki se bavi s proučevanjem današnjega socialnega sestava«, to je »veda vseh ved«, toda je še v povojih in tu so, kot svari poročevalec, »hude zmote neizogibne (prim. Schopenhauerjev in Nitzschejev sestav)« (*Ljubljanski zvon* XV, 1895, št. 9, str. 574).

V *Ljubljanskem zvonu* pa lahko preberemo tudi kakšno besedilo, ki do Nietzscheja ni a priori odklonilno. O Aškerčevem zapisu v *Slovenskem narodu* iz leta 1900 je že tekla beseda. Podobno nevtralno – kar zadeva Nietzscheja – je Aškerčevo besedilo v *Ljubljanskem zvonu*, nastalo skorajda v istem času. Gre za njegovo znano kritiko Cankarjeve *Erotike* in Župančičeve *Čaše opojnosti* (»'Erotika' pa 'Čaša opojnosti'«). Kritika, na katero sta, kot je znano, mlada pesnika težko čakala, je napisana v pisemski formi, v uvodu pa dokaj obširno razpravlja o poeziji nasploh, tudi o *starih* in *novih*, o tradicionalistih in njihovih nasprotnikih itn. – kot da se kritiškemu soočenju s Cankarjem in Župančičem nekako izogiba. Ko Aškerc poroča o novi dobi – morda po Stritarjevem zgledu –, uporabi Nietzschejevo sintagmo o »prevrednotenju vseh vrednot«:

> Kako bi mogla pri tem občem presnavljanju umetnost, ki je v taki tesni, četudi ne vsakomur vidni zvezi z vsem človeškim življenjem, ostati nedotaknjena? Filozof Nietzsche zahteva kategorično, da naj se »precenijo« vse vrednote – »Umwertung aller Werte« –. (*Ljubljanski zvon* XIX, 1899, št. 6, str. 346)

Aškerc si je v tej kritiki prizadeval ostati nekako na sredini, tj. biti do mladih pesnikov prizanesljivo spodbuden in jima priznati njun prav, zlasti ko gre za ustvarjalni *kako*, obenem pa ostati pokroviteljsko zadržan, kot se spodobi pesniški veličini, kar je Aškerc ob koncu devetnajstega stoletja v očeh najširše javnosti pač (še) bil.[3] Ta zadržanost zadeva vse radikalne spremembe, ki jih je prinesla dekadenca, zlasti tiste, ki zadevajo tematsko-vsebinsko oziroma idejno plat novega pesništva. To Aškerčevo stališče je razvidno tudi iz njegovih besed o uredniški politiki *Zvona*: ko gre za dileme ob objavljanju poezije, sam na primer zavrača »pedantovski tradicionalni formalizem« kot nepotrebno utesnjenost, obenem pa je »nasprotnik metrične in ritmične anarhije«, skratka, je proti »verzom s *prozaičnim* ritmom« (*Ljubljanski zvon* XIX, 1899, št. 6, str. 347). Ob Cankarju tako ugotavlja, da se je »približal za las tisti delikatni meji, katere resni erotični lirik ne sme prestopiti«, pribije pa še, da ima »trajno vrednost [...] tudi v umetnosti le zdravje; normalno je vendarle zdravje«. Izreka se torej proti vsemu »bolnemu« in »patološkemu«, proti tistemu, čemur naj bi se moderna nevarno približevala; avtorji

---

[3] Prim. značilno slavilno besedilo Frana Govekarja *Iz spominov na Antona Aškerca*, v katerem je med drugim rečeno: »Kakor meteor se je pojavil na slovenskem literarnem nebu, velik, žarko sveteč, preletel je vsemirje v velikanskem krogu ter plameneč izginil zopet nenadoma. Nismo ga videli naraščati in razvijati se. Kakor je Palas Athena, pravkar porojena, skočila silna in oborožena iz Zeusove glave, tako je stopil Aškerc pred nas tako cel, dorasel, silen in v orožju, ki ga je nosil svetlega in neskrhanega do svoje smrti. Od 'Gorazda' do Aškerčeve labodnice zveni vedno ista melodija: Svoboda. [...] Noben slovenski poet ni razširil idejnega in snovnega obzorja slovenske poezije toli bogato in razsežno ko Anton Aškerc, in nihče ni obogatil naše poezije s tolikerimi pesniškimi oblikami in toli krepkim umetniškim izražanjem ko Anton Aškerc.« (*Slovan* X, 1912, št. 8, str. 243–244).

moderne po njegovem prepričanju pozabljajo na dve pomembni razsežnosti literarnega ustvarjanja: na *družbeno* (pesnik naj ne bo solipsist, ne sme pesniti samo v svojem imenu, ampak se mora zavedati tudi družbenega konteksta) in pa *narodno* – ta je pomembna zlasti za slovanske narode, ki svojega narodnostnega vprašanje po večini še niso ustrezno rešili (prim. Boršnik 1939: 222–226; Boršnik 1981: 120–123).

Kar zadeva Aškerčev odnos do Nietzscheja, je značilna tudi njegova ocena razprave češkega kritika F. V. Krejčija o dekadenci (objavljena je bila leta 1895 v Masarykovi *Naši Dobi*, na Slovenskem pa jo je obširno povzel Vladimir Foerster v besedilu »Dekadenca, nova literarna smer«, objavljenem leta 1897 v *Ljubljanskem zvonu*[4]). Aškerc se tu prav tako ne izreče eksplicitno proti Nietzscheju, temveč ostaja previdno zadržan:

> Nietzscheju je posameznik vse, individuum je vse – družba nič. Nietzscheanizem in socializem sta potemtakem antipoda. Ker pa je stara resnica, da se morajo skrajnosti dotikati, zato je tudi resnica, da se individuum ne sme povsem izgubiti in žrtvovati celoti, družbi; na drugi strani je pa tudi res, da posameznik sam zase ničesar ne opravi brez pomoči družbe. Egoizem in altruizem sta oba potrebna motorja človeškega napredka. (*Ljubljanski zvon* XX, 1900, št. 6, str. 386)

Aškerc je to svoje stališče ponovno formuliral v zapisu ob Nietzschejevi smrti, v katerem najprej priznava, da se »poleg Tolstega, Zole, Ibsena [...] v naši dobi menda nobeno ime ni tolikokrat pisalo in izgovarjalo kakor ime *Nietzsche*« (*Ljubljanski zvon* XX, 1900, št. 9, str. 586). Opozarja tudi, da je Nietzschejeva filozofija »v prvi vrsti le rezultat njegovega duševnega razvoja«; med filozofovo osebnostjo in njegovo mislijo, skratka, potegne enačaj. Aškerčev spis je sicer korekten prikaz nekaterih glavnih poudarkov Nietzschejeve filozofije, srečamo pa tudi misel, ki je zelo blizu že navedeni Stritarjevi iz leta 1894. Aškerc namreč decidirano zatrjuje:

> Kdor je pisal Zarathustra, ta je moral zblazneti ... (*Ljubljanski zvon* XX, 1900, št. 9, str. 587)

Ob dejstvu, da Stritar in Aškerc uporabljata podoben besednjak, ko jima gre za sodbo o Nietzscheju, so seveda možne razlage v to ali ono smer. Sicer pa je Nietzschejeva »blaznost« eden najpogostejših, če ne kar »kronski« proti-dokaz, ki omogoča obsodbo njegove filozofije, tudi pri katoliških piscih, le da pri njih v še bolj poudarjeno polemični obliki. Ob razpravljanju o Stritarjevem in Aškerčevem odnosu do Nietzscheja morda ni odveč pripomba, da se niti prvi niti drugi nista resneje ukvarjala z njegovo filozofijo.[5] Sodba Borisa Paternuja, ki sicer zadeva Stritarjeva in Aškerčeva kritiška stališča, se glasi takole:

---

[4] Kot ugotavlja literarna zgodovina, je Foersterjev tekst pomemben predvsem zato, ker slovenskemu bralstvu ponuja »prve razmeroma obsežne pa tudi dovolj stvarne informacije o dekadenci in simbolizmu«. Pirjevec ob tem pripominja, da se je »slovenska kulturna publika seznanila po Foersterjevi zaslugi s tisto koncepcijo moderne literature, kakršno je zasnoval Hermann Bahr in ki se v marsikateri točki močno, če že ne kar bistveno, razlikuje od nazorov, ki so prevladovali v Münchnu in Berlinu« (Pirjevec 1964: 62, 65).

> Nietzsche je sploh postal mejnik in ločnica med tradicionalisti in modernisti. (Paternu 1989: 53)

Domnevamo lahko, da se tako »tradicionalisti« kot »modernisti« (kolikor je teh – *drugih* – tudi dejansko bilo) te ločnice niso niti zavedali. Kot bi lahko, denimo, ugotavljali ob Župančiču in zlasti Cankarju – Paternu meri verjetno predvsem nanju kot »modernista« –, je njun odnos do Nietzscheja zvečine neartikuliran: med drugim ga noben od njiju ni posebej opredelil oziroma ga reflektiral.[6] Ta odnos je bodisi nejasen ali pa zgolj površinski (prim. Kos 2000).

Po letu 1900 se je v slovenskem tisku začelo povečevati zanimanje za ruske avtorje; to velja tudi za avtorje slovenske moderne, ki so se navduševali zlasti za Tolstoja. Načelna dilema, ali gre tu za obrat »od Nietzscheja k Tolstoju, kot je sploh ruska literatura pomenila mladi slovenski moderni neke vrste moralni korektiv nasproti amoralni 'dekadenci', ki je prihajala z zahoda« (Paternu 1989: 53), naj ostane odprta – podatki, ki jih lahko odkrijemo v slovenskih časopisih tega časa, ji nikakor ne nasprotujejo.

Med prvimi besedili te vrste je dnevniški zapis Ivana Prijatelja »A. N. Pypin«, ki je leta 1906 v nadaljevanjih izhajal v *Ljubljanskem zvonu*. Prijatelj je obiskal Aleksandra Nikolajeviča Pypina (1833–1904), med drugim avtorja *Zgodovine ruske literature*, v svojem prispevku pa ga nato citira po spominu. Sklepamo lahko, da se s Pypinom strinja, saj je očitno šlo za razmerje učitelj – učenec. Kar zadeva Nietzscheja, je pomembno, da je beseda o njem tekla znotraj debate o dilemah *moderne* literature:

> Prosim vas, kaj pa je ta Nietzsche, ki o njem toliko govore naši moderni? Übermensch, človek brez usmiljenja! [...] Po rusko bi se človek brez milosrčnosti ne imenoval »Übermensch«, ampak »negodjáj« (ničvrednež). Saj je iz človeka šele sočutnost napravila človeka.

Pypin nato, če sledimo Prijateljevi rekonstrukciji pogovora, ugotavlja, da moramo ravno ob Nietzscheju govoriti o temeljni razliki med »ruskim« in »nemškim« duhom; prvi zagovarja »usmiljenje«, drugi »napredek«. Nietzsche je namreč

> oni nemški filozof, ki se je izrazila v njem ta lastnost nemškega duha najrazločneje in najodkriteje. Ta veliki imoralist sovraži vsak altruizem, ker bi ga oviral v njegovem individualnem izpopolnjevanju. On se odvrača od slabotnih in ponižanih in v zaletu za individualnim napredkom pripravlja pot njega najvišji kristalizaciji, svojemu idealnemu nadčloveku. (*Ljubljanski zvon* XXVI, 1906, št. 4, str. 218–219)

---

[5] Marja Boršnik je leta 1936 opozorila na Aškerčevo poznejšo izjavo, v kateri je bilo rečeno, da je »Nietzsche [...] res velikan, ali jaz se ne strinjam popolnoma ž njim, kakot tudi Vi ne. V 'Zvonu' sem mu posvetil par, mislim, da primernih vrstic.« (Boršnik 1936: 244–245).

[6] V tem kontekstu je zanimiva opazka Franca Derganca, ki govori o »modernih strujarjih« in ugotavlja, da njihovo »dionizijsko hrepenenje nima tiste dinamične moči, kakor jo zahteva Nietzsche« (*Ljubljanski zvon* XXV, 1905, št. 5, str. 297).

Med pomembnejšimi tematskimi sklopi, ki so se odpirali ob primerjanju nemškega in ruskega »duha«, je bila primerjava Nietzscheja in Tolstoja; med Slovenci je v letih po prelomu stoletij nanjo opozarjal zlasti pisatelj in publicist Ivan Lah.[7] Leta 1908 je, denimo, v *Slovanu*, mesečniku za književnost, umetnost in prosveto, ki ga je tedaj urejal Fran Govekar, objavil članek »Reformacija«, v katerem obravnava nemškega filozofa in ruskega pisatelja kot nosilca dveh nasprotnih smeri novejše dobe:

> V Nietzscheju je našla antika svojega glasnika, pa tudi svojega filozofa. Sam se je proglasil za antikrista, hotel je velikega človeka, veliko življenje ter je pisal proti krščanskemu zatajevanju in usmiljenju. (*Slovan* VI, št. 7, 1908, str. 203)

Tolstoj je, nasprotno, »glasnik čistega kristjanstva in antipod Nietzscheju«. Lah se eksplicitno ne izreče za enega ali drugega, temveč meni, da gre za obdobje prehoda, v katerem si stojita nasproti dva svetova, obenem pa je to že »boj za svetovni in življenjski nazor bodoče dobe«. Lah je sicer omenjal Nietzscheja še v številnih drugih člankih, predvsem v *Slovanu*, pa tudi v *Omladini*, glasilu narodno-radikalnega dijaštva. Tu je leta 1910, v razpravi »Pomen L. Tolstoja v današnji kulturi«, natančneje pojasnil svoje poglede na Nietzscheja in Tolstoja kot nosilca nasprotnih, izključujočih se pogledov. Lah najprej razmeji krščanstvo, »vero svobode in ljubezni«, od klerikalizma, šele nato pa vzpostavi nasprotje Nietzsche – Tolstoj.

> Nietzsche piše antikrista, Tolstoj uči evangelij, Nietzsche uči nadčloveka, ki se bo dvignil nad človeka s svojo brezobzirno voljo k moči, Tolstoj pa uči ljubezen in enakost ljudi, Nietzsche poziva silne, da vladajo nad slabšimi, Tolstoj odklanja vsako vlado človeka nad človekom. V Nietzscheju in Tolstem si stojita nasproti dva skrajna pola, pa tudi skrajni misli germanske in slovanske filozofije. In kdo je zmagal? (*Omladina* VII, 1910, št. 10–11–12, str. 151)

Lah (si) na to (retorično) vprašanje eksplicitno ne odgovori, priznava pa pomen Nietzscheja v moderni kulturi: njegov individualizem ima »v sebi mnogo zdravega«, očita pa mu elitizem, ki je po svojem bistvu nedemokratičen. Težava s Tolstojem je po Lahu predvsem ta, da je njegov družbeni nauk (»aktivna pasivnost«, ki jo oznanja Tolstojev kategorični imperativ »Ne upiraj se zlu!«) za Slovence (in nasploh za manjše, »nezgodovinske« slovanske narode) manj primeren, »kajti nemogoče je za naše pojme, da bi ne branili svojega, ako nam hočejo vzeti narod, domovino«. Lah takoj nato omenja drugega slovanskega misleca, Masaryka, ki ima sicer s Tolstojem marsikaj skupnega, politično gledano pa je njegova »praktična filozofija« stvarnejša, manj pasivna in v tem smislu za Slovence, narod brez države, primernejša.

---

[7] Ivan Lah (1881–1938) je bil med drugim avtor kratke proze. Gledano literarno-estetsko, ne gre za pomembnejše pisanje, v črticah, ki jih je objavljal okrog leta 1910 (predvsem v *Slovanu*), pa literarna zgodovina odkriva vplive mladega Cankarja in »Nietzschejevega subjektivizma«, bodisi da gre za apologijo individualizma, močnih osebnosti, umetništva ali pa za kritiko filistrstva (prim. Mahnič 1964: 219–225; Zadravec 1970: 374–375).

Na podobne dileme, kot so se ob Nietzscheju in Tolstoju zastavljale Lahu, naletimo istega leta tudi v članku *Grof Lev Nikolajevič Tolstoj*, ki je izšel v tržaški *Edinosti*. Nepodpisani avtor ga prav tako primerja z Nietzschejem in ugotavlja, da v primerjavi z Nemci, ki so pristaši

> Nietzschejeve Herrenmorale, ki uči, da naj močnejši in zmožnejši brezpogojno uniči šibkejšega, – uči Tolstoj resignacijo udanosti in ljubezen. Sedanja doba pa je doba boja, individua proti individuu, razreda proti razredu in naroda proti narodu.
>
> In v tem svetovnem boju moramo vztrajati tudi Slovenci, dokler ne zmagamo ali pademo. Občudujemo genij Tolstojev, občudujemo njegov duh, a slediti mu ne moremo. Nam je nacionalni boj etični boj. Odnehati bi pomenilo za nas smrt. Mi pa hočemo živeti in doživeti ono revolucijo človeških duš in src, katero prorokuje prorok iz Jasne Poljane. Dotlej pa smo še daleč, daleč ... (*Edinost* XXXV, 1910, št. 323, str. 1)

Ta, pogojno rečeno, humanistično narodnostni horizont, ki obenem upošteva tudi posebne slovenske kulturnopolitične razmere, prevladuje pri večini razprav, ki postavljajo ruskega, tj. *slovanskega* »duha« proti nemškemu oziroma ga primerjajo z njim.[8]

V tej luči moramo razumeti tudi besede Ksaverja Meška, ki se v svoji oceni *Utrinkov* Franja Krašovca pritožuje nad »nemoralno Nietzschejevo moralo« in njegovim pojmovanjem nadčloveka. Meško predlaga alternativno razumevanje »nadčloveka«, in sicer na podlagi univerzalne, svetniške ljubezni kot metafizičnega principa novega, drugačnega sveta:

> V našem slovstvu so proglasili nekoč – po nemoralni Nietzschejevi morali – za nadčloveka – pretepača. Kakšna zmota! Ravno ker je pri nas preveč surovosti – iz pitja se rodi in iz razburkanih političnih strasti – naš vek, posebej še naš narod ne more roditi nadljudi. Ker tem bi trebalo poglobitve. Ne surovost in sovraštvo, veliko preje bi rodila nadljudi tako neskončna, vse obsegajoča ljubezen, kakršna je žgala in izžgala do uničenja srce sv. Frančiška Asiškega ... (*Ljubljanski zvon* XXIX, 1909, št. 7, str. 443–444)

Podobno, le da bolj prizemljeno je intonirano razmišljanje Vojeslava Moléta, ko ocenjuje D'Annunziev roman *Forse che si, forse che no*. Molé omenja posebno razumevanje Nietzscheja pri italijanskem pisatelju in med drugim ugotavlja, da so pri njem padli »vsi zakoni morale in države« in da so njegovi junaki perverzni nadljudje, ki jim je vse dovoljeno. Molé sicer priznava, da je D'Annunzio »velik umetnik« in navaja zlasti njegovo »ljubezen do življenja«, vendar se mu ta v svoji brezmejnosti kaže tudi že problematična:

---

[8] Kar zadeva razmerje Nietzsche – Tolstoj, naletimo na drugačno stališče na katoliški strani. Značilno je na primer razmišljanje Janeza Podržaja iz leta 1912. Avtor, potem ko načelno ugotovi, da je »lepo slovstvo [...] poklicano, da izvršuje kot mogočen faktor svoj poklic: skrb za vero in nravnost«, svari pred slabimi zgledi: »Marsikatero življenje je uničilo branje Tolstega, Ibsena, Zola, Schopenhauerja, Nietzscheja i. dr.« (*Čas* VI, 1912, str. 386).

> On veruje samo v sebe samega in v svojo moč. Metafizike ne pozna in ne priznava nobene in edini zakon mu je lastno hotenje in hrepenenje. (*Ljubljanski zvon* XXX, 1910, št. 3, str. 153)

Nietzsche in »zdravi realizem neovrgljivih resnic«

Odnos liberalno usmerjenih slovenskih piscev do Nietzscheja je, kot se je pokazalo, zvečine negotov. Nemalokrat je sicer kritičen, vendar ravno zaradi te negotovosti, tj. odsotnosti jasne predstave o Nietzschejevi filozofiji, njenih temeljnih potezah in, ne nazadnje, konsekvencah, ne povsem odklonilen. Sklepamo lahko, da, grobo rečeno, odnos liberalcev do Nietzscheja ni bil povsem odklonilen tudi zato, ker so ga dosledno zavračali katoliški kritiki. Ti so na prelomu stoletij nasploh imeli precej manj težav z »razumevanjem« njegove misli. Na tem mestu mi seveda ne gre za celosten pregled njihovih stališč do avtorja *Zaratustre*. Opozoril bom na nekaj najznačilnejših spisov, objavljenih v osrednjih katoliško usmerjenih revijah (to so bile zlasti *Rimski katolik*, *Katoliški obzornik* in *Čas*, v manjši meri še dunajska *Zora*, glasilo slovenskega katoliškega dijaštva, ter *Mentor*, ljubljanska različica Zore). V ta mišljenjski in kulturno-politični krog zvečine sodijo še prispevki, objavljeni v *Slovencu* in *Domu in svetu*. Podoba *o* Nietzscheju, ki jo gojijo te publikacije, je sicer nenavadno enotna; posamezni prispevki, ki jih je, mimogrede rečeno, bistveno več kot tistih na liberalno-svobodomiselni strani, si med seboj v ničemer bistveno ne nasprotujejo, razlikujejo se le po stopnji kritičnosti in (ne)poznavanju obravnavane problematike.

Kronološko gledano, segajo prve omembe Nietzscheja v slovenski katoliški (in liberalni) publicistiki v devetdeseta leta devetnajstega stoletja. Intenzivnost publicističnega ukvarjanja z nemškim filozofom se nato zelo hitro stopnjuje, svoj vrhunec, kvantitativno gledano, doseže takoj po letu 1900. Sicer pa ukvarjanje z Nietzschejem znotraj katoliške misli ni nekaj naključnega in še manj posledica posebnega posluha za njegovo filozofijo, temveč moramo nanj gledati v kontekstu cerkvenih prizadevanj, zlasti papeža Leona XIII., po oživitvi filozofskega študija, znotraj njega pa predvsem del Tomaža Akvinskega. Tako je Leon XIII. leta 1875, tedaj še kot kardinal Pecci, predlagal cerkvenemu vodstvu, naj v teološki študij kot obvezen predmet uvede filozofsko sistematiko Tomaža Akvinskega. Ta pobuda je bila sprejeta in *neotomizem* je kmalu postal »uradna« filozofija katoliške Cerkve, s predpostavko (upoštevano tudi v papeški encikliki *Aeterni patris* leta 1879), da ni pravzaprav nobenega filozofskega področja, ki ga ne bi obdelal že Tomaž Akvinski. V članku »Enciklika 4. avgusta in sv. Tomaž Akvinski«, ki je leta 1879 izšel v *Zgodnji Danici*, »katoliškem cerkvenem listu«, je tako bilo med drugim zapisano, da ni nič »bolj pripravno, kakor nauk sv. Tomaža Akvinskega, da se iz verskega in družbinskega življenja iztrebi kuga vzmagujočih zmot« (*Zgodnja Danica* XXXII, 1879, št. 34, str. 266). Med te »zmote« so sodili različni filozofski tokovi od materializma in pozitivizma pa do splošnega relativizma; to »razuzdano prostost« zoper »natorno in božjo postavo« so na družbeni ravni udejanjale zlasti tiste »ločine ljudi, ki se z raznimi in skoraj divjaškimi imeni kličejo socijalisti,

komunisti, ali nihilisti« (*Zgodnja Danica*, XXXII, 1879, št. 3, str. 17–18). Enciklika Leona XIII. si ni prizadevala le za obnovo filozofije Tomaža Akvinskega, temveč je imela tudi širšo družbeno oziroma politično razsežnost. »Nihilizem« bi bil – v tem kontekstu in iz te perspektive, in to kljub temu, da konec sedemdesetih let Nietzsche med širšo javnostjo še ni bil znano ime – lahko tudi drugo ime za filozofijo avtorja *Zaratustre*.

Za slovensko »udejanjanje« zahtev po revitalizaciji tomistične filozofije je sicer značilno predvsem to, da je bolj kot s filozofskim razpravljanjem v pravem pomenu besede povezano z literaturo oziroma, natančneje rečeno, z literarno polemiko. Leta 1884 je namreč Anton Mahnič začel v *Slovencu* objavljati svojih »Dvanajst večerov«, ki jih je moč razumeti tudi kot konkretizacijo načel (neo)tomistične estetike. Mahnič tako že v »Prvem večeru«, v dialogu med študentom Mirkom in doktorjem Junijem, ugotavlja, da je eden glavnih razlogov za zmeraj večje razlike znotraj novodobnega mišljenja ta, da

> smo v moderni filozofiji zapustili edino varno pot zdravega realizma, ki se opira na objektivno resničnost rečí in smo se vrgli v naročje skepticizmu, ki samovoljno ruši vso objektivnost in nam zapira pot do spoznanja večno stalnih principov; ta skepticizem priznava absolutno dvojbo, v kteri človek vsako reč trdi ali taji, kakor se mu zdi, tako da mu ne more nihče vgovarjati ali pa prepričati ga o resnici. (Mahnič 1887: 12)

Mahnič se na drugem mestu sprašuje,

> ali nismo vsi ljudje in kot taki ali nima vsakteri mislečega duha, a mislečega po enih in istih očitnih zakonih? Ali je kdo med nami, ki bi tajil, da eden in eden sta dva, da to, kar je belo, ni ob enem tudi črno? Mislim, da ga ni, in da bi tudi bil, ga po vsi pravici lahko prištevamo norcem, s kterimi ni mogoče pametno govoriti. Ako imamo tedaj očitne in trdne aksijome, kterih nihče ne more tajiti, mislim, da na te kot na zanesljivo podlago naše mišljenje lahko opiramo in tako pridemo do spoznanja druzih stavkov, kterih po tem takem ne bomo več smeli smatrati za prazne sanje, ampak za neovrgljivo resnico. (Mahnič 1887: 13–14)

Skrajna konservativnost Mahničevih stališč se je izrazila seveda predvsem v aplikaciji njegovih »aksijomov« na konkretne pojave: od tod njegova zavrnitev malodane vse slovenske literature devetnajstega stoletja od Prešerna naprej. Mahničevo »kritištvo s kladivom«, če parafraziram kar Nietzscheja, pa je vplivalo tudi na njegove učence, ko so se soočali z odmevi Nietzschejeve filozofije in z drugimi *modernimi* pojavi, še posebno s tistimi, ki pomenijo destrukcijo »neovrgljivih resnic«.

Enega prvih – tudi filozofsko oziroma svetovnonazorsko podkrepljenih – poskusov soočenja z moderno (tudi Nietzschejevo) mislijo lahko zasledimo v *Zori*, dunajskem glasilu slovenskega katoliškega dijaštva. Evgen Lampe [Evgenij] se, v pisemski formi odgovora virtualnemu liberalnemu mladeniču, najprej ustavlja ob vprašanju morale – *katoliške* morale, ki, kot se glasi njegova *racionalistična* argumentacija, sloni »na trdni, neminljivi, resnični podlagi, katero razum more in mora spoznati«; Lampe se ob tem sklicuje na Tomaža Akvinskega, na njegovo

dokazovanje razumske izbire *dobrega*, in sicer v tem pomenu, da je dejanje volje, »ki ni v soglasju s pametjo, vedno nemoralno«. »Tako spoštuje pamet krščanstvo,« zagotavlja Lampe. In svetuje:

> Primerjaj to načelo z zmedenimi sistemi, s katerimi popolnoma protinaravno in protislovno takozvani »racijonalisti« od Kanta do Nietzscheja in Spencerja sestavljajo svoje »etike«, in spoznati moraš, da zna prav ceniti pamet le katoliška morala. (*Zora* II, 1896, 72–73)

Apologija pameti (oziroma razuma), ko gre za reševanje *moralnih* – in vseh drugih – dilem, ki jo srečamo pri Lampetu, ima svoj izvor prav tako pri Tomažu Akvinskem. V njegovem glavnem spisu *Summa theologiae*, v razdelku o »moralnem delovanju«, je na primer rečeno:

> Ko govorimo o *dobrem* in *zlu* v dejanjih, opazujemo njun odnos do razuma, ker (kakor pravi Dionizij Areopagit) »*dobro* človeka je živeti v skladu z razumom, *zlo* pa živeti proti razumu«. Za sleherno stvar je *dobro* to, kar ji pristoji glede na njen lik, *zlo* pa, kar je zoper red njenega lika.
> Očitno je torej, da je različnost med *dobrim* in *zlom*, gledana v predmetu, sama v odnosu do razuma, namreč: ali je njen predmet ustrezen ali ne. Nekaterim dejanjem pa pravimo človeški ali moralni ravno zato, ker izvirajo iz razuma. Iz tega torej jasno sledi, da *dobro* in *zlo* razločita vrsto v moralnih dejanjih: različnosti namreč same razločijo vrsto. (Tomaž Akvinski 1999: 521 [STh I, II, g. 18, a. 5.])

Lampe v istem članku v imenu razuma protestira tudi proti »dobi prosvetljenega razuma«, v kateri se nemoralni človek »igra z zračnimi izrodki svoje domišljije«. Obenem svari pred rodoljubi, ki ne priznavajo »istinitega stvarnika sveta, istinitega vladarja zemskega kroga, istinitega kaznovalca moralnih pregreh pri posameznikih in pri narodih«. To pravzaprav niso pravi rodoljubi. Še več: tisti, ki »se giblje večinom v krogu takih modernih idej« ali ki »nasprotne nazore celo javno razširja, imenovati ga moramo sovražnika svojega rodu« (*Zora* II, 1896, 4. zv., 105).

Leta 1896 smo lahko tudi priča vstopu Nietzschejevega imena v leposlovno besedilo. Srečamo ga v novelistični moraliteti *Iz ljubezni*, ki jo je podpisal »Dragutin« [Fran Govekar], pripoveduje pa zgodbo o po krivem obsojenem Ivanu, ki se vrača iz zapora in ne ve, ali ga njegova Ana, ki edina ve, da je nedolžen, še čaka. Nietzsche je – kritično, seveda – omenjen v epilogu, iz katerega je tudi razvidno, kako in kaj. Prvoosebni pripovedovalec, potem ko se je vse dobro izteklo, iz malce oddaljene perspektive rezonira takole:

> »Ljubezen, ženska zvestoba je – fraza, dim, laž!« – tako nas učé moderni pisatelji. »Resnice ni, – vse je dovoljeno!« – pridiguje filozofični anarhist Nietzsche...
> Ko pa sem predlanskim ob otvoritvi dolenjske železnice i jaz posetil Novo mesto, sprejela sta me na kolodvoru prijatelj Ivan in njegova žena Ana, katero so spremljali štirje dečki različne starosti in nekako štirinajstletna deklica. V njihovi sredi sem prebil par veselih, srečnih ur. In ponavljali smo spomine ...

> Drdrajoč zopet v Ljubljano pa sem si mislil: »Kje ste, moderni pesimisti in frivolni, blazni modrijani? Pojdite in prepričajte se, da še žive ideali ... da so vaše teorije – – fraza, dim, laž!« (*Dom in svet* IX, 1896, št. 3, 74)

Tri leta po dominsvetovskem družinskem obračunu s »filozofičnim anarhistom« pa v *Zori* zasledimo uredniško programski tekst »Naše vodilo«. Tu sta glavna nasprotnika katoličtva tudi poimenovana: »naturalizem in materijalizem; prvi taji izvirni greh, drugi vsak duhovni princip«. Pisec, povsem v luči mahničevskega »ločevanja duhov«, napoveduje zaostren svetovnonazorski spopad, in sicer s pomočjo aksiomatsko deduktivne argumentacije. V »Našem vodilu« je bilo med drugim rečeno:

> Resnica je večna in po svoji naravi nestrpna, dokler ne uniči sovražne laži upokorivši si celi svet. Cela in čista resnica je samo v katoliški cerkvi. Absolutni vladi resnice pa se vedno in povsod ustavljajo ljudje, pokvarjeni po izvirnem grehu, zaslepljeni po strasteh in napuhu. Zato mora z nujnim širjenjem resnice priti konečno do internacijonalnega, splošnega boja med katoliško cerkvijo in antikatoliško internacijonalo. Zmaga je že odločena, zakaj resnica ima v sebi neskončno moč in plodovitost. (*Zora* V, 1899, 1. zv., 2)

V drugih številkah *Zore* srečujemo tudi Nietzschejevo ime, praviloma med avtorji »modernih idej«, na primer ob Verlainu, D'Annunziu, Ibsenu, Brandesu, Jacobsenu (*Zora*, 1899, št. 3), bržkone pomembnejši od teh člankov pa je (spet) spis Evgena Lampeta »Modroslovec dekadentizma«, objavljen v *Domu in svetu*. Nietzscheju, kot pove že naslov, odmerja osrednjo mesto znotraj *modernih* literarnih prizadevanj. Vendar ga, z njim pa tudi *moderne* pisce nasploh problematizira že z uvodnim zamahom, ko pribije, da se je Nietzsche, sicer »jeden prvih mojstrov novega sloga [...], gibal vedno ob meji blaznosti, dokler mu ni popolnoma ugasnila luč razuma« (*Dom in svet* XIII, 1900, št. 19, 601). Lampe v nadaljevanju vseeno poroča o velikem odmevu Nietzschejeve misli širom po Evropi, zlasti v leposlovju, vendar kmalu seže po svojem že uporabljenem kritiškem orožju, »mimogrede« omeni namreč filozofovo duševno bolezen.

Podobna je Lampetova argumentacija tudi tedaj, ko presoja konkretna literarna besedila. Ob oceni Cankarjeve *Knjige za lahkomiselne ljudi* na primer omenja dobo, »v kateri velja Nietzsche za modroslovca, psihopatija za psihologijo, v času, ko si izbira umetnost svoje ideale enkrat v uličnem blatu, drugič v simbolističnem sanjarstvu – v takem času se ni čuditi, da dobri okus več ne zna razločevati med istino in karikaturo«; ko Lampe ugotavlja, da se Cankar norčuje iz vsega: »rodoljubja, iz morale, iz krščanstva, iz države, iz cerkve, iz samega sebe«, imenuje Bahra in Nietzscheja, ki da tičita v Cankarjevih »praznih stavkih«. Avtor *Knjige za lahkomiselne ljudi* je, z eno besedo, »nihilist« (*Dom in svet* XV, 1900, št. 1, 51–52). To sodbo ponovi ob presoji Cankarjeve *Gospe Judit*:

> Cankar ni liberalec, kakor Aškerc, ampak je nihilist.

Lampe Cankarja imenuje tudi »skrajni modernist« in omenja njegov »gladki in pikantni slog, združen z ošabnim nietzschejanstvom«, ki je začel vplivati na mlajše

pisce, obenem pa spet, kot že nekajkrat, uporabi medicinsko-fiziološke kritiške argumente:

> Vzrok tiči tudi v fizični bolezni, katera je posledica nezdravih higieničnih razmer novejše dobe. (*Dom in svet* XVIII, 1905, št. 2, 114)[9]

Prav tako odklonilna je Lampetova kritika Šorlijevega romana *Človek in pol* (1903) – ta ocena je zanimiva predvsem zato, ker združuje literarno-estetske in ideološke argumente; glavni je ta, da »človek in pol« »ni nič drugega, nego 'Uebermensch' Nietzschejev« (*Dom in svet* XVI, 1903, 305–306; prim. Kos 2001). Ob takšnih (in podobnih) kriterijih seveda ne preseneča formulacija, ki jo srečamo v oceni uprizoritve Stobitzerjeve veseloigre *Na višavah*, ko kritik ugotavlja, da je »igra satira na Nietzschejevo nadmoralo in se je našemu občinstvu zelo priljubila« (*Dom in svet* XIX, 1906, št. 12, 783) Ob tej predstavi je bil zadovoljen tudi *Slovenčev* kritik, ki prav tako ugotavlja, da je igra satira na »Nietzschejev evangelij o nadčloveku in prosti ljubezni«. Iz poročila pa lahko sklepamo, da se *Na višavah* konča osvobajajoče: gre namreč za igro o Mari, soprogi vladnega svetnika, ki si je »vsled čitanja Nietschejevih del vtepla v glavo nekaj nazorov tega nadmodrijana, ki bi lako razbili vso njeno rodbinsko srečo«; Mara, okužena z *naukom*, zapusti moža in pobegne na – Jezersko. Tam pa, kot živahno – in iz današnje perspektive že kar humoristično – poroča kritik, »vsled raznih nebistvenih dogodkov ona obsodi sama sebe in ves nauk o Nietzschejevem nadčloveštvu in svobodni ljubezni« (*Slovenec* XXXIV, 1906, št. 258). Istega leta je neki poročevalec, potem ko si je ogledal ljubljansko uprizoritev Hauptmannovega *Potopljenega zvona* in ga primerjal z Nietzschejevim *Tako je govoril Zaratustra*, to delo razglasil za »protikrščansko tendenčno delo« (*Slovenec* XXXIV, 1906, št. 298).

Takoj po letu 1900 je izšlo v *Slovencu* kar nekaj kritiških prispevkov, posvečenih različnim delom, ocenjevalci pa so izrabili priložnost in se tako ali drugače opredelili tudi do Nietzscheja. Kritik je, denimo, presojal uprizoritev drame Maksa Halbeja *Mladost* in v uvodu ugotavljal, da »moderna poezija vobče, zlasti še naturalistična struja, ni prijazna katoliškemu svetovnemu nazoru. To izvira iz njenega bistva. Njena morala je Nietzschejeva, ki proglaša dioniziško svobodo uživanja; strast in greh sta lepa, ne pa krepost in zatajevanje.« (*Slovenec* XXXII, 1904, št. 270) V drami sicer nastopi mlada, naivna in odkrita deklica Anica; dramsko dogajanje je postavljeno v idilično župnišče, toda pojavi se razdiralec, nadčlovek Ivan: »*Prost* je, odprt mu je ves svet, ki ga hoče uživati.«

---

[9] Prim. nepodpisan zapis o Strindbergu sedem let pozneje, v katerem je med drugim rečeno: »Nietzschejeva morala 'nadčloveka' je močno vplivala na Strindberga; seveda tudi pri njem prihaja 'nadčloveška' psihologija ad absurdum, kajti 'nadčlovek' nazadnje znori (v romanu 'Na odprtem morju').« (*Dom in svet* XXV, 1912, 239).
Podobno naravnan je tudi članek anonimnega pisca v *Mentorju*, v katerem lahko preberemo, da »življenje po Nietzschejevem receptu 'onkraj dobrega in slabega' ne obogati, ne osreči in ne oveseli človeka, ampak ga žene v hiralnico – bolnišnico – norišnico – in samomor. In vsega tega ni bilo še nikdar v toliki meri kakor v našem modernem času, ko tako bujno cvete razbrzdana svoboda.« (*Mentor* III, 1910/11, št. 5, 119).

Kritiških omemb Nietzscheja, ki mu Ušeničnik pravi tudi »blazni apostol egoizma« (*Čas* I, 1907, št. 10, 465), je sicer za malo antologijo.[10] Glede na pogostost omenjanja njegovega duševnega somraka bi bilo moč predvidevati, da bi to bila svojevrstna »antologija norosti«.[11]

V primerjavi s posameznimi kritiškimi fragmenti pa so nekatere razprave skušale Nietzscheja postaviti v širši zgodovinski oziroma filozofski okvir. Ob tem morda ni odveč opozorilo na govor dr. Mihaela Opeke na slavnostnem zborovanju III. slovenskega katoliškega shoda. Opeka, če sledimo *Slovenčevemu* poročevalcu, je omenjal Nietzschejevega »nadčloveka«, in sicer v kontekstu dilem »moderne« umetnosti, obenem pa se je zazrl tudi že v literarno prihodnost in se zavzel za »pošten, zdrav realizem, kakor daleč ga dopušča krščansko svetovno naziranje, z vsemi resničnimi pridobitvami 'moderne' – to je naš cilj.« Govorniku je šlo, skratka, za umetnost, »ki dviga ljudstvo, ki blaži in izobrazuje, ki vceplja in goji prave ideale, ki se klanja večni Lepoti in Resnici, v kateri ima izvor in poslednji cilj vse, kar je časno lepega in resničnega« (*Slovenec* XXXIV, 1906, št. 203).

Opeka je pravzaprav v nekaj besedah, namenjenih najširšemu poslušalstvu, povzel temelje (neo)tomistične estetike; njenim obširnejšim utemeljitvam lahko med drugim sledimo v *Katoliškem obzorniku*, predvsem v razpravah izpod peresa Aleša Ušeničnika. Zanje je značilno, da v prvih letih po prelomu stoletij zvečine še sledijo duhu in črki mahničevskega diskurza. Modernizacija tomistične filozofije, za katero ima največ zaslug ravno Ušeničnik, ki jo je, kot je znano, dvignil na univerzitetno raven, se je zgodila pozneje.

Kar zadeva literarno-estetska vprašanja, med njimi tudi razumevanje Nietzschejeve filozofije, je v tem, zgodnejšem obdobju Ušeničnikovega delovanja zanimiva zlasti njegova polemika z Govekarjem. V besedilu »Ves odgovor – novostrujnikom« Ušeničnik odgovarja na Govekarjev spis, objavljen v *Edinosti*, v katerem je pisatelj energično nastopil v imenu »moderne« in »novostrujnikov« (po Govekarju, to je sicer nasploh značilno za njegovo razumevanje »moderne«, vanjo

---

[10] Pri Ušeničniku sicer še leta 1918 srečamo izjavo, ki sodi v ta repertoar, vendar pa, vsaj v tem primeru, Nietzschejev greh ni tako velik kot – Lutrov: »A na Nietzscheja je legala že blaznost, ko je pisal Antikrista, Luter je pa pisal svoje delo z računajocim premislekom.« (*Čas* XII, 1918, 204).

[11] Eno redkih besedil, ki Nietzschejeve blaznosti ne razume kot zgolj-psihološko zadevo, je v letih pred prvo svetovno vojno razprava Janka Lavrina *Sedanja kulturna kriza in južno slovanstvo*, ki je izšla v reviji *Glas Juga*. Lavrin, ki je že leta 1922 izdal razpravo *Nietzsche and Modern Consciousnes* (London 1922), je bil eden redkih Slovencev, ki se je študijsko ukvarjal (tudi) z Nietzschejem. Lavrin sicer ne sodi v katoliško-konservativni tabor, na tem mestu pa ga omenjam zaradi njegove tematizacije Nietzschejeve duševne bolezni. V omenjeni razpravi, v kateri, očitno že pod vplivom prihajajoče svetovne vojne, najprej ugotavlja, da je edino ime, ki ustreza »naši epohi: *epoha kaosa*«, med drugim zapiše: »Bil je človek, ki je pogledal na dno brezna sedanje kulturne krize in – znorel, morda od obupa. To je bil 'križani Dioniz' – Friderik Nietzsche. [...] In čim bolj globoko se pogrezamo v to brezno, tem večji obup nam zija v dušo. In kdor neče popolnoma obupati, se mora zakopati z očmi in z ušesi v gnoj filistrskega močvirja, izginiti v filistrski slepoti in v filistrski zadovoljnosti.« Lavrinov tekst, ki je sam sicer nekoliko ničejansko obarvan, se sklene z generacijsko-programskimi besedami: »Naša sila bo v našem pogumu, v naši veliki volji. Naša sila bo v tem, da smo mladi, da smo brez prošlosti. Samo oni gleda v bodočnost, ki ima vse v bodočnosti in nič v prošlosti.« (*Glas Juga* I, 1914, 50–51).

sodijo tako realisti kot dekadenti). Ušeničnik nato Govekarja zavrne z argumentacijo, češ da nova struja zavrača »resnico« in »prav zato se mi bojujemo zoper novo strujo, ali bolje povedano, odvračamo naš narod od nove struje« (*Katoliški obzornik* II, 1898, 71). Argumenti zoper »novo strujo« ali »novodobne realiste«, kakor jim tudi pravi Ušeničnik, so zvečine moralični. Poleg tega ne analizira konkretnih del, temveč ostaja pri splošnih obsodbah, da mlajši pisatelji negirajo verske in nravne resnice, učijo materializem, poveličujejo greh in netijo »živinske strasti«, predmet njihove umetnosti sta »brezbožnost in nenravnost« itn.[12] Globljo podlago za takšno naravnanost »novostrujnikov« Ušeničnik odkrije v nihilizmu:

> Realiste tedaj, ki poznajo realnost le v njé negaciji, v njenem niču, imenujemo po vsej pravici – nihiliste, njihov realizem – nihilizem! (*Katoliški obzornik* II, 1898, 72)

Drugo ime za nihilizem v umetnosti, ki ga udejanja »nova struja«, je *materializem*; ob tem pa Ušeničnik zaskrbljeno ugotavlja, da ta naravnanost pridobiva podporo med ljudmi, očitno zato, ker zbuja »instinkte«, ki so že v njih. Vendar ne zato, ker bi jim bili vrojeni, temveč zato, ker živijo v *modernem* svetu:

> Priznavamo, da nova struja narašča, da ima uspehe. A ni je okrepil *lepotni čut*! Okrepilo jo je le *sovraštvo proti krščanstvu, pa – živalski instinkt*! Tistim, ki jim je moderna vzgoja iztrgala vero iz srca; tistim, ki jih je zatopila »moderna« v materijalizem: tistim seveda najbolj prija materijalizem tudi v umetnosti, tudi v leposlovju. In tistim, ki z Darwinom in »moderno« mislijo, da tiči v človeku »bestija«, da je človek, kakor pravi Nietzsche, le »plavolasa zver«, da ni nebes in pekla, tistim seveda zopet najbolj prija to, kar neguje, vzbuja, draži živalske instinkte. (*Katoliški obzornik* II, 1898, 73–74)

Omemba Nietzscheja tu ni naključna. Nietzsche je namreč tisti avtor, ki je v najtesnejši zvezi z moderno filozofijo. Nekaj let pozneje Ušeničnik ugotavlja, da »Nietzsche s svojo teorijo o nadčloveku, ki mu je moč pravica, ki stoji onkraj dobrega in slabega, ki mu je usmiljenje znak suženjske morale – ta *Nietzsche* je proizvod moderne filozofije« (*Katoliški obzornik* X, 1906, 325–326). Moderna filozofija pa spet ni nekaj naključnega, ampak ima njena *logika* daljšo zgodovino. Nanjo je, na primer, meril Janez Evangelist Krek, ko je v razpravi »Apologetične misli« ugotavljal, da je Nietzschejeva filozofija, v kateri protikrščanska naravnanost doseže svoj vrhunec, pravzaprav »vrhunec tiste poti, katero je začel Kant«, saj je razglasil »filozofijo neomejene svobode in nebrzdanih sil v posamezniku. Tej svobodi je žrtvoval vse.« (*Katoliški obzornik* V, 1901, 157–158)

---

[12] Prim. Ušeničnikov poznejši spis *Več luči!*, ki kritiko nove dobe, kar zadeva njene literarne izrastke, še razširja: »Najhujše zlo naše dobe je naturalizem, ali kar je isto, pozitivizem, modernizem ali kakorkoli imenujete tisto duševno razpoloženje modernega človeka, ki se upira vsemu, kar je nadnaravnega, tudi vsemu metafizičnemu spoznanju, vsem objektivnim spoznavnim in etičnim idejam, vsem stalnim načelom, vsaki stalni resnici. Nujna posledica je: v teoriji, da nima mišljenje modernega človeštva nobene enote, ampak je razdvojeno in razrvano, v praksi pa, da nima njegovo življenje nobenega ideala, ampak se ugreza v materializem.« (*Čas* VI, 1912, št. 1–2, 85).

Nietzscheja je kot filozofa »najhujšega egoizma« razumel tudi Janko Bezjak, ki je v članku »O socialni etiki in pedagogiki« med drugim zapisal:

> Kako daleč je zabredla novodobna etiška filozofija, ki sloni na darwinizmu in zanikuje višje bitje, ki pa obenem nasprotuje altruizmu socialne etike, ker odobruje najhujši, brutalni egoizem, nam kažeta knjigi, ki ju je spisal filozof Nietzsche: Zarathustra in Götzendämmerung.

Spodbudnejšo alternativo ponuja sklepni odstavek članka:

> Vedno nam bodo veljale nesmrtne besede blagega Slomška, vsaj za nas Slovence: »Prava vera bodi nam luč, materin jezik bodi nam ključ do prave narodne omike.« (*Čas* III, 1909, 55–57)

Za to kritično rentgeniziranje »duha časa« je značilno tudi stališče Evgena Lampeta, ki je ob stoti obletnici Kantove smrti v njegovi filozofiji uzrl izvirni greh: »Ta subjektivizem je privedel modroslovje do takih ekstremov, kakršne vidimo v Hartmannu in v Nietzscheju.« Kantovstvo je »oni razjedajoči element, ki je razkrojil v svojem stoletnem razvoju modernega duha«. Od tod Lampetov vzklik:

> Ne kritike čiste pameti – nam je treba restavracije zdravega razuma! (*Dom in svet* XVII, 1904, 114)

Med kladivom svobodne misli in nakovalom brezprizivnih resnic

»Zdrav razum«, za katerega je plediral Lampe, moramo, iz strožje filozofske perspektive, razumeti bržkone v *predmodernem* oziroma celo prednovoveškem smislu, tj. kot instanco, ki še ni šla skozi »pot zdvomljenja« (Hegel), ampak ostaja nevprašljiv porok resnice in zlasti spoznanja. Revitalizacija razuma pomeni pravzaprav vrnitev k filozofskim izhodiščem Tomaža Akvinskega, nasprotje med *modernimi* in Akvinskim pa tiči predvsem v dejstvu, da je, če uporabim Ušeničnikovo formulacijo, »modernim [...] spoznanje samo postalo problem« (Ušeničnik 1921: 6). Za Ušeničnika, filozofa novega tomizma, so problematične vse tiste filozofske usmeritve, ki so po svojem bistvu tuje oziroma nasprotne tomizmu – to pa je malodane ves korpus novoveške filozofije od Descartesa, Huma in Kanta naprej. Kot je bistroumno ugotovil že Lampe, je Kantova »kritika čistega uma«, tj. preiskovanje možnosti in meja uma nasploh, diametralno nasprotje apoteoze »zdravega razuma«; posledica tega je spoznanje, da metafizika *kot* znanost ni mogoča. Ravno to stališče pa je za tomistično, se pravi »objektivistično« usmerjeno filozofijo najbolj vprašljivo. Kantova izvirna »krivda« je torej problematizacija metafizike. Kot skrajni izrastek te *problematizacije* se Ušeničniku kaže pozitivizem, ki ga razume predvsem kot filozofijo zanikanja nadčutnega spoznanja oziroma njegove omejitve na zgolj-empiričnost. Kolikor je zgolj-empiričnost posledica kritike metafizike, je njena še usodnejša posledica lahko tudi a-teizem. Pozitivizem, ki je pravzaprav »metafora« za vse omenjene pojave modernega sveta, je, z Ušeničnikovimi besedami, »največja slabost našega časa«:

> In kdor hoče okrepiti našo inteligenco in naše ljudstvo, ta mora delati na vseh poljih proti pozitivizmu: v znanosti mora poudarjati pomen metafizike, v življenju pomen nadnaravnega. Več metafizike v znanstvo, več nadnaravnega v življenje – sicer bodo izgubili katoliški narodi najdražje, kar imajo, *božji element rešilne vere*! (*Čas* V, 1911, 10, 452)

Na podlagi teh in podobnih stališč, ki jim lahko sledimo še v leta po prvi svetovni vojni in tudi pozneje, se da domnevati, da med najvidnejšimi slovenskimi katoliškimi misleci ni bilo kakšne posebne *notranje* pripravljenosti in možnosti za dialog z Nietzschejevo filozofjo. Podatki, zbrani na drugi, tj. liberalno-svobodomiselni strani, potrjujejo vtis, da česa podobnega ni bilo niti tam. Še več: pri starem Stritarju, ki velja za najvidnejšega slovenskega svobodomisleca devetnajstega stoletja, sredi devetdesetih let naletimo na (že omenjeno) izjavo, ki v zvezi z Nietzschejevim *Tako je govoril Zaratustra*, v tem času močno popularno knjigo, govori o »grozni lepoti« in »težkih, mukovitih sanjah«, iz katerih se človek prebudi, ko Nietzscheja neha brati. Sklepamo lahko, da je bilo srečanje z Nietzschejem ne samo za povprečnega slovenskega bralca, temveč tudi za tedanjo slovensko intelektualno elito, kolikor je je pač bilo, po večini srečanje z nečim *drugačnim*, *tujim* in v vseh ozirih *nedomačnim*. Če se ponovno spomnimo na tezo B. Paternuja, da je Nietzsche neke vrste »mejnik in ločnica med tradicionalisti in modernisti« (tudi) znotraj slovenske literature, je moč na tej podlagi ugotoviti, da je tako na katoliški kot liberalni strani pravzaprav prevladoval izrazit *tradicionalizem*. Izjeme, ki, tudi kar zadeva odnos do Nietzscheja, potrjujejo ta splošni vtis, srečamo znotraj literarne *moderne*. Z njo se začne *literarna* recepcija Nietzschejeve filozofije v polnokrvnejšem pomenu besede. Vendar moram takoj pripomniti, da tudi zanjo veljajo nekatere omejitve, ki so v najtesnejši zvezi s strukturnimi potezami naroda, ki ima sicer svojo literaturo, nima pa svoje države. Ne-državnost se utegne pokazati kot eden ključnih elementov, ki v nestabilnih prvih desetletjih dvajsetega stoletja preprečuje trajnejšo *radikalizacijo* slovenske literature, kar zadeva njen odnos do instanc, kot so Narod, Literatura in njena Tradicija. Nietzschejeva filozofija bi takšni »prevratnosti« lahko ponudila kar nekaj dodatnih impulzov. Avtor, ob katerem se te dileme kažejo tako rekoč na živem telesu njegove literature, je Ivan Cankar.

LITERATURA

Tomaž AKVINSKI, 1999: *Izbrani filozofski spisi*. Prevedli Pavel Češarek, Ksenja Geister, Matej Hriberšek, Gregor Pobežin. Ljubljana: Družina (Zbirka Tretji dan 12).

Marja BORŠNIK, 1936: »Aškerčeva pisma Žmavcu«. *Ljubljanski zvon* LVI, št. 5–6, 244–245.

– – 1939: *Aškerc. Življenje in delo*. Ljubljana: Modra ptica.

– – 1981: *Anton Aškerc*. Ljubljana: Partizanska knjiga (Zbirka Znameniti Slovenci).

Matevž KOS, 2000: Župančič in Nietzsche. *Slavistična revija*. 331–348.

– – 2001: Šorli, Albreht, Nietzsche. *Jezik in slovstvo* [v tisku].

Anton MAHNIČ, 1887: *Dvanajst večerov. Pogovori doktorja Junija z mladim prijateljem*. Gorica: Izdal in založil dr. Anton Mahnič.

Jože MAHNIČ, 1964: *Zgodovina slovenskega slovstva V. Obdobje moderne*. Ljubljana: Slovenska matica.

Friedrich NIETZSCHE, 1984²: *Tako je govoril Zaratustra. Knjiga za vse in za nikogar*. Prev. Janko Moder. Ljubljana: Slovenska matica (Filozofska knjižnica 15).

– – 1988: *Onstran dobrega in zlega. Predigra k filozofiji prihodnosti*; *H genealogiji morale. Polemični spis*. Prev. Janko Moder in Teo Bizjak. Ljubljana: Slovenska matica (Filozofska knjižnica 31).

– – 1989: *Somrak malikov* (ali *Kako filozofiramo s kladivom*), *Primer Wagner* (*Problemi glasbenikov*), *Ecce homo* (*Kako postaneš, kar si*), *Antikrist* (*Prekletstvo nad krščanstvom*). Prev. Janko Moder in Tine Hribar. Ljubljana: Slovenska matica (Filozofska knjižnica 36).

– – 1991: *Volja do moči. Poskus prevrednotenja vseh vrednot: iz zapuščine 1884/88*. Prev. Janko Moder. Ljubljana: Slovenska matica (Filozofska knjižnica 34).

Boris PATERNU, 1989: *Modeli slovenske literarne kritike. Od začetkov do 20. stoletja.* Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

Dušan PIRJEVEC, 1959–1960: Oton Župančič in Ivan Cankar. Prispevek k zgodovini slovenske moderne. *Slavistična revija* 12/1–2. 1–94.

– – 1964: *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Josip STRITAR, 1956: *ZD* VII. Ur. F. Koblar. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

– – 1957: *ZD* X. Ur. F. Koblar. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Aleš UŠENIČNIK, 1921: *Uvod v filozofijo 1*. Ljubljana: Katoliško tiskovno društvo.

Franc VERBINC, 1970: *Filozofski tokovi na Slovenskem: slovenska filozofska bibliografija 1800–1945*. Ljubljana: Inštitut za sociologijo in filozofijo pri Univerzi v Ljubljani.

Franc ZADRAVEC, 1970: *Zgodovina slovenskega slovstva V. Nova romantika in mejni obliki realizma*. Maribor: Obzorja.

SUMMARY

The article discusses and analyzes the first reactions to Nietzsche's philosophy in Slovene lands. Based on the collected data it is possible to conclude that the initial reception of Nietzsche was primarily ideological-cultural. This applies to the Catholic-conservative as well as to the liberal-free-spirited side, i.e., to the two dominant ideological models in Slovene lands at the turn of the 19th century. This attitude towards Nietzsche-and philosophy in general-was primarily the result of undeveloped and internally undifferentiated philosophical thought. The collected data show that encountering Nietzsche at the turn of the century, as a rule, meant encountering something foreign, something beyond *sanity* and *health* in general. The common denominator of the Catholics and the liberals in evaluating Nietzsche was extreme *traditionalism*. This was a considerable factor in the understanding, reception, and, last, but not least, rejection of Nietzsche's thought. A more relaxed reception of Nietzsche, breaking the set ideological framework, was brought forth with the *Moderna*.

UDK 821.161.1.09
Aleksandr B. Krinicyn
Filološka fakulteta Moskovske državne univerze
M. V. Lomonosova, Moskva

O SPECIFIKI VIDNEGA SVETA PRI DOSTOJEVSKEM IN SEMANTIKI »VIDENJ«[1] V ROMANU *IDIOT*

Razprava se ukvarja s funkcijami in pomenom upodabljajočih sredstev v romanu Idiot F. M. Dostojevskega. Posebna pozornost je posvečena funkcijam in pomenom »videnj«. Pri tem so upoštevane upodobitve »videnj« osrednjih literarnih junakov (predvsem kneza Miškina in Ippolita) – tako pri neposrednih »budnih« srečanjih z ljudmi kot v sanjah (predvsem »preroških«) in blodnjah.

The paper deals with the functions and meaning of means of visual presentation in F. M. Dostoevsky's novel *Idiot*. Attention is particularly focused on the functions and meaning of »visions.« It includes visual presentations of »visions« of the main literary characters (in particular of Duke Mishkin and Ippolit) in their direct »waking« contacts with people as well as in their dreams (particularly »professing«) and hallucinatory dreams.

V moderni literarni vedi upravičeno prevladuje mnenje, da imata v delih Dostojevskega vidna zaznava in opis stvarnosti veliko manjšo vlogo kot pri njegovih sodobnikih-realistih – recimo, pri Tolstoju ali Turgenjevu. Romani Dostojevskega so res grajeni na napetih dvogovorih junakov in nanje je usmerjena vsa bralčeva pozornost. Pomembno je tudi, da vidnih likov in podob Dostojevski ne podaja v pripovedovalčevem imenu, ampak skozi zaznavanje junakov, z njihovimi besedami in gledano z njihovimi očmi. Pri tem se poudarek premakne s podobe same na način, kako podobo junaki sprejemajo in kaj jim pomeni. To karakteristično potezo umetniškega mišljenja Dostojevskega je točno opisal K. Močulski: »Naravni in predmetni svet pri Dostojevskem ne obstaja sam po sebi; ta svet je do kraja očlovečen in oduhovljen. Ambient je vedno prikazan tako, kot ga dojema zavest, kot funkcija zavesti.«[2] Zato predmet pri Dostojevskem ni opisan sam po sebi, ampak samo toliko, kot je potrebno, da nam postane jasno, kaj čuti junak, ko ta predmet opazuje. Včasih (redko) je ta opis poln in podroben, pogosteje pa je opazovani predmet označen le z eno samo krepko metaforo, ki nakazuje junakovo doživetje, brez opisa same podobe (»lepljivi zeleni listi« kot simbol ljubezni in življenja za Ivana Karamazova ali pa kratka pripomba Svidrigajlova, češ da ima Sikstinska madona obraz žalostne, bolne slaboumnice).

Od notranjščin Dostojevski podrobno opisuje le bivališča revežev ali zloglasne »umazane beznice«,[3] v drugih primerih pa le bežno nakaže bogastvo ali revščino opreme. Pogosto naletimo v njegovih romanih na skice mračnih peterburških ulic,

---

[1] Op. prev.: *Videnja* so poseben psihološki pojav, značilen za nekatere junake F. M. Dostojevskega. V prevodu Idiota Janko Moder uporablja za to izraze *privid*, *prikazen*, *slika*, tudi *videnje*.

[2] К. В. Мочульский, Достоевский. Жизнь и творчество, v: К. В. Мочульский, Гоголь. Достоевский. Москва, 1995, 363.

[3] So seveda tudi izjeme, na primer podroben opis Tihonove celice v »Stavroginovi izpovedi«.

ki jih je imel tako rad, medtem ko skoraj ne najdemo pejsažev: v vseh petih velikih romanih bomo našteli podrobnih opisov narave komaj kakšnih deset – po enega ali dva na vsak roman, pri čemer pa tudi ti opisi niso podani neposredno, ampak se junakom prikazujejo v sanjah ali pa so podani z njihovimi besedami. Mnoge izmed njih si je Dostojevski sposodil pri drugih pisateljih ali umetnikih, kot, na primer, fantazija na temo zlatega veka v Stavroginovih sanjah in v Izpovedi Versilova, ki predstavlja v besede preneseno podobo *Asisa in Galateje* Clauda Lorrena. Pejsaž z gotsko katedralo v žarkih zahajajočega sonca iz *Mladeniča* navaja Trišatov kot neposreden navedek iz Dickensovega *Starinarja*. Le v snu lahko Svidrigajlov vidi omamno podobo poletnega vrta. Samo v epilogu *Zločina in kazni* se v skopih dveh-treh stavkih pojavi pred nami panorama brezmejne pomladne stepe. Kot spominjanje junakov sta vključena v romane švicarski alpski pejsaž, ki ga dojema Miškin kot utelešenje »gostije in simfonije« življenja, pa tudi podoba sončnega zahoda na Ostri gori, kot ga opiše Hromonožka v *Besih*. Vsi ti pejsaži so izrazito literarni in so simbolna projekcija duševnega stanja junakov na zunanji svet, včasih pa so uporabljeni tudi kot vidno utelešenje njihove ideje.

Maloštevilnost in svojevrstnost pejsažev in opisov kažeta, da Dostojevski-umetnik ne sprejema vidne stvarnosti tako silovito in polno kot Tolstoj ali Turgenjev in jo podaja posredno – kot niz nenavadno močnih estetskih doživljanj, pogosto dojetih že prek drugih umetniških del (slikarstvo ali književnost). Iz žive narave jemlje Dostojevski samo posamezne podobe (list na drevesu, travna bilka, čebela, žarki zahajajočega sonca), ki jih metaforizirajo junaki – dojemajo jih kot čudo, ki se ga ne da razložiti, in v katerem se, kot v kaplji, odražajo božanska lepota in globinske življenjske moči stvarstva (v samogovorih kneza Miškina, Makara, Ivana, Markla in Zosime).

Tudi opisi zunanjosti junakov so pri Dostojevskem grajeni drugače kot psihološki portreti, ki so značilni za kritični realizem. Vedno so močno shematični in so le redkokdaj predstavljeni bralcu vizualno in reliefno. Nekateri med njimi se celo ponavljajo iz romana v roman. Spomnimo se, na primer, takih enotipskih portretov, kot je portret uradnika-pijanca (Marmeladov, Lebedev, Snegirjov), »fatalne« lepotice (Dunja, Nastasja Filippovna, Liza Tušina) ali pa demoničnega lepotca z obrazom-masko (Svidrigajlov, Stavrogin, Ganja Ivolgin, Lambert). Torej ni junakov portret, kot ga izriše pripovedovalec, posebej pomemben za poetiko Dostojevskega, ampak njegova vidna podoba, kakršna se je izoblikovala v zavesti drugih junakov: kot primer, mnenje o neizmerni junakovi lepoti (pri Nastasji Filippovni ali Stavroginu), brezmejno zaupanje, ki ga vzbuja njegov lik (pri knezu Miškinu ali Aljoši) ali pa, nasprotno, skrajen odpor (pri starem Karamazovu) itn.

Dostojevskemu so vidne podobe pomembne samo v njihovem duhovnem izraznem modusu, pri tem pa je konkretnost njihovega bivanja v romanu čisto neobvezna – zadovoljuje že samo dejstvo njihove prisotnosti v junakovi zavesti. Zato okolica lahko dojema in ocenjuje zunanjost junakov skrajno subjektivno. Namesto resničnih podob narave pa se pojavljajo podobe, ki so jih junaki našli v knjigah ali pa so si jih izoblikovali v domišljiji.

Za delovanje tega načela, pa tudi za opazovanje nekaterih posebnih značilnosti likov Dostojevskega se nam zdi najbolj primerno gradivo romana *Idiot*, kjer je vidni svet prikazan tako živo in polno kot v nobenem drugem romanu, z vsemi potezami, značilnimi za poetiko Dostojevskega.

Vidno dojemanje resničnosti je pri junakih »Idiota« neverjetno intenzivno. Lahko bi rekli, da vsa njihova čustva teko prek vidnega živca. Junaki spoznavajo svet prek posameznih likov, ki jim pridejo pred oči; njim izkazujejo skrajno napeto pozornost, opazujoč jih dolgo, boleče in strastno, tako nekako, kot je Miškin na usmrtitev v Lyonu »gledal kot pribit in sploh ni mogel odtrgati oči« (8; 54//72).[4]

Cel mesec kasneje ima ta prizor še »ravno tako živo pred očmi. Vsaj petkrat se mu je že sanjalo o njem« (8; 20//27).

Največjo stopnjo emocionalne napetosti dosega v romanu Rogožinovo do samopozabljenja prignano gledanje na Nastasjo Filippovno. Že sam prvi pogled nanjo je usoden: »Tistikrat sem tekel čez Nevski ..., ko je ona ravno stopila iz trgovine in sedla v kočijo. Bilo mi je, kot bi me **ogenj presunil**« (8; 11//15).

Istega dne zvečer je »za eno uro naskrivaj ušel in še enkrat **videl** Nastasjo Filipovno; potlej vso noč ni zaspal« (8; 12//16). In tako v vsem romanu že ob samem pogledu na Nastasjo Filippovno »vse drugo zanj preneha obstajati« (8; 135//178).

Vendar pa je strastnost »gledanja«, ki je čisto naravna, kadar gre za izvršitev smrtne obsodbe ali predmeta brezumne strasti, razširjena pri Dostojevskem skoraj na vse scene v *Idiotu*, kjer junaki drug drugega dobesedno »požirajo« z očmi. Dostojevski je v resnici neizčrpen v opisovanju »osredotočenega motrenja«: pri srečanju z Nastasjo Filippovno je bil knez »tako na vso moč oslepljen in presenečen, da ni mogel niti besedice spraviti iz sebe« (8; 118); še naprej ji ves večer zre v obraz »z otožnim, ostrim in predirnim pogledom« (8; 138//182); Aglaji knez izjavi: »Tako ste čedni, da je človeka kar strah **pogledati vas**« (8; 66//88), vendar se knez sam znova in znova »**strmo zagleda vanjo**« (8; 355//464); **pogled** Ganje Ivolgina »je bil ne glede na vso njegovo veselost in očitno prostodušnost nekam **preveč uprt in preiskujoč**« (8; 21//29). »Uprto«, s smehom blazneža zre na Lizaveto Prokofjevno bolni Ippolit v gosteh pri knezu (8; 246//323); v napet dvoboj z očmi se sprevračajo vsi pogovori kneza z Rogožinom[5] (»Kako čudno

---

[4] Vsi navedki iz Dostojevskega so po akademski izdaji zbranih del v 30. knjigah 1971–1990; v oklepaju je navedena knjiga, za podpičjem pa stran. V navedkih so moji poudarki označeni s krepkim tiskom, poudarki samega Dostojevskega pa s poševnim. Op. prevajalca: Prevod navedkov je iz Modrovega prevoda *Idiota* (DZS, Ljubljana, 1979). Zaradi boljše vključenosti navedkov v besedilo razprave je ponekod malenkostno spremenjen besedni red, kakšna slovnična oblika ali posamezna beseda. Na katerih straneh najdemo navedke v slovenski izdaji *Idiota*, je nakazano za dvojno poševnico.

[5] Knezov obisk pri Rogožinu se v začetku drugega dela prične s čudno in zloveščo sceno: »Medtem ko je (Rogožin) pripeljal gosta k naslanjačem in ga posadil za mizo, se je knez po naključju obrnil proti njemu in se ustavil pod vtisom **izredno čudnega in morečega pogleda**. V spominu se mu je obnovilo nekaj nedavnega, morečega in mrkega. Ne da bi sedel, se je negibno ustavil in nekaj časa **gledal** Rogožinu **naravnost v oči**; v prvem trenutku so nekako še posebej močno zabliskale. Navsezadnje se je Rogožin nasmehnil, a nekolikanj v zadregi in kakor nekam zmeden. – »Zakaj me pa tako strmo gledaš?« je zamrmral. »Sedi!« (8; 171//227).

sprašuješ in ... **gledaš**!« je nehote pripomnil knez (8; 182//241); »Rogožin je **mrko** in **grozeče premeril** kneza in ni nič odgovoril« (8; 175//231); »Kako **moreče** me zdaj **gledaš,** Parfjon!« (8; 179//238); »Kaj si se pa spet nasmejal proti očetovemu portretu?« je vprašal Rogožin, ki **je izredno pazljivo spremljal** vsako spremembo, vsako bežno potezo na knezovem obrazu« (8; 178//236) itn.

Še več, občutek potrebe, da bi nekaj ali koga videli, motivira večino dejanj junakov *Idiota*, hkrati pa iz tega raste tudi zgodba. Tako, na smrt bolni Ippolit nalašč odpotuje h knezu v Pavlovsk, »da bi **videl** drevje« (8; 246//323). Kasneje, v svoji Izpovedi, vendarle prizna, da je prišel v glavnem zato, da bi **videl** kneza (8; 322//421). Kasneje v romanu Ippolit, ko se odloči, da se bo ustrelil, časovno navezuje konec svojega predsmrtnega samogovora na sončni vzhod, da bi pred smrtjo obvezno še enkrat uzrl košček sonca: »Ko bom prišel do teh vrstic, bo verjetno sonce že vzšlo in bo 'zapelo na nebu' in po vsem osončju se bo razlila velikanska, neobsegljiva moč. Kar naj se! Umrl bom in **gledal naravnost** v vir moči in življenja in ne bom maral tega življenja!« Takoj nato kliče k sebi kneza:

> »... Tiho bodite; nič ne govorite; stojte ... rad bi **vam pogledal v oči** ... Tako stojte, da vas **bom gledal**. Poslavljam se od Človeka« (8; 348//455).

Nastasja Filippovna vrže v kamin sto tisočakov samo zato, da bi videla, kako bo Ganja ponižan: »No, potlej me pa poslušaj, Ganja, še zadnjikrat ti **bom pogledala** globoko v srce; ti sam si me cele tri mesece trpinčil; zdaj sem jaz na vrsti. ... Za koliko ti bo to zaleglo! Jaz pa si **bom napasla oči** nad tvojo dušo, ko boš lezel po moj denar v plamene« (8; 144//191). In prične se enkraten prizor, ki pritegne vse prisotne: »Vsi so se zgrnili okoli kamina, vsi **so hoteli videti**, vsi so vzklikali ... Nekateri so celo skočili na stole, da bi gledali drugim čez glave« (8; 145//192). »Sam Rogožin se je ves spremenil v nepremičen pogled. Ni se mogel odtrgati od Nastasje Filippovne« (8; 146//193). Nastasja Filippovna ni odmaknila »ognjevitih, strmečih oči« od Ganja, ki prav tako ni mogel odmakniti pogleda od ognja in od vnemajočega se zavitka. Na koncu Ganja ne vzdrži več in pade v nezavest.

V tretjem delu romana Nastasja Filippovna pripravi skrivno srečanje s knezom samo zato, da bi ga videla: »Jutri odidem, kot si ukazal. Ne bom ... Zadnjikrat te **vidim**, zadnjikrat! Zdaj pa res čisto zadnjikrat!« – **Željno je upirala oči** vanj in se oklepala njegovih rok (8; 382//495).

Prav tako tudi Aglaja ne more biti mirna glede svoje sreče s knezom, dokler sama **ne vidi** svoje tekmice Nastasje Filippovne in ji ne izkaže svojega prezira *v njegovih očeh*, kar tudi pripelje do usodnega srečanja, ki poruši usode vseh junakov romana.

* * *

Navsezadnje to nenehno »zaziranje« junakov drug v drugega začne popolnoma določati njihove medsebojne odnose, pa tudi njihovo dojemanje resničnosti v celoti. Vidni svet zadobi v romanu *Idiot* načelno novo dimenzijo, saj se Dostojevski v njem prvikrat dotakne teme božanskega izvora zemeljske lepote. Zato je v

romanu cela vrsta zelo svojstvenih vidnih likov, pomembnih za splošno miselno raven romana. To so simbolne podobe, pa tudi »videnja«, ki jih te podobe porajajo v zavesti junakov.

Podobe v *Idiotu*

V povezavi z estetsko problematiko romana je čisto naravno, da se v njem obravnava tema slikarstva. Še v prvem delu, skoraj na samem začetku romana, Adelaida Jepančina, ljubiteljska umetnica, toži Miškinu, da že dve leti ne more dobiti motiva za slikanje, in ga prosi:

»... Poiščite mi, knez, motiv za sliko.«
»O tem nimam niti pojma. Zdi se mi, da je treba samo gledati in slikati.«
»A ne znam gledati« (8; 50//67).

Adelaida nato ironično-užaljeno pripomni, da se je knez očitno »v tujini naučil gledati«, ta zamišljeno odgovori:

»Ne vem; tam sem si samo zdravje popravil; ne vem, ali sem se kaj naučil gledati. Sicer pa sem bil skoraj ves čas zelo srečen.«
»Srečen! Vi znate biti srečni!« je vzkliknila Aglaja. »Zakaj pa potlej pravite, da se niste naučili gledati? Še nas naučite« (8; 50//67).

Tako se izkaže, da zmožnost »gledanja« ni samo sposobnost, ki je lastna vsakemu umetniku, ampak je to tudi filozofsko *videnje* sveta, ki se pojavi kot rezultat spoznanja neke filozofske resnice. Kdor se dokoplje do lastne resnice na svetu, uzre ves svet, preoblikovan v njeni luči, in doseže duhovno umiritev in srečo.

In knez ume tako videti svet. Ko na večeru pri Jepančinih razglaša svojo sveto »glavno idejo«, jo opisuje tako, da prikazuje vrsto vidnih podob, prek katerih je edino mogoče doseči Boga in resnico:

»Poslušajte! Vem, da **ni dobro govoriti**, bolje je dati zgled ... O, kaj mi neki pomenita gorje in trpljenje, če sem lahko srečen? Veste, ne razumem, kako je mogoče iti mimo drevesa in ne biti srečen, ker ga **vidiš**. Govoriti s človekom in ne biti srečen, ker ga imaš rad! O, samo povedati ne znam ..., a koliko stvari je na vsakem koraku tako čudovitih, da se celo najbolj izgubljenemu človeku dozdevajo prelepe! **Poglejte** otročička, **poglejte** božjo zarjo, **poglejte** travico, kako raste, **poglejte oči**, ki **vas gledajo** in vas imajo rade ...« (8; 459//597).

To je zelo pomemben niz podob, ker nam posreduje knezove najskrivnejše vtise o svetu, na osnovi katerih se je izoblikovala njegova predstava o božanski harmoniji. In zdaj se knez trudi, da bi videl na svetu samo te »rajske like«: **otrok** pomeni v tem simbolnem nizu otroško, angelsko nedolžno bistvo človekove duše (knez je v vsakem človeku sposoben videti otroka), **travna bilka, drevo** – naravo, čudo Božjega sveta, **ljubeče oči** – ljubezen v njeni najvišji, duhovni pojavnosti.

Pomembno vlogo v njegovem umetnostnem sistemu imajo tudi same umetniške podobe. V *Idiotu* jih najdemo kar pet – toliko jih ni nikjer drugje pri Dostojevskem –, in zato predstavljajo pomembno posebnost poetike romana in so

zanj značilne. Navedli jih bomo in na kratko pregledali njihovo umetniško vsebino:

1. Nenavadno poetično pomenljiva je v romanu portretna fotografija Nastasje Filippovne, ki vse gledalce s svojo lepoto tako pretrese, da Aglaja, ko jo vidi, vzklikne: »Kakšna moč! ... s tako lepoto bi človek lahko ves svet prevrnil!« (8; 69//93). Miškin pa doda zagonetno: »... ne morem vedeti, ali je dobra. Oh, ko bi bila dobra! Potlej **bi bilo vse rešeno**!« (8; 32//43). Tako je prvič zastavljeno vprašanje o lepoti, s pomočjo katere je mogoče »svet rešiti« ali pa ga pogubiti.

Obraz Nastasje Filippovne na fotografiji je večkrat opisan zelo nadrobno, vsakokrat gledano z očmi Miškina, tako da venomer poudarja nezemski izvor njene lepote: »čudna lepota«, »nenavadna lepota«, »ta obraz, nenavaden po svoji lepoti in **še po nečem drugem**« (8; 68//91). Kakšne vrste lepota je pri tem mišljena, je eno najbolj zapletenih vprašanj v umetnosti Dostojevskega. Za nas je sedaj pomembno le eno: to ni preprost ženski obraz, ampak podoba, polna neke mistične sile, ki kakor da uteleša lepoto samo po sebi.

2. Posebno pozornost junakov vzbuja tudi portret Rogožinovega očeta, ki visi pri njem doma: »Podajal je človeka pri petdesetih letih, v suknji nemškega kroja, a z dolgimi škrici, z dvema odlikovanjema na vratu, z zelo redko in sivkasto bradico, nagubančenega in rumenega obraza, **nezaupljivega, potuhnjenega in žalostnega pogleda**« (8; 172//229). Vemo, da je bil to grozen človek, neverjetno skopuški in okruten, ki si je nagrabil milijone, svojo družino pa je držal zelo trdo in malo da ni ubil svojega sina, ko je ta kupil Nastasji Filippovni diamantne obeske. Zato portret nenavadno močno pritegne tudi pozornost Nastasje Filippovne in Miškina, ki – ne da bi se med seboj dogovarjala – ugotavljata, da bi tudi Parfjon bil po značaju in življenjski usodi prav tak kot oče, če bi se mu ne »zgodila ta ljubezen«. Knez pri pogledu na sliko takoj prepozna demoničen izvor Rogožinove nezadržne strastnosti, ki žari iz oči njegovega očeta. Ta portret posredno prikliče asociacijo na Gogoljev *Portret*, pri katerem predirni pogled čarovnih oči naslikanega trgovca ostaja živ še naprej in prinaša nesrečo v vsako hišo, v kateri to sliko obesijo na steno.

3. V romanu sta tudi dve podobi, ki sta nastali samo v domišljiji junakov, sta pa tako nadrobno opisani, prav do detajlov v kompoziciji, da bralec ne čuti prav nobene razlike med tema dvema opisoma in opisi slik, ki »resnično obstajajo« v romanu. Ena izmed njiju je obraz na smrt obsojenega trenutek pred usmrtitvijo, kakor ga knez opisuje Adelaidi v odgovor na njeno prošnjo, naj ji pomaga najti motiv za sliko:

> »Prejle sem resnično pomislil ..., da bi vam dal tole snov: naslikajte obraz na smrt obsojenega, in sicer eno minuto, preden bo sprožena giljotina, ko stoji še na morišču, tik preden ga položijo na tisto mizo. ... Naslikajte morišče tako, da bo razločno in od blizu videti samo zadnjo stopnico na oder; obsojenec je ravno stopil nanjo; v glavo, **v obraz je bled** ko stena, duhovnik mu ponuja križ, obsojenec pohlepno steguje k njemu modrikaste ustnice in **gleda,** in *vse ve*. Križ in glava – vidite, to je slika, obrazi duhovnika in rablja in njegovih dveh pomagačev in nekaj

glav in oči spodaj, – vse to je mogoče naslikati nekako v tretji oddaljenosti, v megli ... kakšna slika« (8; 56//76).

Videti je, da hoče knez podati v zgoščeni, koncentrirani in zato vidno dojemljivi obliki takó usodo obsojenca kot tudi svoja dolgotrajna razmišljanja o smrti:

»Tedaj **se je ozrl** proti meni; **zagledal sem se** mu v obraz in v trenutku vse doumel ... Sicer pa, kako naj vam vendar o vsem tem pripovedujem? Strašno, strašno rad bi videl, da bi vi ali pa kdo drug to naslikal! ... Veste, iz tega bi se dalo **razbrati vse, kar je bilo poprej, vse, vse**« (8; 55//74).

4. Drugo podobno sliko izrisuje Nastasja Filippovna v svojem pismu Aglaji, v katerem tekmici izpove ljubezen in jo nagovarja, naj se poroči s knezom. Pismo v celoti odraža duha Miškinovega svetovnega nazora in nekako poskuša vzpostaviti na zemlji rajske odnose. Zato Nastasja Filippovna nehote privzame knezov način razmišljanja v obliki vidnih podob:

»Ko sem vas včeraj srečala, sem se vrnila domov in si zamislila podobo. Kristusa upodabljajo slikarji zmeraj po evangelijskih izročilih, jaz pa bi ga naslikala drugače: upodobila bi ga samega – saj so ga včasih učenci pustili samega. Pri njem bi naslikala samo majhnega otroka. Otrok bi se igral zraven njega; mogoče bi mu kaj pripovedoval v svojem otroškem jeziku. Kristus bi ga poslušal in potlej bi se zamislil; roka bi mu nehote, pozabljeno ostala na svetlolasi otročkovi glavici. **Gledal bi** v daljavo, v obnebje; misel, velikanska kot ves svet, mu počiva v pogledu; ... Otroček je utihnil, se mu s komolci naslonil na kolena, si podprl z ročico lice, vzdignil glavico in zamišljeno, kakor se včasih zatopijo otroci, in **zaverovano gledal vanj**. Sonce zahaja ... Vidite, to je moja slika! Vi ste čisti in v vaši čistosti je vsa vaša popolnost. O, mislite samo na to! ...« (8; 380//492).

V vsebini njene podobe se zaradi intuitivnega spoznanja nazorno odraža Miškinov notranji svet in sistem njegovih religioznih nazorov: na njej so v eno povezani Bog, Človek in narava: človeštvo, utelešeno v podobi otroka, se zaupno obrne h Kristusu in ga dojame. Kristus pa s svojim duhovnim pogledom objema ves svet ... Obenem je v tem izraženo tudi bistvo kneževe narave: Kristus in otrok sta dva ključna lika za razumevanje njegove osebnosti.

5. Najbolj temeljito je v vedi o Dostojevskem razčlenjena za njegov miselno-umetnostni sistem najpomembnejša podoba: *Mrtvi Kristus* H. Holbeina. Ne bom je podrobno opisoval, ampak se bom omejil le na nekaj osnovnih pripomb:

– ta podoba prav tako kot preje opisane vzbuja pri vseh junakih veliko pozornost in terja temeljito opazovanje (kot portreta Nastasje Filippovne in Rogožinovega očeta);

– na njej je prestavljena cela zgodba, ki jo pojasnjuje Ippolit:

»... A čudna reč, ko gledaš to truplo iztrpinčenega človeka, se ti porodi neko posebno in zanimivo vprašanje: če so vsi njegovi učenci, njegovi poglavitni poznejši apostoli **videli** natančno tako truplo ..., kako neki so potlej še mogli verjeti, če so pogledali na tako truplo, da bo ta mučenec vstal od mrtvih? Pri tem se ti nehote vsiljuje vprašanje: če je smrt tako strahotna in če so naravne postave tako mogočne,

kako neki jih je mogoče premagati? Kako bi jih bilo mogoče premagati, če jim ni mogel biti kos niti ta, ki je premagoval naravo še za svojega življenja, da se mu je uklanjala ... Človeku se dozdeva, kakor da je ravno na tej podobi prikazana ta temna, nesramna in nesmiselno večna moč, ki ji je vse podrejeno, in se vam nehote vsiljuje« (8; 339//444).

– pri vseh, ki jo ogledujejo, sproži popolnoma enako reakcijo in popolnoma enaka razmišljanja (kot tudi portret Nastasje Filippovne) – na primer, dvom o veri:

»To sliko pa v resnici rad gledam,« je po premolku zamrmral Rogožin ...
»To sliko!« je mahoma zaklical knez pod vtisom nepričakovanega domisleka. »To sliko! Ob tej sliki vendar lahko marsikdo še celo vero izgubi!«
»Tudi to se dogaja,« je mahoma nepričakovano potrdil Rogožin (8; 182//241).

Ta podoba je torej viden izraz ali opredmetenje abstraktne ideje – ideje skepse in ateizma.

Tako lahko na likih vseh podob odkrijemo skupne strukturne prvine: vsi se – na eni strani – razgrinjajo v cele, nenavadno intenzivne zgodbe, na drugi strani pa porajajo pri vedoželjnem opazovalcu neko globalno misel ali filozofsko idejo.

Druga pomembna ugotovitev je dejstvo, da je na vsaki podobi v kompozicijsko središče umeščen človeški **obraz**, posebej poudarjene pa so na njem **oči**, katerih pogled skriva v sebi nekaj tajinstvenega, neizraznega, brezmejnost misli in čustev. Vse podobe so statične, prizor na njih pa kaže junaka, s svojskim, skrivnostnim obrazom, ki nekaj **gleda** ali napeto opazuje.

Edina izjema v tem nizu je Holbeinova slika, ker je na njej upodobljen mrtvi Kristus, so pa tudi pri njem posebej in zelo natančno opisane oči:

»njegov obraz je strašno razmesarjen zaradi udarcev, otekel, poln strahotnih, nabuhlih in krvavih podplutb, **oči so odprte, zenice gledajo navzkriž; velike, odkrite očesne beline se svetijo v nekakšnem mrtvaškem, steklenem sijaju**« (8; 339 //443).

Potrebno je poudariti, da za miselno raven vseh podob v romanu ni pomembno, ali so to v resnici slikarska dela. (Lepota, ki mora odrešiti svet, nikakor ni sila umetnosti, bolj verjetno je to lepota samega Božjega sveta.) Umetniške podobe v *Idiotu* so popolno utelešenje prelomnih trenutkov v življenju, gledanem in občutenem na svojski način. Prav nič pomembno ni, kako je to utelešenje doseženo, bodi da je to izdelek genialnega umetnika (Holbeinova slika) ali posrečen portret nikomur znanega mojstra (portret Rogožinovega očeta) ali dagerotipni portret-fotografija Nastasje Filippovne ali pa »idealna« podoba-videnje, ki obstaja samo v domišljiji junakov (»Obsojenec« in »Kristus z otrokom«). Eksistencialnih razlik med liki na podobah in liki romaneskne realnosti ni: knez je očitno videl obsojenca, ki ga opisuje, zatem pa tudi resnično Nastasjo Filippovno, apostoli so morali videti »prav tako truplo« Kristusa, kakršno vidimo pri Holbeinu (v oklepaju je celo pripomba: »in ni dvoma, da je moralo biti natančno tako« – 8; 339//444).

Pa vendar, pri vsej svoji živosti in včasih še posebej poudarjeni realističnosti, vse te podobe segajo prek roba realnosti – dotikajo se onstranskega sveta, vanje je

vtisnjena neka skrivnost, ki presega človekovo »evklidovsko« zavest: poslednje vprašanje na smrt obsojenega o bivanju po smrti, dvomljenje v možnost vstajenja ob pogledu na mrtvega Kristusa, skrivnost-uganka nezemskega izvora lepote, ki žari na obrazu Nastasje Filippovne, skrivnost božanske zamisli človeka – Kristusova misel, »velika kot ves svet«. Vsebina teh slik je izhod iz realnega življenjskega časa in predstavlja neko mejno črto med življenjem in smrtjo, med božanskim in človeškim. Resničnost je prisotna na slikah v nekakšnem otrpnjenem stanju, kaže se nam v znamenju večnosti – sub specie aeternitatis.

Na slikah upodobljeni liki imajo v romanu vlogo mistično-filozofskega podteksta, ki se nam prikazuje izza vseh njegovih vnanjih dogajanj. Hkrati s tem pa ti liki sodijo v zajetno vrsto pojavov vidnega sveta, na katerem so tako zelo osredotočeni junaki romana *Idiot*.[6]

Poudariti je še treba, da v romanu te podobe vidi le izbran krog junakov: Miškin, Nastasja Filippovna, Rogožin in Ippolit. Ti junaki imajo tudi videnja, ko se jim prikazujejo čisto svojevrstne **vidne podobe**.

Videnja v Idiotu

Maloštevilnost in bledost opisov v romanih sta neposredno povezani s tem, da junaki Dostojevskega (v njihovem imenu, kot je že bilo omenjeno, so navadno ti opisi tudi podani) – čeprav napeto, osredotočeno opazujejo vrsto pojavov v obdajajoči jih stvarnosti, te stvarnosti kljub vsemu ne uvidijo v vseh njenih podrobnostih – ampak se od nje abstrahirajo in iz uvidenega iztrgajo svoj »domišljijski« vtis; ta se nato tako vraste v njihov notranji svet, da ga od njega ni več mogoče oddvojiti. Hkrati s tem vtisom se jim v duši naseli neko čustvo ali prepričanje, ki ga z logiko ni mogoče pojasniti. Tako v feljtonu *Peterburški sanjski prividi v verzih in v prozi* (1861) eden izmed junakov, naravnost neverjeten skopuh, doživi potrditev svoje ideje brezobzirnega kopičenja imetja po neki nenadni razsvetlitvi: »Morda je kdaj doživel kakšen trenutek, ko je nenadoma nekaj spregledal in ga je nečesa postalo strah« (19; 74).

Za najbolj karakteristična med takšnimi opazovanji-premišljanji v delih Dostojevskega se v strokovni literaturi uporablja izraz »videnja«. Sámo to besedo je imel pisatelj zelo rad in jo je uporabljal v najrazličnejših zvezah in pomenih. To je lahko pomenilo krajino, podobo iz sanj, vtis, ki ga zapusti nenadejano srečanje – če je to, kar je bilo »videno», naredilo neizbrisen vtis na junakovo osebnost in

---

[6] Tako (za Dostojevskega avtobiografski) opis ceremonije ob izvršitvi smrtne kazni na Semjonovskem trgu, prikazan kot spominjanje enega izmed Miškinovih znancev, govori o poslednjem, neverjetno močnem vtisu obsojenca dve minuti pred pričakovano usmrtitvijo:

> »... kako je neki s tole rečjo: poglejte, zdajle še je in še živi, čez tri minute pa bo že nič, nekdo ali nekaj – a kdo neki? Kje neki? Vse to je mislil dognati v tistih dveh minutah! Nedaleč stran je bila cerkev in vrh zvonika s pozlačeno streho se je bleščal v sončnih žarkih. Spominjal se je, da je grozno trdovratno strmel v to streho in sonce, ki se je odbijalo od nje; kar ni se mogel odtrgati od žarkov: zdelo se mu je, kakor da so ti žarki njegova nova narava, da se bo čez tri minute nekako spojil z njimi ... Negotovost in odpor pred tem novim ... sta bila strahotna ... (8; 52//70).

To že ni več slika, miselna logika junakova pa se odvija po prav taki shemi, kot dojemajo junaki preje razčlenjene slike.

njegovo dojemanje sveta. Kot ponazoritev: v prav teh *Peterburških sanjskih prividih* avtor pripoveduje, kako se mu je nekega mrzlega večera Peterburg zazdel podoben »fantazijskim, čarnim blodnjam, sanjam, ki se takoj izgubijo in kot jutranja megla izpuhtijo v temno-sinje nebo.« Ta podoba mesta v hipu spreobrne dušo opazovalca:

> »Zadrgetal sem, srce pa kot da mi je oblil v tem trenutku vroč vrelec krvi, ki je vzkipel hipoma od navala mogočnega, vendar doslej še nepoznanega občutenja. Kot da sem v tem hipu sprevidel nekaj, kar se je v meni dotlej komaj nakazovalo, ne da bi že bilo osmišljeno; kot da se mi je pred očmi prikazalo nekaj novega, popolnoma nov svet, meni neznan, za katerega sem vedel le po govoricah, po nekih skrivnostnih znamenjih. Mislim, da **sem prav v tem trenutku začel obstajati** ... In glejte, od tega časa, prav od tega **privida** dalje (temu, kar sem občutil na Nevi, pravim **privid**) so se začele dogajati z menoj same take strašne reči ...« (19; 69–70).

Opisani prizor je zanesljivo avtobiografski, ker se analogen prikaz Peterburga kot »dozdevnega«, »izmišljenega mesta« v romanih še velikokrat ponovi. Tako nam Dostojevski sam razkrije naravo »videnj« in prikaže njihovo vplivanje na duše junakov.

S podobnim pojavom se nekajkrat srečamo tudi v *Zločinu in kazni*. Sonji Marmeladovi je po srečanju s sestro Raskolnikova »prekrasna podoba Dunje <...> za vekomaj ostala v duši <...> kot eno najlepših in nedosežnih **videnj** v njenem življenju (6; 402). Ko se gre Raskolnikov prijavit na policijo,

> »... se je spotoma njegovim očem za hip pokazala **slika**, ki se ji sicer ni začudil, saj je že naprej slutil, da mora tako priti. Tisti mah, ko se je na Senenem trgu v drugo do tal priklonil in se obrnil na levo, je kakih petdeset korakov od sebe zagledal Sonjo. ... Torej ga je spremljala že vso njegovo žalostno pot! Raskolnikov je ta mah začutil in enkrat za vselej spoznal, da je Sonja zdaj na veke njegova in pojde z njim tudi na konec sveta, kamorkoli ga zanese usoda. Vse srce se mu je obrnilo ...« (6; 406//586).

V obeh primerih se vidi, kako pomembno je sobesedilo, v katerem se pojavi pri Dostojevskem pojem « videnje«. V romanu *Besi*, ki je napisan za *Idiotom*, je tako poimenovan privid pokojne Matrjoše, ki se pogosteje prikazuje Stavroginu:

> »Poslušajte, oče Tihon: odpustil si bom sam in glejte, to je moj glavni namen, edini namen, ki ga imam!« je zdajci povedal Stavrogin z mračnim zanosom v očeh. »Vem, da šele tedaj izgine **privid**. Poglejte, zato iščem brezmejnega trpljenja, prav zato ga iščem sam. Ne strašite me vendar« (11; 27//533).

Toda ravno v *Idiotu so* »videnja« še posebej pogosta in je zato priložnost, da jih konkretneje obravnamo. Najpomembnejše sobesedilo – iz njega bo bralec lahko razbral smisel tega izraza – je Puškinova pesnitev *Nesrečni vitez*, ki jo navaja Aglaja in ki je v njem podan simbolni pralik Miškina:

> Bil nekoč je reven vitez,
> ves ponižen in molčeč,
> mrk in pust in bled na videz,
> v duhu močen in goreč.

Videl je **prikazen** sveto,
kot ne zrejo jih ljudje,
vtisnilo se razodeto
mu globoko je v srce.

V svoji vnemi ognjeviti
ženske **več pogledal ni**
in z nobeno govoriti
maral vse do konca dni.

.....

Ko se v rodni grad je vrnil,
se je tožen vanj zaprl,
ne besede ni več črhnil
kot brez uma je umrl (8; 209//276).

Dostojevski ni imel v rokah tiste različice Puškinove pesnitve, kjer je pojasnjeno, da je vitez videl Mater božjo (»Ko se je bližal Ženevi,/ je ob vznožju križa/ videl Marijo Devico,/ Mater Gospoda Kristusa«), na voljo je imel le skrajšano besedilo iz izdaje *Prizori iz viteških časov*, kjer te štirivrstičnice ni. »Videnje, umu nedosežno« pridobi tako abstrakten splošnopoetični pomen, hkrati pa se vseeno pokaže, kako sta se tedaj vitezu v celoti spremenila značaj in usoda. »Odtlej nič več« ne vidi realnega sveta: »ženske več pogledal ni « (to je pomembno zato, ker tudi knez »po bolezni ne mara več za ženske»), »jeklenega naličja pred nikomer ni odkril», zatekel se je v samoto »oddaljenega gradu». Dejansko je to posplošen oris vseh, »ki se jim je duša vnela«, vseh molčečih in mizantropičnih »vizionarjev« Dostojevskega, ki so se umaknili iz sveta in se zaprli v svojo idejo.

V različici, ki jo je uporabil Dostojevski, je ohranjen samo en namig, da je vitez v službi Device Marije: »A.M.D. na ščit železni si zapisal je s krvjo», toda Aglaja, ko deklamira pesem, kot da je ta vitez knez Miškin, namerno zamenja črke »A. M. D.« (Ave Mater Dei) v »N. F. B.« (»Nastasja Filippovna Baraškova»), namigujoč s tem, da je prav Nastasja Filippovna tisto sveto knezovo videnje, v čemer je bilo dejansko veliko resnice. Iz Aglajine interpretacije je jasno, da je vitez sam »poln brezmadežne ljubezni in presunjen s slo sladkó», njegov ideal, »podoba čiste krasote« pa je »nekako mračen, nedopovedljiv», kar tudi pripravi junaka do tega, da zblazni.

Miškin je v romanu nedvomno glavni »vizionar« in ima poleg sposobnosti, da na poseben način »gleda, še en vir za svoja videnja«: nekaj prvih sekund pred napadom je v stanju »avre«, »ko se mu občutek življenja in samozavesti skoraj podeseteri« (8; 188//249), »ko mu pamet in srce razsvetli nenavadna luč« in ko, končno, uzre »najvišjo lepoto in harmonijo«. Knez samega sebe v teh prenutkih primerja s prerokom Mohamedom:

> »Verjetno ... je to natanko tisti trenutek, v katerem se ni mogel izprazniti prevrnjeni vrč vode epileptika Mohameda, ki se mu je pa posrečilo, da je v taisti sekundi **pregledal** vsa Alahova bivališča« (8; 189//250).

V luči tega uzrtja božanske krasote nam postane razumljivo, zakaj je knez prepričan, »da bo lepota odrešila svet«. Videnje, ki ga je doživel, postane neizbrisljivo dejstvo duhovnega življenja, prav tako pa tudi nekaj, kar se je dogodilo v stvarnem svetu. Nič ne spremeni stvari, da je podobo resnice uzrl knez v svoji bolni domišljiji: ne glede na to, po kateri poti je prišla v junakovo zavest, prek njega prihaja v svet.[7]

Podobno kot knez v stanju avre vidi nekaj, kar je zanj resničnejša resničnost, kot tisto, kar vidi v normalnem stanju, tako on tudi v vsakdanji resničnosti pri ljudeh takoj uzre njihovo duhovno bistvo, odkrije vse njihove notranje nagibe, in je na tej osnovi tudi zmožen napovedati njihovo nadaljnjo usodo. Ker pa goji do vseh v svoji okolici pristna krščanska čustva, pri občevanju z njimi upošteva samo najboljše v njih in zavestno spregleda temne strani njihove narave (ki pa lahko vanje prav tako prenikne brez truda). Od tod izhaja njegov po svoje edinstveni prenicljivi ton v občevanju z ljudmi, z njegovo navidezno naivnostjo, tako posmeha vredno v očeh drugih, ki vidijo v knezovem govorjenju zmes globokega prezira in otroških norčij.

Knez pa se s svojim poglabljanjem v duševne globine drugih, vidne le njemu samemu, včasih tako zelo oddaljuje od realnosti, da že izgublja zmožnost, da bi jo pravilno ocenjeval in v njej deloval. Kot primer: ko se Aglaja v odnosu do njega nepričakovano spremeni in postane ljubosumna, »knez kljub temu ni bil zaradi nobene stvari nič v zadregi in je bil še naprej ves blažen. O, seveda, tudi sam je včasih opazil nekakšno mrkost in neučakanost v Aglajinih pogledih; vendar je bolj verjel nečemu drugemu in tako je mrkost sama od sebe izginila. Kakor hitro ga je prešinila trdna vera, ga ni mogla nobena reč več premakniti« (8; 431//561). Prav zato Miškin gleda na ljudi včasih tako, kot bi bila to le videnja ali portreti:

> Včasih je nenadoma začel pogledovati po Aglaji in po pet minut ni mogel odtrgati pogleda od njenega obraza; a njegov pogled je bil preveč čuden: videti je bilo, da jo gleda **kot predmet, ki je oddaljen dve vrsti od njega, ali kot njen portret, ne pa njo samo**.
> »Kaj me pa tako gledate, knez?« je nenadoma rekla in pretrgala veseli pomenek in smeh z okolico. »Kar strah me je; kar naprej se mi zdi, da **hočete stegniti roko in se s prstom dotakniti mojega obraza, da bi ga potipali**. Ali ni res, Jevgenij Pavlovič, da tako gleda?« (8; 287//378).

Knez torej dojema svet skozi svoja videnja. *Videnje* lahko sedaj opredelimo kot celovito, idejno pomembno podobo, ki vznikne pred notranjimi očmi junakov in ki se v njem trajno odtisne eden izmed tistih trenutkov življenja, prek katerih življenje dobiva filozofsko-religiozno pojasnitev. Pri tem pa ni pomembno, ali se junaku ta podoba prikaže v sanjah, ali je to privid, ki ga obišče v budnem stanju, ali obstaja le

---

[7] »Kaj pa sledi iz tega, da je to bolezen?« je navsezadnje preudarjal. »Kaj pa to komu mar, da je ta napetost nenormalna, če je pa sam rezultat, če je minuta občutkov, ki si jo prikličeš v spomin in o nji razglabljaš potem, ko si že zdrav, posebno izpopolnjena harmonija in lepota in če daje nezaslišan in dotlej še nesluten občutek popolnosti, uravnoteženosti, sprave in zanosnega zlitja v molitvi z najizbranejšo sintezo življenja?« (8; 188//249).

v junakovi domišljiji ali pa je to morda na poseben način uzrt in osmišljen resnični predmet. Pomembna je njegova vsiljiva, vztrajna prisotnost v junakovi zavesti in izjemno silovita pomenljivost za oblikovanje njegovega gledanja na svet.

Za semantiko »videnja« je pomembno tudi, da se vedno pojavi kot živ človek in da je vsa junakova pozornost usmerjena na njegov **obraz**, ali še natančneje – na njegove **oči**, in po tem se videnja povezujejo s simbolnimi podobami, ki smo jih že razčlenjevali (kot najbolj živ primer lahko služita portret Nastasje Filippovne ali pa *Mrtvi Kristus* Hansa Holbeina). Dalo bi se reči, da so tudi vse umetniške podobe, ki smo si jih ogledali, *videnja* v našem pomenu besede, vendar šele na začetni stopnji nastajanja. Nato lahko pride do skrivnostnega postopka oživitve podobe v zavesti junakov, ko začne podoba funkcionirati sama po sebi, pri tem pa pogosto doživlja pomembne transformacije. Poskušajmo slediti temu postopku ob konkretnem primeru.

Knez, ko prvikrat vidi portret Nastasje Filippovne, takoj ostrmi ob njeni lepoti, pa je ta lepota videti povsem zemska:

> Fotografija je v resnici podajala **žensko** izredne lepote. Fotografirana je bila v črni svileni obleki nenavadno preprostega in izbranega kroja; lase – kakor je bilo videti, temno rjave – je imela počesane navadno, po domače; **oči je imela temne**, globoke, čelo zamišljeno; z obraza ji je bilo brati ognjevitost in nekakšen ponos. V lica je bila nekam suha, mogoče tudi bleda ... (8; 27//37).

Čeprav je čutiti neko težnjo k hiperbolizaciji, je portret vendarle čisto realističen. Ko si knez drugikrat ogleduje fotografijo, močno potencira barve:

> »Čudovit obraz!« ... In prepričan sem, da njena življenjska pot ni ena navadnih. Obraza je veselega, pa vendar je strahotno trpela, ali ne? O tem govorijo **oči**, poglejte, tile dve koščici, tile dve piki pod očmi na vrhu lic. To je ponosen obraz, strahotno ponosen, in poglejte, ne morem vedeti, ali je dobra. Oh, ko bi bila dobra! Potlej **bi bilo vse rešeno**!« (8; 31//43).

Opazili smo, da je sama beseda »ženska« sedaj izginila iz opisa, sedaj se govori o **obrazu**, na katerem so posebej poudarjene **oči**. Izrazu teh oči se že pridaja mističen pomen. Kasneje v romanu bo omenjeno, da so tudi Tockega že dolgo prej vč**asih** obhajale »čudne misli ... ob pogledu na te **oči**«. »Kakor da bi slutil v njih **nekakšno globoko in skrivnostno temo**« (8; 38//52). Končno, pri knezovem tretjem pogledu na portret, je ta že povsem »spremenjen«:

> Imelo ga je, da bi nekako dognal tisto nekaj, kar se je skrivalo v tem obrazu in ga je poprej tako presenetilo. ... Zdaj ga je ta obraz, nenavaden po svoji lepoti in še po nečem drugem, še bolj presenetil. Na njem sta bila nekakšna nedopovedljiva prevzetnost in zaničevanje, skoraj sovraštvo, obenem pa nekaj tako zaupljivega, nekaj tako čudovito prostodušnega; ti dve nasprotji sta prebujali celo nekakšno sočutje, če si pogledal te poteze. Ta bleščeča lepota je bila kar neznosna, lepota bledega obraza, skoraj majčkeno vdrtih lic in žarečih oči; nenavadna lepota! (8; 68//91).

Knez odnese fotografijo Nastasje Filippovne k luči, da bi si jo še bolje ogledal, in jo skrivoma poljubi.

Tako portret dokončno dobi idealne, splošno romantično-demonične poteze. Nič več ne vidimo tega obraza kot realnost. Pred nami je že skrivnosten, nadnaraven lik – videnje. Poljub deluje kot potrditev večne skrivnostne povezanosti. Knez poljubi portret, nikoli v romanu pa ne bo poljubil Nastasje Filippovne.

Ko kneza predstavljajo Nastasji Filippovni, se vede, kot da jo davno pozna:

> »A kako ste vendar spoznali, da sem to res jaz?«
> »Po fotografiji in ...«
> »In še?«
> »In še zato, ker sem si vas tudi zamišljal natančno tako ...Tudi jaz sem vas menda že nekoč poprej nekje videl.«
> »Kje? Kje?«
> »Tako se mi zdi, ko da sem vaše **oči** že nekje **videl** ... Mogoče kdaj **v sanjah** ...« (8; 89//119).

Vtis, ki ga je naredil portret, se je v knezovi duši zlil z nekim drugim likom, katerega je že dolgo nosil v sebi.

Na svoj poseben način gleda knez tudi na Aglajo. Prav na začetku že govori, da ne bo poskušal razvozlati njenega značaja, zato ker je vsaka »lepota –uganka«, Aglaja pa je »nenavadna lepotica«, v pismu pa ji potem piše, da hrepeni po srečanju z njo in da od vseh treh sester »vidi samo njo«. Kadar sta skupaj, jo je cele ure sposoben gledati tako pozorno, da se temu drugi že posmehujejo. Kmalu tudi samemu knezu in vsem njegovim bližnjim postane jasno, da zares ljubi Aglajo, pa vendar ni v tej ljubezni nobene čustvene osnove: knezu zadošča, da je vsak dan pri Jepančinih in da se pogovarja, sedi ali pa se sprehaja z Aglajo. »Kaj se ve, mogoče bi mu to zadoščalo, da bi ostal zadovoljen vse žive dni!« (8; 429//559). Aglajin lik torej ne postane »videnje«, ki bi pognalo korenine v knezovi duši, kot je to pri liku Nastasje Filippovne. Dokaz za to je prizor na železniški postaji, ko Miškin, ki nenadoma zagleda Nastasjo Filippovno, v hipu nekako pozabi na Aglajo, ki jo je še minuto prej tako moteče napeto gledal. Ko ga je Aglaja vprašala, kaj se z njim dogaja, je »obrnil glavo k nji, jo pogledal, se zastrmel v njene črne, zanj ta trenutek nedopovedljivo iskreče se oči in se ji poskusil nasmehniti, a na mah, kakor da jo je v hipu pozabil, je spet obrnil oči proti desni in spet začel spremljati svoje nenavadno videnje« (8; 289-290//382). Ta prizor nam že napoveduje izid zadnjega srečanja obeh tekmic, ko Nastasja Filippovna s čudovito lahkoto »prevzame« Miškina Aglaji.

Bolj zapleteno genezo ima videnje Rogožina, ki se prikaže Ippolitu in mu odločilno pripomore k odločitvi, da si bo vzel življenje. Sam Ippolit piše v svoji *Izpovedi*, da se ni za to odločil iz kakšnih logičnih sklepov, »temveč zaradi kaj vem kakšnega čudnega sunka, zaradi nekakšne čudne okoliščine, ki mogoče sploh ni bila v nikakršni zvezi s potekom dogodka« (8: 337//441). Ippolit pride k Rogožinu na dom in tu vidi *Mrtvega Kristusa* H. Holbeina. Umetnina ga napelje – kot tudi Miškina – na misli o krutih zakonih narave, po katerih je vse živo obsojeno na smrt

in spričo katerih vsakršno zemsko bivanje na svetu izgublja smisel. Iz drugega dela romana vemo, da so se ob pogledu na *Mrtvega Kristusa* enake misli porajale tudi Rogožinu, zato z Ippolitom nenadejano uganeta skrivne misli drug drugega. Zato si Ippolit, ne glede na ves kontrast med njim in Rogožinom,[8] dovoli pripomniti, češ »les extremités se touchent«, tako da morda [Rogožin] tudi sam sploh ni tako daleč od [njegovega] 'zadnjega prepričanja', kot se mu dozdeva (8; 338//442) – z drugimi besedami torej naj bi tudi Rogožinu čudne misli o smrti in samomoru sploh ne bile tuje. Čim pa Rogožin sliši ta namig, »zelo čmerikavo in s kislim obrazom« pospremi Ippolita iz hiše.

Ponoči Ippolita v spanju tlači mora. V naravi, ki neusmiljeno »požira lastne otroke«, Ippolit sprva vidi »nekakšno velikansko, neusmiljeno in nemo zverino«, nato »nekakšen velikanski stroj najnovejše izdelave, ki brez misli, gluho in brezčutno grabi, drobi in golta vase veliko in dragoceno bitje«, in na koncu »ogromnega in odvratnega pajka«.

Ko se mimo Ippolita v njegovi zavesti zvrstijo te podobe, se nenadoma prikaže pred njim podoba Rogožina, ki je na nek skrivnosten način prišel skozi vsa zaprta vrata. Parfjon, ne da bi črhnil besedo, samo posmehljivo in zlobno gleda nesrečnega bolnika. Ta od kraja niti malo ne dvomi, »da je to v resnici sam Rogožin, ne pa **prikazen**, ne blodnja«, in sprejme ta nočni obisk kot nekaj čisto naravnega, tako močno se je v duhu že zbližal z zloveščim likom trgovca. Šele proti jutru Ippolit z grozo ugotovi, da je bila to le sanjska mora.

> »Vidite, in ravno to posebno naključje, ki sem ga tako nadrobno opisal, je bilo razlog, da sem se dokončno 'odločil'. Dokončne odločitve potemtakem ni povzročila logika, ne logično prepričanje, temveč gnus. Človek vendar ne more še naprej ostajati v življenju, če to dobiva tako **čudne oblike, ki me žalijo.** Ta **prikazen** me je ponižala. Ne morem se podrejati **temni moči, ki privzema obliko** tarantele« (8; 341//447).

Liki, ki jih vidi Ippolit v morastih sanjah, so po svojem pomenu diametralno nasprotni »rajskim podobam«, o katerih knez Miškin govori povabljencem na večeru. Vidni svet v očeh Ippolita zadobiva zlovešče, »zanj žaljive oblike«, zaradi katerih se zanj življenje spreminja v pekel. Karakteristično pa je, da ravno Rogožinov »obisk« tako usodno učinkuje na Ippolita; odloči se, da si bo vzel življenje, ker ne prenese srepega in posmehljivega **pogleda** prikazni. Prikazen Rogožina je za Ippolita zadnja v vrsti sanjskih prikazni *smrti*, v njej so zgoščene in zbrane vse poprejšnje prikazni, ki jih je vzbudilo Holbeinovo platno. Tako se Rogožinov **lik združi v Ippolitovi zavesti z vtisom te slike**. Žarišče videnja, v katerem je zgoščena vsa njegova duhovna energija, je živ **pogled**, združujoč v sebi vsa posmehovanja, žalitve in sovraštvo, s katerimi umirajočega nenehno in

[8] »... jaz sem bil človek, ki so mu bili že šteti dnevi, on pa je živel kar se da vsestransko, neposredno življenje, življenje tistega trenutka, brez kakršnih koli skrbi za 'zadnja' dognanja, številke ali kar si že bodi, kar ni bilo v zvezi s tistim, zaradi česar ... se mu je zmešalo...« (8; 337//442).

neusmiljeno zasipa samozadovoljni, zmagujoči in do njega popolnoma ravnodušni svet.

Kasneje Ippolit sprašuje resničnega Rogožina, zakaj je prišel k njemu ponoči. Rogožin se mu v odgovor samo posmehne, vendar nekam čudno, kot da je v resnici imel nekaj s tem, kar se je pripetilo Ippolitu. Še čez nekaj tednov se Ippolitu sanja o Rogožinu, kako ga ta skuša v spanju zadušiti z mokro cunjo (8; 465//605), v čemer lahko vidimo eno izmed projekcij njegovega premišljanja o krivični, absurdni in do ponižanja žaljivi smrti, ki ga čaka.

Po enakem mehanizmu se razpletajo tudi druga videnja v zavesti junakov, le da v ostalih primerih ni prikazan ta proces v njegovem prvem stadiju. Meja med resničnostjo in domišljijo je pri tem zabrisana. Ippolit na lastne oči vidi Rogožinovo prikazen, Miškin pa lahko resnične ljudi doživlja kot svoja videnja v sanjah ali kot portrete, ki nenadoma oživijo.

V obliki videnj poteka miselni proces tudi pri Nastasji Filippovni. Ko spozna kneza, ga poistoveti z idealno podobo, ki se ji je že dolgo tega izoblikovala v njenih fantazijah:

> »... zakaj tudi jaz sem **sanjarka** ... Kaj misliš, da jaz sama nisem sanjarila o tebi? Imaš prav, že zdavnaj sem sanjarila, še pri njem na deželi, kjer sem preživela pet let čisto sama; premišljuješ, premišljuješ, kolikokrat je bilo tako, sanjariš in sanjariš – in sicer sem si kar naprej **slikala** takegale dobrega, poštenega, lepega in ravno tako prismuknjenega, kakor si ti, kako bo na vsem lepem prišel in rekel: »Vi niste nič krivi, Nastasja Filippovna, in jaz vas obožujem!« In včasih sem bila že tako pri koncu svojega fantaziranja, da je le malo manjkalo, da nisem znorela ...« (8; 144//190).

Kljub temu pa beži pred njim, ker se zdi popolnoma nevredna sreče s knezom. Kasneje v teku vsega romana gleda nanj z obožavanjem in ga časti kot svetnika ali najvišjo duhovno avtoriteto (spomnimo se samo prizora, ko ob srečanju v Pavlovsku zdrkne pred njim na kolena, »kakor zmešana« in mu hoče poljubljati roke ...-8; 381-382//494), ker ga kar naprej hoče videti podobnega skoraj Kristusu – edina med vsemi drugimi junaki romana (to potrjuje tudi njena upodobitev »Kristusa z otrokom«).

Nastasja Filippovna ustvari tudi idealno podobo Aglaje, ko jo oblikuje v pismih:

> »Ne imejte mojih besed za **bolno zavzetost bolnih možganov**, a vi ste zame **nekaj popolnega**! **Videla sem** vas, **vsak dan vas videvam**. Saj vas ne obsojam; nisem prišla po razsodnosti do sklepa, da ste popolni; to kratko in malo **verjamem**. A na vesti imam tudi greh zoper vas: **imam vas rada**. Popolnosti pač ni mogoče ljubiti; popolnost **lahko samo občuduješ** kot popolnost, ali ne res? ...
> Zaljubil se je v vas, ko **vas je samo enkrat videl**. Omenjal vas je kot '**luč**', to so njegove lastne besede, slišala sem jih pri njem. A tudi brez besed sem ugotovila, da ste vi zanj luč. Jaz sem ves mesec živela ob njem in pri tem **spoznala, da ga imate tudi vi radi; vi in on sta zame eno**.

> ... Veste, zdi se mi, da **me morate celo radi imeti**. Zame **ste isto kakor zanj: svetlo bitje**; angel ne more sovražiti, pa tudi ljubiti ne more (8; 379//491-492).

Vidi se, kako se postopoma Nastasja Filippovna vse bolj vnema za to podobo popolnosti, ki si jo je ustvarila (vizualni naravi fantazij Nastasje Filippovne lahko čisto jasno sledimo po navedkih), tako da pride celo do prepričanja, da jo tekmica »mora« imeti rada. Opaziti je tudi, da je ta podoba, ki jo je Nastasji Filippovni »sugeriral« knez, v njeni duši nekakšen odraz njenega lastnega videnja Aglaje.

Kasneje se izkaže, da resnična Aglaja čisto nič ne ustreza temu videnju in da je čisto navadna ženska, vzvišena, kapriciozna in včasih naravnost kruta, da sovraži svojo tekmico in da je nanjo besno ljubosumna zaradi kneza. Kot da bi vnaprej slutila, kako se bodo stvari razpletle, ji Nastasja Filippovna piše: »O kako bridko bi bilo zame, ko bi izvedela, da čutite zaradi mene sramoto ali jezo! To bi bil vaš konec: v trenutku bi bili izravnani z menoj« (8; 379//492). To se na koncu romana tudi zgodi: »Gledali sta druga drugo in že nista nič več prikrivali ihte. Ena teh žensk je bila tista, ki je še prav pred kratkim drugi pisala taka pisma. In glej, ob prvem srečanju in pri prvih besedah se je vse razkadilo« (8; 470//611).

Za semantiko »videnja« je pomembna tudi njegova sorodnost s sanjami, ki se kaže v tem, da se porodi in deluje v zavesti tako kot sanje in pridobi simbolni pomen prav tako kot sanjske podobe. (»Prikazen/*vidénie*« se torej lahko pojavi kot *gledanje*, *privid* in *sanjski privid*.). Pripovedovalec v romanu nekajkrat omenja, da se nam v sanjah pogosto razkriva prikrita resnica – »nekaj, kar je v zvezi z vašim resničnim življenjem, nekaj, kar je resnično in kar je bilo zmeraj živo v vašem srcu; dozdeva se vam, kakor da so vam sanje povedale nekaj novega, preroškega, kar ste pričakovali; vaši vtisi so močni, bodi že veseli ali moreči, a kaj so ravno obsegali in kaj vam je bilo povedanega – vsega tega ne morete ne doumeti ne si priklicati v spomin« (8; 378//490).

Knezu se zaradi njegovega vizionarstva resničnost pogosto prekriva s sanjskimi prividi. Pri srečanju z Nastasjo Filippovno – in to ni samo naključje – se mu zazdi, da je njene oči nekoč že videl »... mogoče kdaj **v sanjah**« (8; 90//119). Resničnost sáma se mu predstavlja kdaj pa kdaj kot fikcija:

> »Včasih se mu je zahotelo, da bi odšel, kamor koli že, da bi popolnoma izginil od tod, in všeč bi mu bil celo kakšen mrk, pust kraj, samo da bi bil v njem lahko sam s svojimi mislimi in da bi nihče ne vedel, kje je ... Tu pa tam kdaj so mu prišli na misel tudi hribi in še posebej neka znana postojanka v hribih ... O, kako strašno rad bi bil zdajle tam in premišljeval samo o nečem – o! vse življenje bi premišljeval samo o tem – in to bi mu zadostovalo za tisoč let! In naj ga kar, naj ga kar tu popolnoma pozabijo. O, to je celo potrebno, še celo bolje bi bilo, če bi sploh ne vedeli zanj in da bi se mu to vse skupaj pritaknilo samo v sanjah. Sicer pa, **ali ni popolnoma vseeno, ali v sanjah ali bedé?**« (8; 287//378).

Vendar pa videnja, ki jih ima knez, niso kot »kaj vem kakšni prividi kakor od hašiša, opija ali vina, ki ponižujejo razsodnost in skrunijo dušo in so nenormalni in nestvarni« (8; 188//249). Razen blodnih sanj poznajo junaki Dostojevskega tudi višje, preroške, podobne sanjam, ki jih je imel Smešni Človek:

> Naj bodo to sanje, vendar ni mogoče, da bi vsega tega ne bilo. Veste, zaupal vam bom skrivnost: vse to, morda, sploh niso bile sanje! Kajti tu se je zgodilo nekaj takega, tako grozno resničnega, da se kaj takega v sanjah ne bi moglo prikazati (25; 115).

Kot nekaj »sanjam podobnega« je knez doživljal tudi pisma, ki jih je Nastasja Filippovna pisarila Aglaji. Povedali smo že, da je ta pisma navdihovala njena ljubezen do Miškina. Njihova vsebina je dejanski svet videnj, ki jih ima Nastasja Filippovna: ko prizna Aglaji ljubezen, jo Nastasja Filippovna v resnici zamenjuje s svojim idealom prosvetljene, posvečene ženskosti in čistosti, ki ji nenehno žari pred njenimi duhovnimi očmi in s katerim stalno primerja globočino svojega moralnega propada. Simbolna podoba *Kristus in otrok* predstavlja, kot smo že poskušali dokazati, simbolno utelešenje bistva kneza Miškina. Poleg tega sta v pismih predstavljena tudi sama Nastasja Filippovna in Rogožin, ki ju bomo razčlenili malo kasneje.

Ni naključje, da se knez teh pisem nekako boji, hkrati pa jih tudi občuduje kot sad nekakšnih skrivnostnih spoznanj, ki jim razumsko ni mogoče priti do živega:

> »Da, seveda, to so bile sanje, moraste in nore; obenem pa je bilo v tem nekaj takega, kar je bilo mogoče resnično in trpinsko pravično, kar je opravičevalo sanje in moro in norost. Nekaj ur zapovrstjo se mu je nekako bledlo o tem, kar je bral ... Tu pa tam ga je kdaj celo mikalo, da bi si rekel, kako je vse to že vnaprej slutil in pričakoval; dozdevalo se mu je celo, kakor da je vse to že prej nekoč bral, nekoč davno davno, in vse, zaradi česar se mu je tožilo odtistihmal, vse, s čimer se je trpinčil in česar se je bal – vse to je bilo zaobseženo v teh pismih, ki jih je bil že zdavnaj prebral« (8; 378//490–491).

Tako smo pri celi vrsti junakov v romanu *Idiot* – in sicer pri Miškinu, Ippolitu, Nastasji Filippovni in Rogožinu – odkrili táko bistveno karakteristično potezo, kot je razmišljanje na osnovi videnj. Ta svojskost njihove zavesti jim določa medsebojne odnose in jih vodi v smeri tragičnega razpleta, kajti v zavesti junakov pogosto prihaja do tragične razdvojenosti med živim, resničnim človekom in njegovim prividom, kar je vedno nespremenljivo, posplošeno in simbolno in sega onstran mejá resničnosti. Videnje je neizpodbitna resnica duševnega življenja junaka, ki je to videnje imel, pri čemer pa se pri videnju razkrije le del resnice o živem človeku (takšna so, kot primer, tri pravkar opisana videnja). Kako se videnja projicirajo na resnični svet, v kakšnem odnosu so z resničnostjo: ali so le igra domišljije, bolestna fantazija junakov ali tragična napoved prihodnosti?

Miškin kot vizionar

Če si pobliže ogledamo odnose, kakršni se razvijejo med knezom na eni strani in Nastasjo Filippovno ali Rogožinom na drugi, ugotovimo, da so čisto svojevrstni in da jih ni mogoče uvrstiti v nobeno od kategorij, kot so preprosta ljubezen, ljubosumnost ali sovraštvo. Ti junaki drug drugega privlačijo, kot bi jih »vezala neka čudna blizkost«, občevanje med njimi poteka na nekakšni intuitivni ravni, razumejo se brez besed. Vnaprej slutijo in uganejo trenutek medsebojnih srečanj,

in kadar se srečata dva izmed njih, je vedno čutiti tudi nevidno ali bližnjo navzočnost tretjega,[9] ki jo oba vnaprej zaslutita in odkrijeta.[10] Vsakdo izmed njih treh gleda drugega v luči svojih videnj in projicira nanj fantazijsko podobo, vtisnjeno v svoji zavesti. Ker se ta podoba ne ujema z resničnim junakom, se njihovi odnosi nepredvidljivo in usodno spreminjajo ob vsakem njihovem novem srečanju. Nastasja Filippovna, potem ko ji knez ponudi roko v zakon, zbeži od njega z Rogožinom. Rogožin, ko zagleda blizu hiše Nastasje Filippovne Miškina, s katerim se je ravnokar pobratil in ki mu je bil pripravljen odstopiti svojo ljubico, se odloči, da ga bo ubil. Knez pusti Aglajo zaradi Nastasje Filippovne, katere trpeči obraz je napravil nanj nepremagljiv vtis. Ta spet uide knezu izpred oltarja in zbeži k Rogožinu, kakor hitro le-tega zagleda v množici ljudi. Od tod se porajajo vsi preobrati v zgodbi in sam razplet romana.

Knezova videnja so posebno značilna, živa, določna in stanovitna. On bolj kot kdor koli drug živi v svetu svojih videnj. Karakteristična se zdi tudi vzporednica med Miškinom in Don Kihotom, ki jo avtor vztrajno poudarja (Aglaja zatakne knezovo pisemce v Cervantesovega *Don Kihota* in se potem temu dolgo smeje). Blaznost Don Kihota (po prepričanju Dostojevskega je to »eden najbolj popolnih pozitivnih likov v krščanski literaturi«[11]) izhaja prav iz tega, da so se pred njegovimi očmi nenehoma pojavljale prikazni, ki mu jih je navdihovalo branje viteških romanov, tako da se je domišljijski svet v njegovi zavesti dokončno premešal z resničnim (v mlinih na veter vidi velikane, čreda koštrunov mu je sovražna vojska itn.). Razmišljanje v obliki videnj je za tega Miškinovega španskega predhodnika temeljna značilnost, izhodišče celotne njegove življenjske filozofije.

Če bi knez enostavno živel v svojem domišljijskem svetu, bi bil pravi norec, tako pa vsi iz njegove okolice, ki mu na tihem sicer pravijo »idiot», v resnici gojijo do njega izredno spoštovanje in neverjetno hitro postanejo duhovno odvisni od njega. (Spomnimo se samo, kako se spremeni odnos do kneza pri Ganji ali pri Burdovskem ali kako ponosna Nastasja Filippovna pri srečanju v Pavlovsku pade pred njim na kolena in mu poljublja roke.) Pri vseh uživa ugled, vsi mu zaupajo svoja najbolj skrivna čustva in načrte. Njegove besede in sodbe jemljejo vsi neverjetno zares. Knez nikjer v romanu ne nastopa kot dejavna oseba, skoraj vedno pa deluje kot nekakšen katalizator, katerega prisotnost da vsakemu dogajanju večjo ostrino in mu pogosto vnaprej določi tragičen razplet. Seveda pa obstaja tudi neka nasprotna zveza med knezom in svetom, saj se podobe, ki jih vidi, spreminjajo v resničnost. Medtem ko videnja Rogožina in Nastasja Filippovne neizprosno

---

[9] Na Rogožinovem domu lahko Rogožin in Miškin govorita samo o Nastasji Filippovni, vsako snidenje Miškina in Nastasje Filippovne v Pavlovsku se konča tako, da se pojavi Rogožin, isto velja tudi za neuspelo knezovo poroko. Zaključni prizor Miškina in Rogožina poteka ob truplu Nastasje Filippovne.

[10] Tako je Rogožinu slutnja povedala, da je knez dopotoval v Peterburg, in ga je poiskal na postaji, Miškin je tako slutil, da se bo v Pavlovsku srečal z Nastasjo Filippovno in Rogožinom, Nastasja Filippovna je začutila, da se bo pred njeno poroko v množici ljudi pred cerkvijo pojavil Rogožin itn.

[11] Iz pisma S. A. Ivanovi, 1868 (28; 251).

propadajo, pa knezova videnja postajajo resnična, in to proti njegovi volji in pogosto na kar se da tragičen način. Po eni strani lahko govorimo o knezovem nenavadnem preroškem daru, ki mu omogoča, da jasno vidi prihodnost. Po drugi strani pa knez s svojimi vpogledi v bodočnost sam nehote vpliva na prihodnje dogodke, da se res uresničijo. Izpolnjuje torej vlogo medija, skozi zavest katerega videnja vstopajo v svet.

V romanu ni o tem nič rečeno naravnost – v njem sploh ni nobena stvar povedana do konca, pazljivo razčlenjevanje psihologije vedenja junakov pa pomaga razkriti prikrite vzroke njihovih nepričakovanih ravnanj. Zaustavimo se ob enem izmed prelomnih trenutkov teh skrivnostnih odnosov – ko Rogožin poskusi umoriti kneza v drugem delu romana. Ves ta del pisatelj pripoveduje skozi prizmo knezovega doživljanja. Knez je bil tedaj v stanju posebne živčne napetosti pred epileptičnim napadom, zato je bilo tedaj njegovo dojemanje resničnosti nekoliko domišljijsko premaknjeno. Zgodba o poskusu umora je prikazana v luči tega, kako se razvija in kako prehaja v knezovo zavest grozljivo videnje Rogožinovih oči.

Takoj po prihodu v Peterburg, »ko je stopil z vlaka, se mu je nenadoma zazdelo, da se je srečal s čudnim, ognjevitim pogledom kdo ve čigavih oči iz množice, ki se je zgrnila okrog ljudi, prispelih z vlakom ... Kajpada, samo zazdelo se mu je; vendar mu je ostal neprijeten spomin« (8; 158//211).Rogožinovo ime tu še ni omenjeno, in to seveda ne naključno, ker za tem videnjem ne stoji Rogožin kot oseba, ampak le tisto, kar žari iz teh oči – brezmejno sovraštvo, ljubosumje in morilska želja. Knez zavestno noče istovetiti tega, kar je v duhu videl, z Rogožinom, ne sprejema misli, da le-ta goji do njega takšna čustva in da bi ga bil sposoben ubiti. Zato ob srečanju z Rogožinom izreče čudne besede, kot da bi hotel oči oddvojiti od njihovega lastnika:

> »Malo prej, ko sem stopil z vlaka, sem zagledal dvoje natanko takih oči, s kakršnimi si me ti zdajle pogledal od zadaj.«
> »Poglej si no! Čigave oči so bile neki to?« je nezaupljivo zagodrnjal Rogožin ...
> »Ne vem; bilo je v množici in še celo tako se mi zdi, da se mi je samo tako pritaknilo ...« (8; 171//227).

Nato knez opazi, da imajo oči Rogožinovega očeta na portretu prav tak izraz. Sam Rogožin pa se v prisotnosti kneza spremeni in njegove oči nič več ne izžarevajo sovraštva:

> »Kakor hitro te ni več pred menoj, se takoj začnem jeziti nate, Lev Nikolajevič ... Tako, da bi kar šel in te s čim zastrupil! Vidiš, tako. Zdaj še niti četrt ure ne sediš pri meni, a me je že vsa jeza minila in si mi spet po starem drag. Posedi pri meni ...«
> »Po očetu si se vrgel!« je odgovoril knez, se prijateljsko nasmehnil in skušal prikriti čustvo (8; 174//230).

Ko je knez odhajal od Rogožina čisto pomirjen z njim, »... mu je ... nenadoma nekako prišlo nekaj na misel, kakor da se mu je mahoma obudil nekakšen spomin, nekaj čudnega, kar ga je že dolgo vznemirjalo ... Že nekaj ur ... je ... spet na vsem lepem od kraja začenjal, kakor da nekaj išče okrog sebe« (8;186-187//247).

»Neverjetna, nepremagljiva želja, malone skušnjava, mu je mahoma vklenila vso voljo.« »Speljala ga je nekakšna druga mračna, moreča radovednost« (8; 189//251). In odšel je proti hiši Nastasje Filippovne, da bi videl, ali ga bo tam čakal ljubosumni Rogožin.

S tem sam zavestno *izziva* videnje sovražnih Rogožinovih oči. In tokrat uvidi vse še veliko bolj jasno:

> »Pa se je res potrdilo? Pa se je res uresničilo? Zakaj spet to drgetanje, ta mrzli znoj, ta duševni mrak in mraz? Ali mogoče zato, ker je spet zagledal tiste oči? Pa saj je vendar odšel iz Poletnega vrta sem samo zato, da bi jih videl! Saj to je ravno bila njegova »nepričakovana misel«. Po vsi sili je hotel **videti te** »**pravkaršnje oči**«, da bi se do kraja prepričal, da jih bo prav gotovo srečal *tu*, pri tej hiši. To je bila njegova krčevita želja ... Da, to so bile *taiste* oči (in o tem, da so res *taiste*, zdaj že ne more biti več nobenega dvoma!), ki so se zabliskale proti njemu davi, v množici ...« (8; 192//255).

Zdaj, bi se zdelo, pa nima smisla govoriti samo o *očeh*, saj se Rogožin nič več ne skriva:

> »Ta nesrečnež se zdaj niti skrival ni več. Da, Rogožin se je poprej kdo ve zakaj tajil in lagal, a na postaji je stal skoraj povsem očitno. Prej bi se dalo reči, da se je skrival on sam, knez, ne pa Rogožin. A zdaj, pri hiši, je stal na drugi strani ulice, kakšnih petdeset korakov napošev ... in čakal. Tu je stal že popolnoma očitno in je namenoma hotel biti viden. ... (Da, **oči** so se jima ujele! In **spogledala sta se**.) (8; 193//256).

Vseeno pa knez v svoji zavesti še vedno noče povezovati teh sovražečih, grozljivih oči s samim Rogožinom. Kajti te oči so zanj znamenje neizbežnega umora.

> Ali pa je bilo v resnici kaj takega na Rogožinu, to se pravi v vsej *današnji* podobi tega človeka, v vsej celotnosti njegovih besed, gibov, ravnanj in pogledov, kar je moglo opravičiti knezove strahotne slutnje in hujskajoče prišepetavanje njegovega demona? Nekaj takega, kar je samo po sebi vidno, a ker je težko razčleniti in prikazati, česar ni mogoče z zadostnimi razlogi opravičiti, kar pa kljub vsemu, ne glede na vse te težave in nemogočosti, napravlja **popolnoma celoten in nepremagljiv vtis, ki nehote prehaja v najtrdnejše prepričanje**?... (8; 193//256).

Tako lahko natanko spremljamo proces nastajanja videnja v knezovi duši. Popolnoma možen pa je seveda tudi nasproten potek misli: ne prihaja h knezu le videnje samo, tudi knez sam to videnje izziva.

Naj že bo zavestno ali podzavestno, vendar knez očitno pomaga Rogožinu, da se v njem zakorenini grozljiv naklep, in sicer najprej s tem, da obišče samega Rogožina, nato pa še, ko pride k hiši Nastasje Filippovne. In vsakokrat, ko Miškin vidi to svoje grozljivo videnje, (zdi pa se, kot da ga nekdo znova in znova vleče v ta videnja), mu postopoma daje vse bolj telesno podobo, videnje postaja vse bolj realno in se vse bolj spaja s samim Rogožinom. Kolikor bolj postaja knez prepričan, da so njegove slutnje pravilne, toliko bolj prevzema Rogožin tisto

vlogo, katero mu pripisuje knez v svojem sumničenju. Po srečanju pri hiši Nastasje Filippovne že ni ničesar več mogoče popraviti. – Rogožin se odloči, da bo kneza ubil. In tako ga zaloti v gostilni: v temi na stopnišču knez opazi človeka, ki se skriva, zasluti, da je to Rogožin, vendar, kot v nekakšnih morastih sanjah, ne more drugače, kot da teče za njim: »Zdaj zdaj se bo vse odločilo!« je s čudno prepričanostjo spregovoril sam pri sebi« (8; 194//258). Ko že pride na stopnišču do človeka, ki ga je v temi komaj mogoče opaziti, se knez nenadoma odloči, da ga sploh **ne bo pogledal**, kot da bi se dalo s tem kaj preprečiti. Toda ...

> »Naredil je že prvi korak, a se le ni mogel premagati in se je obrnil.
> Dvoje oči, dvoje ***taistih*** prejšnjih oči se je nenadoma srečalo z njegovim pogledom... Za trenutek sta stala skoraj tikoma drug pred drugim. Mahoma ga je knez prijel za rame in ga **obrnil nazaj, proti stopnicam, proti svetlobi: hotel si je bolje ogledati njegov obraz**« (8; 195//258).

Težko je na kak logičen način pojasniti to paradoksalno gesto. Razložljiva pa je na poetični ravni: knez mora svoje videnje pripeljati do maksimalne živosti in razločnosti. V istem trenutku videnje dokončno postane realnost.

> Rogožinu so oči zabliskale in blazen smeh mu je spačil obraz. Desna roka se mu je vzdignila in nekaj se je zasvetlikalo v nji; knez je ni mislil zaustaviti (8; 195//258).

Reši pa se knez tudi na paradoksalen način: *zanika* svoje videnje, noče mu več verjeti in ga *izžene iz svoje zavesti*:

> Spominjal se je samo, da je menda zaklical:
> »Parfjon, **ne verjamem**! ...« (8; 195//258).

V tem trenutku knezu zavest ugasne, in k njemu pride drugo, višje videnje ... nebeške harmonije v avri pred epileptičnim napadom:

> Potem se je mahoma kakor nekaj razgrnilo pred njim: nenavadna notranja luč mu je razsvetlila dušo ... Potem mu je zavest v hipu ugasnila in nastala je popolna tema (8; 195//258).

Kot zanimivost bi kazalo poudariti, da je knez podobno, kot je trikrat videl Rogožinove oči, pri tem pa v svojem videnju odkrival vsakič več »resničnega«, prav tako poprej trikrat gledal portret Nastasje Filippovne, in pri tem vsakokrat močneje dojemal v njem demonične poteze. Ko si portret ogleduje v tretje, ga prinese »k oknu, bliže k luči«, da bi ga bolje videl. In prav to gesto obračanja Rogožinovega obraza proti svetlobi, kot da je to portret ali knjiga (je pa to tudi tretjič, ko Miškin vidi te od sovraštva žareče oči), srečamo v prizoru poskusa umora, kakor čudno že učinkuje v tej situaciji ta otroška gesta.

* * *

Najbolj skrivnostni in napeti pa so v romanu nedvomno knezovi odnosi z Nastasjo Filippovno. Osmislimo si jih lahko samo, če – na eni strani – upoštevamo nerazložljivo moč, ki jo ima nad knezom njen lik, na drugi pa silen vpliv, ki ga je imelo knezovo videnje o njej na samo Nastasjo Filippovno.

Na začetku si knez po portretu izdela idealno podobo Nastasje Filippovne. Ne glede na to, da se ta lik na portretu kaže knezu v dvojni luči, sprejema realno Nastasjo Filippovno kot zgled popolnosti, in to ne samo lepote, ampak tudi dobrega. Ko praznujejo god, ji knez skorajda v obliki ljubezenske izpovedi pripoveduje, kako se je v njegovem srcu izoblikovala ta podoba – nosilka ideje: »Na vas je vse **popolnost** ... še celo to, da ste **suhi in bledi** ... Vas si človek sploh ne more **predstavljati** drugače ...«, na kar dobi nejasen odgovor: »... Potemtakem me imate torej za **popolnost**, kajne?« »Da.« »Kakor ste mojster za ugibanje, ste se pri tem vendar zmotili. Še nocoj vas bom spomnila na to ...« (8; 118//156). Tako torej podoba, ki si jo je ustvaril knez, naredi na Nastasjo Filippovno izredno močan vtis; takoj začne primerjati z njo sebe in svoje vedenje. Na primer, ko Miškin opazi njeno izzivalno obnašanje do Ganja in ji vrže v obraz čuden očitek:

> »Da vas le ni sram! Kaj ste res taki, kakor so vas ravnokar prikazali? Kaj je to sploh mogoče?« (8; 99//132).

Nastasja Filippovna nepričakovano zašepeta v odgovor: »Saj tudi res nisem taka, uganil je,« in naredi konec škandalu, ki ga je sama zasnovala.

V nadaljevanju knezova prisotnost še naprej opazno (v teku pripovedi zmeraj močneje) vpliva na Nastasjo Filippovno, ki ga, po eni strani, takoj prizna za svojo duhovno avtoriteto, po drugi strani pa si prizadeva razbiti svojo podobo v knezovi domišljiji, ker jo le-ta vse bolj obremenjuje. Pogosto se nalašč posmehuje knezovim idealnim predstavam in mu izzivalno dokazuje, kako globok prepad lahko zija med lepoto in dobroto. Da bo zavrnila Ganja, je nedvomno načrtovala že prej, k temu, da je zbežala z Rogožinom, pa jo je odločilno spodbodla prav knezova nepričakovana snubitev:

> »Mogoče sem tudi jaz sama ponosna, nič ne de, če sem nesramna! Malo prej si mi rekel, da sem poosebljena popolnost; lepa popolnost, če gre v pogibel samo zato, da bi se lahko pobahala, da je poteptala milijon in kneštvo! No, kakšna žena bi ti neki še mogla biti po vsem tem?« (8; 143//189).

Nadalje, v presledku med dogajanjem prvega in drugega dela, knez preživi cel mesec na samem z Nastasjo Filippovno na deželi, po njenem pobegu od Rogožina. Kaj se je med njima dogajalo v tem času, ostaja za bralca skrivnost, iz skopega Miškinovega pripovedovanja pa zvemo, da so njuni odnosi zašli v krizo: izkazalo se je, da ne bosta mogla biti skupaj, ker bosta sicer drug drugega psihično uničila. To v osnovi spremeni razpostavitev junakov v romanu. Knez do kraja spozna naravo Nastasje Filippovne in je ne more več imeti rad, kar kasneje čisto naravnost pove Aglaji:

> »Če ste prišli, ne da bi vedeli, zakaj, potemtakem jo imate gotovo zelo radi,« je navsezadnje spregovorila.
> »Ne,« je odgovoril knez, »ne, nimam je rad. O, ko bi vedeli, s kakšno grozo se spominjam časa, ki sem ga prebil ob nji!« Pri teh besedah ga je celo srh spreletel po životu (8; 361//470).

... O, rad sem jo imel; o, kako sem jo imel rad ... a potem ... potem ... potem je vse odkrila.«
»Kaj je odkrila?«
»Da se mi samo smili in da je ... sploh nimam več rad« (8; 362//471).

Pa vendarle knez ne more zapustiti Nastasje Filippovne. V Pavlovsk pride prav k njej, a ne k Aglaji, ki jo ima v resnici rad. V čustvih, ki ga k temu spodbujajo, ne moremo videti zgolj krščanske »ljubezni in usmiljenja«:

»Bog mi je priča, Aglaja, da bi rad dal svoje življenje, samo da bi ji vrnil dušni mir in jo osrečil, vendar ... ljubiti je ne morem več, in ona to ve!«
»Potem se žrtvujte, saj to se vam čisto poda! ...«
»Ne morem se kar tako žrtvovati, pa čeprav sem se nekoč sam hotel in ... se mogoče še zdaj želim. A dobro mi je znano, da je bo ob meni konec, in zato sem se odmaknil od nje« (8; 363//472).

Še naprej pa ima nad njim skrivnostno moč njen **obraz**. Ta podoba ga venomer spremlja, to je njegova bolečina in mora. Čim se mu prikaže, Miškin izgubi oblast nad seboj in pozabi na vse druge svoje srčne in človeške vezi.

Vendar dobiva videnje sedaj v njegovih očeh popolnoma drug smisel. Obličje Nastasje Filippovne postaja v njegovih očeh mračno in ne predstavlja več poosebljenje ideala. Za Miškina je to sedaj utelešenje neizmernega trpljenja, ki pa ga – zaradi prav tako neizmernega ponosa – ne razsvetljuje ponižnost ali skesanost. Ta podoba postaja usodna za Miškina in postavlja pod vprašaj vso njegovo življenjsko filozofijo. Pred njo se čuti nemočnega, izgubljajo pa trdnost tudi vsa njegova prepričanja in vsa njegova vera. Zato sedaj ob pogledu na obličje Nastasje Filippovne Miškina spreleti »groza«, nepremagljiva in skoraj mistična:

»... Dostikrat si je v teh šestih mesecih priklical v spomin tisti prvi občutek, ki ga je prebudilo v njem **obličje** te ženske, še ko ga je zagledal samo na fotografiji; pa še celo **v vtisu zaradi fotografije**, se je spominjal, je bilo **vse preveč neprijetnega**. Tisti mesec na deželi, ko sta se skoraj dan na dan **srečavala**, je napravil nanj strahoten vtis ... Že **na obrazu** te ženske je bilo zanj zmeraj **nekaj morečega** ... ta obraz je še po fotografiji prebujal v njegovem srcu **trpeč občutek pomilovanja**; tak občutek usmiljenja in kar trpljenja zaradi te ženske se mu nikoli ni odselil iz srca, zato ga tudi zdaj ni zapustil. ... Šele zdaj, v trenutku, ko je nenadoma stopila predenj, je sprevidel, ... česa ni bilo v njegovih besedah Rogožinu. Manjkali so izrazi, ki bi mogli obnoviti **grozo**; da, grozo! ... Če bi človek, ki ima kakšno žensko rajši kot vse drugo na svetu, ... nenadoma **zagledal** taisto žensko v verigah, za železnimi križi, pod ječarjevo palico, bi bil tisti občutek nekolikanj podoben temu, ki ga je knez ta trenutek občutil (8; 289//381).

Ker je čisto nemogoče »razgnati mrak«, ki se je vgnezdil v tej bolni duši, knez zasluti, da jo čaka grozljiv in neizbežen konec – smrt, na katero se kot na smrtno kazen Nastasja Filippovna obsodi sama s tem, ko »pričakuje verjetno nož v Rogožinovih rokah«. In tako se podoba Rogožina-smrti spoji v knezovi zavesti s podobo Nastasje Filippovne. Ti dve videnji – kot dve osebi v resničnem svetu

(česar pa Miškin ni vedno zmožen razločevati) – vznikata sedaj pred njim vedno skupaj: na železniški postaji, v parku, pri srečanju Nastasje Filippovne z Aglajo:

> ... v množici, nedaleč od kraja, kjer je sedel, nekje ob strani – nikakor bi ne bil vedel povedati, kje ravno in na katerem kraju – je mignil mimo **obraz** s skodranimi temnimi lasmi, z znanim, zelo znanim nasmeškom in **pogledom** – mignil je in izginil. Čisto mogoče je bilo, da se mu je to samo zazdelo; od vse **prikazni** so mu ostale v spominu samo skremžen nasmešek, oči in svetlo zelena gizdalinska ovratnica, ki jo je imel zavezano ...
>
> A čez trenutek se je začel na vsem lepem hlastno in nemirno ozirati okrog sebe; prvo **videnje** je utegnilo napovedati in pripravljati drugo. To je moglo biti čista resnica (8; 288//379).

Tako vidi Miškin Nastasjo Filippovno po treh mesecih ločitve prvič spet v Pavlovsku. Moč, s katero učinkuje obličje Nastasje Filippovne na kneza, je še vedno tolikšna, da se, čeprav je prišel v Pavlovsk posebej zaradi nje, da bi preprečil neko nesrečo, ki bi se ji lahko pripetila, v resnici skrbno izogiba srečanj z njo, kot bi se bal, da bi njegovo videnje lahko spet doseglo »skrajno živost« in se s tem spremenilo v realnost. Čisto instinktivno, iz samoohranitvenega nagona se Miškin ves čas trudi, da bi videnje potisnil iz zavesti. In tedaj se mu videnje začne prikazovati v snu:

> Navsezadnje je prišla k njemu neka ženska; poznal jo je, poznal do bolečin; vsak čas bi jo bil lahko poklical in pokazal – a čudno – zdaj je imela nekako **čisto drugačen obraz**, kakor ga je sicer zmeraj poznal, in mukoma si je prizadeval, da bi jo vendarle **priznal za isto žensko**. Na tem obrazu je bilo toliko **kesanja** in **groze**, da je bilo videti, ko da je to strahotna hudodelka in da je ravnokar zagrešila grozen zločin. Solza ji je trepetala na bledem licu; pomignila mu je z roko in položila prst na ustnice, kot bi ga opomnila, naj gre tiho za njo. Srce mu je zamrlo; za vse nič, za vse nič je ni maral imeti za hudodelko; vendar je čutil, da **se bo vsak trenutek zgodilo nekaj strahotnega**, pomembnega za vse njegovo življenje. Videti je bilo, kakor da mu hoče nekaj pokazati, nekje tu v bližini, v parku (8; 352//460).[12]

Ob tem odlomku je možnih veliko konotacij. Prvič, tu je očitno označeno, da se v Miškinovi zavesti resnična Nastasja Filippovna ne ujema več z njeno podobovidenjem (»zdaj je imela nekako čisto drugačen obraz«). Drugič, vloga »strahotne hudodelke« ni pojasnjena samo s kroničnim kompleksom krivde, ki ga ima junakinja v sebi. To je obenem tudi napoved njenega tragičnega konca.

Stvar je v tem, da gibanje Nastasje Filippovne v teh sanjah do posameznih gibov natanko posnema obnašanje Rogožina tedaj, ko v zadnjem poglavju vabi za seboj kneza, naj pride pogledat truplo Nastasje Filippovne. V teh preroških sanjah se lika Nastasje Filippovne in Rogožina na čuden način prekrivata, tako da se iz njiju obeh porodi enotno videnje zločinskega dejanja.

---

[12] Če se spomnimo, da je knez Nastasjo Filippovno vedno imel za noro, potem je to preroški sen: Nastasja ga vabi, naj ji sledi v svet blaznosti.

To se sanja knezu potem, ko sta se z Nastasjo Filippovno srečala na postaji. Vsega skupaj se bosta v Pavlovsku srečala prav tako trikrat, kot si je trikrat knez tudi ogledoval fotografijo Nastasje Filippovne, trikrat so se pojavile pred njim Rogožinove oči v Peterburgu (če pri tem ne upoštevamo same katastrofe – poskus umora). Tri srečanja v Pavlovsku so zgrajena po isti logiki: obličje Nastasje Filippovne se vse bolj jasno izrisuje pred knezom, vse bolj izstopajo v njem tragične, usodne poteze, in, končno, ob zadnjem, tretjem srečanju katastrofa postane neizbežna.

* * *

Zanimivo je spremljati, kako se v romanu pripravlja drugo srečanje kneza z Nastasjo Filippovno. Najprej se Nastasja Filippovna knezu prikaže v sanjah:

> Ko se je že zgodaj dopoldne na svojem divanu izgubil v nemirno spanje, se še zmeraj ni odločil, da bi bil odprl katero koli izmed treh ovojnic in tako je spet imel hude sanje in mu je spet prišla pred oči tista »hudodelka«. Spet ga **je gledala** z iskrečimi se solzami na dolgih trepalnicah, spet ga je vabila za seboj in spet se je prebudil kakor malo prej in se mukoma spominjal njenega **obraza**. **Hotel je že** nemudoma oditi k *nji*, a **ni mogel**; navsezadnje je malone v obupu odprl pisma in jih začel prebirati (8; 377//489).

Pisma Nastasje Filippovne Aglaji, kot smo že omenili, so tudi polna videnj in nam razkrivajo notranji svet Nastasje Filippovne. Končujejo se z izjemno pomembnim in nejasnim priznanjem:

> Slišala sem, da je vaša sestra Adelaida rekla tistikrat o moji fotografiji, da je mogoče s tako lepoto svet postaviti na glavo. A jaz sem se odpovedala svetu; ... **skoraj nisem več živa** in se tega zavedam; bog si ga vedi, kaj **namesto mene živi v meni** (8; 380//493).

Tako Nastasja Filippovna prizna, da *nima več svoje osebnosti* – in da jo vodi neka čudna sila ali volja. Zaradi lastne notranje izpraznjenosti postaja takšna, kot si jo zamišlja knez. Dejansko namesto nje obstaja utelešeno knezovo videnje: sprva je bil to privid lepote, ki rešuje svet, nato pa privid le še navidezne lepote, moralno propadle in žrtvovane. O tem piše Nastasja Filippovna v istem odlomku:

> To berem dan na dan iz dveh **strahotnih očes**, ki me neprenehoma **spremljata**, **celo takrat, kadar ju ni pred menoj**. Te oči zdaj *molčijo* (kar naprej molčijo), vendar poznam njihovo **skrivnost**. Ima mrko, pusto hišo in v nji je skrivnost (8; 380//493).

Na Rogožina sedaj gleda v luči Miškinovega zloveščega videnja (»taiste oči«), ki je torej očitno kot neizbrisno dejstvo zapisano tudi v njeni zavesti. In takoj za tem se pred Miškinom pojavi Nastasja Filippovna – istočasno kot podaljšek njegovih sanj in kot podoba iz pisem, ki jih je pravkar prebiral –, zato zares učinkuje kot **videnje**, ki ga je knez sam priklical v življenje:

> Srce mu je tolklo, misli so mu begale in zdelo se mu je, kakor da je vse okrog njega podobno **sanjam**. In nenadoma, kakor že poprej, ko se je obakrat prebudil ob taisti

> **prikazni**, se mu je ista podoba spet postavila pred oči. Taista ženska je stopila iz parka in obstala pred njim, kakor da ga je tu čakala. ... Prijela ga je za roko in jo krepko stisnila. »**Ne, to ni prikazen**!«
> In glej, navsezadnje je stala pred njim iz obličja v obličje, prvič po njuni ločitvi; nekaj mu je pripovedovala, a jo je **molče gledal**; srce se mu je prenapolnilo in ga zaskelelo od bolečine (8; 381//494).

V liku »nje« (v celem prizoru sta za junakinjo uporabljena le izraza »ista ženska« ali »ona«) je poudarjena nekakšna neresničnost, breztelesnost, njeno vedenje pa po teatraličnosti in ekscentričnosti spominja na vedenje sanjske figure (»zdrknila je pred njim na kolena, kar na cesti, kakor zmešana; odmaknil se je v grozi, pa ga je lovila za roko, da bi mu jo poljubila, in ravno tako, kakor se mu je pokazalo poprej v sanjah, so ji tudi zdaj solze lesketale na dolgih trepalnicah« (8; 382). Tu se že razločno vidi, kako se Nastasja Filippovna čisto zlije s knezovim videnjem o njej, čeprav knez sam nima več moči, da bi se zoperstavil oblasti, ki jo ima nad njim ta usodni lik, kot tudi nima moči, da bi Nastasjo Filippovno odvrnil od pogube.

Tako šele naslednje, tretje srečanje enkrat za vselej določi tragičen razplet, s tem da vsa knezova videnja spremeni v grozljivo resničnost. Knez se z vsemi močmi trudi preprečiti to srečanje.

> In že spet – »ta ženska«! Zakaj neki se mu je zmeraj dozdevalo, da bo ta ženska prišla kakor nalašč v zadnjem trenutku in pretrgala vso njegovo usodo kot preperelo nitko? ... Kaj je torej: ima to žensko rad ali jo sovraži? Tega vprašanja si ta dan ni niti enkrat zastavil; glede tega mu je bilo srce čisto: vedel je, koga ima rad ... [Aglajo – A. K.] ... Ni ga bilo tolikanj strah njunega srečanja, ne nenavadnosti in vzrokov njunega srečanja, ki ni vedel zanje, tudi ne tega, kako se bo pač vse skupaj končalo – bal se je same Nastasje Filippovne. Še pozneje, čez nekaj dni se je spominjal, kako so se mu v teh vročičnih urah skoraj kar naprej prikazovale **njene oči**, **njen pogled**, kako je slišal njen glas – nekakšne grozne besede ... (8; 467//608).

To srečanje pa je tudi podobno sanjam:

> Knez, ki bi še prejšnji dan ne verjel, da bi bilo mogoče kaj takega vsaj v sanjah videti, je zdaj stal, gledal in poslušal, kakor da je vse to že zdavnaj slutil. Najbolj fantastične **sanje** so se mahoma spremenile v najokrutnejšo in najostreje izobliko-vano resničnost (8; 470//611).

Miškin bi se moral odločiti ali za Nastasjo Filippovno ali za Aglajo. Namesto tega je pa z norimi očmi le gledal zdaj Aglajo, zdaj Nastasjo Filippovno. Voljo je imel popolnoma paralizirano. Ob prvem klicu Nastasje Filippovne plane k njej, čeprav ga Aglajino obličje, na katerem se izraža »tolikšno trpljenje in hkrati brezmejno sovraštvo«, prav tako vznemirja.

> Knez se pa mogoče niti ni zavedal vse daljnosežnosti tega izzivanja ... Videl je pred sabo samo obupani, nori **obraz**, ki mu je zaradi njega, kakor se je nekoč zareklo Aglaji, »za vekomaj srce presunjeno« (8; 475//616).

Kasneje knez takole pojasnjuje Jevgeniju Pavloviču, zakaj se je tako izneveril Aglaji:

> ... ko sta si takrat stali iz obličja v obličje, sploh nisem mogel prenesti obraza Nastasje Filippovne ... Vi ne veste, Jevgenij Pavlovič (je skrivnostno stišal glas), tega nisem še nikomur povedal, še nikoli, niti Aglaji ne, a ne prenesem in **ne prenesem obraza Nastasje Filippovne** ... Prejle ste po pravici povedali o takratnem večeru pri Nastasji Filippovni; a pri tem je bilo še nekaj /.../: gledal sem ji **v obraz**! Že dopoldne, na fotografiji, ga nisem mogel prenesti, ... njenega obraza me je strah!« je dodal z neverjetno grozo (8; 484//628).

Ko ga Jevgenij Pavlovič takoj nato spomni, kakšen je morala tedaj imeti obraz tudi Aglaja, očitajoč mu brezčutnost (»... In kje ste imeli takrat srce, svoje 'krščansko srce'! Saj ste vendar tisti trenutek videli njen **obraz**: da gotovo ni nič manj trpela kakor *le-ona*, kakor *vaša* druga, vaša ločenka!« -8; 483//627), knez, ki se je do tega trenutka le medlo in le nekam na pol pri zavesti strinjal z Jevgenijem Pavlovičem; nenadoma in izredno silovito začuti, da je kriv (»... Oh, moj bog, moj bog! Pripovedujete mi o njenem obrazu v tistem trenutku, takrat, ko je pobegnila ... Oh, moj bog, spominjam se! Pojdiva, pojdiva /.../ k Aglaji Ivanovni, takoj zdaj pojdiva!...« -8; 483//627). To mesto potrjuje domnevo, da je knez situacijo doživljal kot nasprotje dveh svojih videnj ali dveh oseb, in ena od njiju je bila močnejša, kar je bilo odločilno, ne glede na to, da je knez v resnici ljubil Aglajo.

Na koncu je videti, kot da je smrt Nastasje Filippovne nehote povzročil sam knez, zaradi tiste iracionalne moči, ki jo je nad njim imelo videnje Nastasje Filippovne. Naj bo tako ali drugače, z Nastasjo Filippovno se je zgodilo vse tako, kot je o njej predvidel knez. In morda ravno zato, ker je predvidel?

* * *

Razplet dodaja še nekaj zanimivih nadrobnosti k sestavu vidnih likov, ki smo ga opisali.

Tako knezu kot tudi Nastasji Filippovni se začne vse pogosteje prikazovati podoba Rogožina-ubijalca. Malo pred svatbo se Nastasji Filippovni nejasno prikaže na vrtu Rogožin, ki jo hoče ubiti.

Ta »zadeva se je dala razložiti, kot da je to kratko in malo bila **prikazen**« (8; 491//637).

Tedaj ponovno vidi Rogožinove oči tudi knez v cerkvi na pogrebu generala Ivolgina, – ne da bi videl samega Rogožina – kakor je bilo že tudi prej, ob poplavi v Peterburgu.

Treba je opozoriti, da so tik pred svatbo bila edina stvar, ki je na Nastasjo Filippovno napravila močan vtis, razkošna poročna oblačila, ki so prispela iz Peterburga. »Knez sploh ni pričakoval, da jo bo vse spravilo v tako neznansko razburjenost.« Vedela je, da vsi gledajo na njeno poroko kot na javen škandal in »ravno zato se ji je zahotelo, da bi zdaj še posebej vzdignila glavo pred njimi in vse zasenčila z okusom in bogastvom svoje toalete. Povrh tega pa je imela še eno skrivno željo, a je ni na glas nikoli povedala: sanjarila je o tem, da bi bila Aglaja ali

pa vsaj kdo izmed njenih zastopnikov ravno tako med množico, nespoznan, in tudi v cerkvi, da bi **gledal in vse videl**, zato se je naskrivaj pripravljala na to« (8; 491//638). To pomeni, da se Nastasja Filippovna hoče v očeh okolice pokazati v novi, lažni podobi.

Tik preden se je na dan poroke odpravila iz hiše, se je Nastasja Filippovna »še enkrat ozrla v ogledalo, s »skremženim« nasmeškom, ... omenila, da je »**bleda kot mrlič**«, ... in odšla na verando«.

Ven je prišla »v resnici **bleda ko zid**; a **velike črne oči so ji bliskale po množici kakor žareče oglje**; njenih pogledov niti množica ni mogla prenesti; nejevolja se je sprevrgla v navdušene vzklike« (8; 493//640). Bledico Nastasje Filippovne in nenavadni lesk v njenih očeh je omenjal knez pri tretjem opisu portreta (»...lepota bledega obraza, skoraj majčkeno vdrtih lic in žarečih oči; nenavadna lepota!« – 8; 68//92). Sedaj so te poteze prignane do skrajnosti, bledica pa celo že spominja na mrtveca.

Bralec je že pripravljen, da bo zdaj zdaj prišlo do katastrofe, in to se v resnici zgodi: Nastasja Filippovna uide izpred oltarja – ko za hipec ujame v množici Rogožinov **pogled** in takoj plane k njemu ...

Po umoru Nastasje Filippovne Rogožin sam poišče Miškina in ga vabi k truplu Nastasje Filippovne skoraj kot soudeleženca: knezova videnja uboja je Rogožin izpolnil, ker ni bilo druge izbire. (Spomnimo se, da je Miškin prvi napovedal ta uboj že na samem začetku romana, potem pa ga je ves čas proti njegovi volji zasledoval strašen privid – privid Rogožina z očmi morilca). Sedaj, v tem zaključnem prizoru, se končujejo vse zgodbe, izginejo vsa videnja. Nastasje Filippovne ni več, njeno truplo leži v temni sobi, čez glavo pokrito z mrtvaškim pregrinjalom, njenega obraza, ki je tako bolestno deloval na kneza, tudi ni več, in uganka o lepoti ostaja nerazrešena.

Za portret – privid, ki mu je »nesrečni vitez« ostal do konca zvest, se je izkazalo, da ni samo »mračen in nekako prikrit«, ampak naravnost grozljiv. Noči se, vse vidno se izgublja v mraku, v temo se pogrezajo obrazi:

> ... v sobi je bilo zelo **temno**; poletne »bele« peterburške noči so že začenjale temneti in ko bi ne bilo polne lune, bi bilo v Rogožinovih temnih sobah s spuščenimi zastori **težko kaj razločiti**. Že res, obraze se je še dalo **razločiti**, čeprav zelo **nejasno**. Rogožinov obraz je bil po starem bled; **oči so bile srepo uprte** v kneza in **so se močno, a nekako nepremično svetile** (8; 502//652).

Rogožinov obraz spet postaja nepremičen kot na portretu, nato pa se kmalu izgubi v temi. Ta tema sovpada z dokončno pomračitvijo knezove zavesti, v kateri je tudi zavladala tema, obenem pa so ugasnila tudi vsa videnja.

* * *

Skušali smo razumeti mehanizem, po katerem junaki *Idiota* sprejemajo svet. Ta mehanizem je v mnogočem vizualen. V mnogem je s tem mehanizmom mogoče

razjasniti uganke romaneskne vsebine, v kateri so odnosi med junaki tako zelo skrivnostni.

Iz ruščine prevedel
Jože Sever.

Резюме

О специфике визуального мира у Достоевского и семантике «видений» в романе «Идиот»

В романе «Идиот» визуальный мир приобретает принципиально новое осмысление, ибо в нем Достоевский впервые затрагивает тему божественного происхождения земной красоты. В романе присутствуют целый ряд весьма специфических зрительных образов, важных **только в их духовном, выразительном модусе**. Это – символические картины, а также «видения», порождаемые этими картинами в сознании героев.

Зрительное восприятие действительности героями «Идиота» интенсивно до неправдоподобия. Герои постигают мир через отдельные, бросающиеся им в глаза образы, к которым проявляют крайне пристальное внимание, глядя на них долго, мучительно и страстно. Несмотря на их пристальное вглядывание в ряд явлений окружающей действительности, они отнюдь не постигают ее с предельно возможной отчетливостью, а наоборот – абстрагируются от нее, вынося из увиденного *свое*, «фантастическое» впечателение, органично входящее затем в их внутренний мир и более неотъемлемое от него. Это относится в первую очередь к живописным картинам и людям.

Немаловажную роль в художественной системе романа играют живописные образы. В «Идиоте» мы найдем целых пять картин – так много, как нигде более у Достоевского. Это портрет Настасьи Филипповны, портрет отца Рогожина, лицо приговоренного к смерти за минуту до казни, «Мертвый Христос» Г. Гольбейна. Все эти картины привлекают пристальнейшее внимание героев, разворачиваются в их сознании в целые сюжеты необыкновенной интенсивности и рождают некую глобальную мысль или философскую идею. В композиционный центр каждой картины помещается человеческое **лицо**, а на нем в свою очередь особенно выделяются **глаза**, взгляд которых заключает в себе нечто таинственное, невыразимое, бесконечность мыслей и чувств. Таким образом, картины играют в романе роль мистико-философского подтекста. Но вместе с тем они принадлежат к огромному ряду особых явлений визуалного мира романа «Идиот». Следует также обратить внимание, что в романе эти картины видит лишь избранный круг героев: Мышкин, Настасья Филипповна, Рогожин и Ипполит. Эти же герои видят и совершенно особые зрительные **образы-видения**.

Видение мы можем теперь определить как целостный, идейно значимый образ, возникающий перед взором героев и запечатлевающий один из моментов высшего духовного напряжения жизни, через которые она получает философско-религиозное объяснение. При этом не важно, является ли этот образ герою в сновидениях, существует ли он лишь в воображении героя или же это особым образом увиденный и осмысленный

реальный объект. Важна неотступность, устойчивость его присутствия в сознании героя и его исключительная значимость для формирования его мировоззрения. Это может быть и пейзаж, и образ из сна. В «Идиоте» же чаще всего это по особому воспринятый зрительный образ живого человека, прицем все внимание героев обращается на его **лицо**, а еще конкретнее – на его **глаза**, чем они и сближаются с символическими картинами. По нашему мнению, картины тоже являются видениями, но на начальной стадии формирования. Несколько раз в романе происходит таинственный процесс оживления картины в сознании персонажей, когда образ ее функционирует как видение и сливается с впечатлением от реальных людей, постепенно замещая их образ в сознании героя. Это трагически предопределяет взаимоотношения героев, ибо в сознании персонажей часто возникает трагическое раздвоение между живым, реальным человеком и видением о нем, которое всегда неизменно, обобщенно, символично и выходит за рамки действительности.

Отношения между Мышкиным, Настасьей Филипповной и Рогожиным – загадочные, не подходящие под категории простой любви, ревности или ненависти. Все трое воспринимают друг друга в свете своих видений, проецируя на другого фантастический образ, запечатленный в их сознании. Из-за несоответствия этого образа реальному герою, их взаимоотношения непредсказуемо и фатально изменяются при каждой их новой встрече. Так, над князем необъяснимою властью обладал образ Настасьи Филипповны, однажды увиденный им на портрете. Впоследствии при одном виде ее лица Мышкин теряет всякое самообладание и забывает про все свои прочие сердечные и человеческие привязанности. Князь одновременно не может жить без Настасьи Филипповны, но в то же время старательно избегает встреч с нею. Из чувства самосохранения он пытается вытеснить ее образ из сознания, осознавая его разрушительность. И тогда видение начинает являться ему во сне. Затем возникает и обратная связь: это «видение» начинает оказывать сильнейшее воздействие на саму Настасью Филипповну.

Кроме того, и перед князем, и Настасьей Филипповной все чаще возникает видение страшных глаз Рогожина-убийцы, и когда оно становится неотвязным, то таинственным образом воплощается в действительность: Рогожин сначала покушается на названного брата Мышкина, а потом неожиданно для себя убивает вернувшуюся к нему Настасью Филипповну.

Таким образом, мышление «видениями» некоторых героев (Мышкина, Рогожина, и Настасьи Филипповны) является ключом к объяснению многих загадочных поворотов в сюжете «Идиота».

UDK 821.163.42.09 Jurgović M.
Mirjana Benjak
Univerza na Reki, Filozofska fakulteta Pulj

»FILMIČNOST« LITERARNEGA DISKURZA MILJENKA JERGOVIĆA
(Kadri, položaji kamere in montaža v zbirki kratkih zgodb *Mama Leone*)

Pričujoči pristop k zbirki kratkih zgodb *Mama Leone* hrvaškega pisatelja mlajše generacije Miljenka Jergovica izhaja iz hipoteze, da se vpliv množičnih medijev, predvsem filma, širi na literarni diskurz. Članek analizira vse oblike filmskega zapisa, ki se kažejo kot pomembni strukturni elementi Jergovićeve zbirke: kadre, položaje kamere in montažo.

The approach to the volume of short stories *Mama Leone* by a Croatian author from the younger generation, Miljenko Jergovic, derives from the hypothesis that the influence of mass media, particularly film, extends to the literary discourse. The article examines those forms of cinematic recording that appear to be the essential structural elements of Jergović's stories, i.e., frames, camera positions, and montage.

> *Danes, v času filma, stripa in, preprosto rečeno, življenja na elektriko bi bilo z mojega zornega kota precej nesmiselno pisati brez vedenja in ideje, da obstaja električna energija, ki premika stvari, da obstajajo mediji, ki so na določen način superiorni nad pisanim medijem, in končno, da obstaja tisoč in en način, da človek svoje literarno besedilo oživi in naredi zabavno na način drugih medijev. Recimo to, kar je prinesel filmski rez, kar je prinesla Eisensteinova montaža atrakcij v film, to isto je pravzaprav prinešeno tudi v književnost. Menim, da so pisatelji, ki danes ne dojemajo, da se lahko načela montaže iz filma in stripa na najlegitimnejši, najnormalnejši in najustreznejši način uporabljajo v književnosti, precej prikrajšani.*

O literarnem snovanju pisateljev, ki so na hrvaško literarno sceno stopili v poznih 80. oziroma v 90. letih, skoraj ne moremo govoriti, ne da bi omenili nezavidljiv položaj, v katerem so se v tem času znašli knjige, založniki, knjižnice in književniki. Spomnimo se samo nekaterih potez vlade, ki so neslavno zaznamovale zadnje desetletje hrvaške literarne kulture: uvajanje previsoke stopnje DDV-ja na knjige, nedefiniran status neodvisnih založnikov, neprofesionalen odnos do pisateljev idr. Poleg teh problemov, ki bolj ali manj izhajajo iz odnosa oblasti do kulture nasploh, moramo opozoriti še na eno pomanjkljivost, namreč na pomanjkanje sistemskega spremljanja in vrednotenja recentne hrvaške literarne produkcije. To se nanaša predvsem na knjige mladih in mlajših pisateljev, ki so jih izdale »majhne« neodvisne založbe, daleč od »državnega korita«. Tako bralci (ki kljub vsemu še niso izumrli) o pisateljih in njihovih delih najpogosteje izvedo iz kratkih predstavitev v časopisih ali (redkih) literarnih revijah ter iz intervjujev z literati. In se zgodi (kolikič že), da nas mora svet opozoriti na vrednost naših književnikov, naša uradna kritika pa jih zanemarja ali pa je do njih, pogosto iz povsem neliterarnih razlogov, celo sovražna.

Med avtorje, ki so v tujini bolj znani in cenjeni kot doma, sodi tudi Miljenko Jergović,[1] zagotovo eden najboljših mladih hrvaških pisateljev (rojen 1966). Medtem ko bralsko občinstvo z neprikrito nestrpnostjo in radovednostjo pričakuje vsako njegovo novo knjigo, je hrvaška kritika skoraj brez besed pred tem posebnim delom mladega avtorja. Maloštevilne in sporadične ocene se bolj ukvarjajo z Jergovićevim rojstnim krajem (Sarajevo) in Bosno, o katerih piše, ter z vsemi njunimi konotacijami kot z resno analizo in presojo njegovega kar zavidljivega literarnega opusa.

Pa še nekaj je, kar pa ne zadeva samo Miljenka Jergovića, ampak tudi druge predstavnike njegove (mlade) generacije hrvaških literatov: pri kritičnem branju njihovih del se ne upoštevajo posebnosti te generacije. Generacije, o kateri Jergović pravi: »Pomembno je poudariti, da je bila moja generacija, torej generacija, rojena med letoma 1960 in 1973, edina generacija na teh prostorih po letu 1945, ki se je oblikovala vzporedno s svojo generacijo iz kateregakoli dela Evrope, ki se je oblikovala z enakimi vrednotami, z istimi filmi, knjigami in življenjskimi ideali. Vse generacije pred našo so bile pravzaprav generacije jugoslovanskega socializma, ki so se oblikovale na povsem drugačen način, z drugačnimi vrednotami. Vse generacije po naši se oblikujejo po modelu aktualnih režimov, kar je zelo pomembno dejstvo za predstavnike te generacije, ki poskuša danes na območju nekdanje Jugoslavije nekaj delati, nekaj pisati, snemati. Povsem gotovo je, da so na to generacijo in seveda tudi name, izjemno vplivali neliterarni mediji – film, glasba, fotografija in strip in na koncu televizija. To se zelo čuti v besedilih ljudi, ki so v tem času odraščali v mestih.«[2]

Po Jergoviću sta torej generacijo, rojeno med letoma 1960 in 1973, zaznamovali dve značilnosti: njeno vzporedno odraščanje z evropskimi vrstniki in vpliv neliterarnih medijev na njeno ustvarjanje. Če se ustavimo pri slednji značilnosti, lahko rečemo, da se niti tisti maloštevilni literarni kritiki, ki so se ukvarjali z analizo snovanja te generacije, niso posebej posvečali neliterarnim vplivom nanj. K njihovim delom so pristopali kot k delom starejše generacije. V teh recenzijah je na prvem mestu namreč še vedno vsebinski aspekt dela, o njegovi strukturi/obliki pa se govori zelo malo. To pomeni, da so se kritiki od vseh slojev literarnega dela ukvarjali predvsem z njegovim idejnim slojem, ki so ga »brali« iz teme. Tako se k temi ni pristopalo kot k oporišču za neke druge analize, ampak se je analiza skoraj povsem izčrpala na tematski ravni. Ko govorimo o Jergoviću, skriva tak pristop

---

[1] Miljenko Jergović je na literarno sceno stopil s poezijo konec 80. let, zbirka kratkih zgodb *Sarajevski Marlboro* (1994) pa ga je izstrelila v sam vrh hrvaške in evropske proze (o čemer pričajo prevodi v angleščino, francoščino, nemščino, italijanščino, slovenščino, madžarščino, romunščino idr.). Piše poezijo in kratko prozo. Za svoje literarno in publicistično delo je prejel več prestižnih nagrad (nagrada Goranova proljeća, nagrada Veselko Tenžera, nagrada Mak Dizdar, nagrada Ksaver Šandor Gjalski, mirovna nagrada Erich Maria Remarque). Ne moremo se otresti vtisa, da je zanemarjanje Jergovića kot literata povezano z njegovim publicističnim in novinarskim udejstvovanjem (pisal je in piše za časopise in revije Nedjeljna Dalmacija, Tjednik, Vijenac, Feral Tribune in Dani), ki pogosto ni bilo povšeči hrvaškemu dovčerajšnjemu režimu.

[2] *Oduvijek sam planirao biti pisac*, pogovor D. Profete z M. Jergovićem, *Zarez*, št. I/1, Zagreb, 19. 2. 1999, 10.

določeno past, ker se kritiki bolj ali manj ukvarjajo z avtorjevim prikazovanjem vojne v Bosni, drugih ravni njegovega literarnoumetnostnega besedila pa se dotakneje le površno.[3]

Kot misli sam avtor, ki potrjuje, da piše bolj filme in videospote kot literarno naracijo in fabule, bi bilo »ob koncu 20. stoletja malo neumno sploh poskušati pisati ali biti pisatelj na način 19. stoletja«. Ravno tako bi bilo »malo neumno« na njegova dela gledati kot na dela iz 19. stoletja, »kajti v 19. stoletju so vsi ti veliki romani, o katerih se danes učimo v šoli, imeli družbeno vlogo, kakršno imajo danes v glavnem filmski spektakli. Tako so bili pisani in tako so bili brani.«[4]

Pričujoče pisanje ima drugačno nalogo – predlaga »filmsko« branje Jergovićevega literarnega diskurza. Zakaj »filmsko«? Opravičilo za to najdemo v naslednjih izhodiščih: a) nesporno dejstvo, da je film ključno vplival na strukturo in duh moderne oziroma sodobne književnosti;[5] b) na vpliv tega medija na lastno pisanje je večkrat opozoril tudi sam Jergović; c) »filmsko« branje bo odkrilo do sedaj zanemarjano ravnino »filmičnosti« Jergovićevih kratkih zgodb in pripomoglo k, upamo, da kmalu, obsežnejšemu prikazu in presoji njegovega literarnega snovanja.

Filmološki termin »filmičnost« pokriva dva pomena: govorimo lahko o filmični temi in o filmičnem filmu. »V obeh primerih uporabljamo pojem specifičnosti filmske strukture ali filmskih izraznih sredstev: neka tema je *filmična*, ker dovoljuje, da se ob njej uporabijo zakoni filmskega strukturiranja, dopušča efikasno amalgamiranje s 'specifičnimi filmskimi izraznimi sredstvi', filmsko delo pa se pojavlja kot filmično, ker ob svoji temi uporablja te zakone 'filmske specifičnosti'.«[6]

Peterlić deli filmska izrazna sredstva, ki jih imenuje oblike filmskega zapisa, na pet osnovnih skupin: 1. stalne značilnosti filma (kader in okvir), 2. položaj kamere (plan, snemalni kot, stanja kamere), 3. slikovne odlike filma (črno-bela tehnika, barvni film, objektivi, osvetlitev, spremembe gibanja, kompozicija in mizanscena), 4. zvoki (šumi, glasba, dialog) in 5. montaža, ki »pomeni posebno stopnjo pojava filmskega zapisa, ker montiranje predpostavlja združevanje kadrov, torej tudi določeno zapletenejšo celoto in vključevanje tudi drugih oblik filmskega zapisa.«[7]

Mi se bomo ustavili pri kadrih, položajih kamere in montaži, katerih navzočnost bomo analizirali v zadnji Jergovićevi zbirki kratkih zgodb *Mama Leone*

---

[3] Le pri Lasiću najdemo opombo o Jergovićevem »diskretnem, vendar prepričljivem« stilnem sredstvu, ki ga povezuje s filmom. Gre za ležeče pisan dobesedni govor brez narekovajev, »kot se na filmskem traku označuje notranji monolog ali glas, ki ga na posnetku ne vidimo«. (Lasić, Igor, *Između je pukla bomba*, *Quorum*, št. XV/4, Zagreb, 1999, 19)

[4] *Helikopter će za mene biti zrakomlat kada završim u Vrapču*, intervju G. Šikića z Miljenkom Jergovićem, *Star(t) nove generacije*, Zagreb, november 1997, 30.

[5] Vpliv filma (predvsem kar zadeva transformacije časa in prostora z montažnimi spoji, uporabljene v literarnoumetnostnem diskurzu) je viden, četudi dosedaj neanaliziran, že v strukturi prvega hrvaškega modernega romana, v *Vrnitvi Filipa Latinovicza* Miroslava Krleže (1932).

[6] *Filmska enciklopedija* (gl. ur. A. Peterlić), 1. del (Filmičnost), Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, Zagreb, 1986, 397.

[7] Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1977, 46.

(1999). Samo po sebi se razume, da se to »filmsko« branje ne želi vsiljevati kot edino mogoče. Z njim predlagamo nov in drugačen pristop k delu avtorja, ki je odraščal (predvsem) ob filmski umetnosti, in odkrivamo nove ravni njegovega literarnoumetnostnega diskurza.

Mama Leone je razdeljena na dva dela: prvi del, ki prinaša 21 kratkih zgodb, je naslovljen *Kad sam se rodio, zalajao je pas na hodniku rodilišta* (ta del, pisan prvoosebno, se nanaša na pripovedovalčevo otroštvo in odraščanje), drugi z 12 zgodbami pa *Tog dana završavala je jedna dječja povijest* (ta del, pisan tretjeosebno, prinaša usode beguncev in pregnancev, ujetih v vrtinec vojne v Bosni). Že začetek uvodne zgodbe *Ti si taj anđeo* lahko povežemo s prvo sekvenco filma, v kateri je »najpogosteje (...) prikazano dogajanje, ki ima vrednost univerzalnega simbola, zato ta prizor naredi velik vtis na gledalca in pritegne vso njegovo pozornost, dogajanje naredi skoraj a priori motivirano«.[8] In res nas tak začetek uvaja v »film« o avtorjevem otroštvu:

> Kad sam se rodio, zalajao je pas na hodniku rodilišta; doktor Srećko bijesno je smaknuo masku s lica, istrčao iz rađaonice i rekao: *Jebem ti zemlju u kojoj se djeca rađaju u štenarama!* Meni tog časa još ništa nije bilo jasno, punim sam plućima hvatao zrak i po prvi put se nalazio pred životnim paradoksom: Svijet u kojem sam se zatekao bio je grozan iako ga nisam mogao uspoređivati s drugim svjetovima, ali me neki vrag tjerao da dišem i da se za taj Svijet vežem onako kao što se nikada neću vezati ni za jednu ženu.[9]

Podobno bi lahko rekli tudi za začetek zgodbe *Tu gdje umiru vjeverice*, ki odpira drugi del zbirke: konec »otroške zgodovine« je nakazan z naglim prehodom iz prvoosebnega v tretjeosebno pripovedovanje, »rojstvo« odraslega človeka pa je prikazano z bolezenskim stanjem ene od literarnih oseb.

> Tog dana završavala je jedna dječja povijest. Probudio ga je kašalj. Nos mu je bio začepljen. Obrazi i čelo bili su vrući. Trebalo je ostati u krevetu, preležati i prespavati sve to, ali njemu vrag nije dao mira. Obukao se i izašao van. Padala je kiša, hladne kapi po vreloj koži, i dugo nije bilo autobusa. Pomislio je na upalu pluća i na meningitis. Sjetio se svih bolesti koje je znao po imenima i onih drugih o kojima nije znao ništa, ali ih je za tu priliku rađala njegova mašta. Začuđen, otkrio je da se više nijedne bolesti ne boji.[10]

1. Kader

Film ima tako imenovani stalni značilnosti: okvir in kader. Kader je (tehnično) definiran kot »eno neprekinjeno dejanje snemanja, eno neprekinjeno 'delovanje' kamere«, »prostorsko (je) omejen s pravokotnim okvirjem platna ali zaslona, časovno pa se njegovo z uro merljivo trajanje začne in konča v nekih mejnih trenutkih«.[11] Ker lahko kader doživljamo kot izbrani izsek, je pogosto definiran kot

---

[8] Ibid., 207.

[9] Jergović, Miljenko, *Mama Leone*, Durieux, Zagreb, [2]1999, 7.

[10] Ibid., 219.

»filmski stavek«. Dolžino kadra in njegov pomen lahko povežemo z vsebino kadra. »V tem smislu bi lahko kot zelo kratek kader imenovali tistega, ki je tako kratek (...), da kratkost njegovega trajanja ne dopušča, da bi prepoznali posneta bitja, zato je opazen skoraj kot 'tujek' med dvema dolgima kadroma«, »kratek kader pa je tisti, ki omogoča percepcijo svojih vsebin, kar omogoča prepoznavanje bitij, ki so v njem, ne omogoča pa odziva na prepoznano oziroma ne omogoča predpostavljivega delovanja teh svojih vsebin. (...) Dolg kader je tisti, ki omogoča percipiranje vseh svojih vsebin in je hkrati s svojim trajanjem izčrpal možnosti gledalčevega doživljanja in nadaljnje razdelbe njegove vsebine, zato priča o trajanju kot takem, o samem času«, zelo dolg kader pa je »očitno samo določeno podaljšanje dolgega; in zavest o vsebini takrat postane zavest o nespremenljivem, o večnem oziroma zavest o trajanju se razvija v zavest o trajanju kot o večnosti, kot o nečem, kar presega človekove moči in aspiracije«.[12]

Če uporabimo tako branje kadrov pri Jergovićevih zgodbah, opazimo, da precej njegovih (jezikovnih, zapisanih) stavkov ustreza navedenim strukturalnim in semantičnim značilnostim »filmskega stavka«.

Preden se lotimo analize »filmičnosti« Jergovićevega rokopisa, moramo povedati, da je zbirka *Mama Leone*, kot pravi Jergović, »knjiga za zelo odrasle ljudi, vendar je pisana iz infantilnega rakurza«.[13] Ravno ta »infaltilni rakurz« (tu v pomenu otroške perspektive, gledišča, zornega kota) je avtorja določil v smislu izbire jezikovnih in, kar je ob tej priložnosti pomembnejše, »filmičnih« pripovednih sredstev. Zato bi moral tudi bralec upoštevati, da (odrasli) avtor, ki dobro pozna tako literarni kot filmski svet, pripoveduje zgodbe iz lastnega otroštva, vračajoč se k prvotnemu (otroškemu) doživljaju.

To je vidno že pri uporabi kadrov. Zelo kratkega in zelo dolgega kadra skorajda ni, kar lahko pojasnimo z otroškim opazovanjem sveta: v spominu so ostale »slike«, ki imajo v sebi določeno vsebino, izginile pa so tiste, katerim vsebine ne moremo priključiti (značilne za kratek kader), kot je tudi zavest o trajanju kot večnosti (ki jo prinaša delo dolg kader) otroškemu dojemanju časa neznana. Zato srečamo v zbirki *Mama Leone* v glavnem kratke in dolge kadre.

Kratek kader

Raba kratkega kadra že v začetnih stavkih večine zgodb (predvsem v prvem delu zbirke) potrjuje njegove omenjene značilnosti:

> Kad sam se rodio, zalajao je pas na hodniku rodilišta; doktor Srećko bijesno je smaknuo masku s lica, istrčao iz rađaonice i rekao: *Jebem ti zemlju u kojoj se djeca rađaju u štenarama!* (*Ti si taj anđeo*)[14]

---

[11] Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1977, 49–50.

[12] Ibid., 51–52.

[13] *Oduvijek sam planirao biti pisac*, pogovor D. Profete z M. Jergovićem, *Zarez*, št. I/1, Zagreb, 19. 2. 1999, 12.

[14] Jergović, Miljenko, *Mama Leone*, Durieux, Zagreb, [2]1999, 7.

> Spremajući se da umre, djed je tokom ljeta i jeseni izgovarao svoje posljednje riječi. Isaku Sokolovskom, partneru za preferans, rekao je: *Poznajem svaku kartu i zato odlazim.* Šešir je zavrtio oko kažiprsta, nakašljao se posljednji put u Isakovu životu i izašao. Baki je rekao: *Ti spavaj, ja sam dobro.* Mami je rekao: *Nema više nikoga. Ostali smo samo nas dvoje i mrak.* Odmah zatim je umro. (*Kad sam počeo vikati u snu*)[15]

> To na slici, to je kutija za igračke, ali kad hoću, ona prestaje biti kutija i postaje auto. Budim se rano dok svi još spavaju, u kockastu salvetu zamotavam sendvič, pišem pismo, iako me nisu naučili slova (...) (*Ako vidiš da je to auto, reci mi*)[16]

> Nije lako povjerovati da ipak postoje prehlađeni Nijemci. Eto, recimo, Hans: on svakog februara dođe u Drvenik, parkira svoga *princa*, još ni stvari nije istovario, a već se skida u kupaće gaćice, odjeću baca na zadnje sjedište, ručnik na rame, pa trči prema moru. (*Smiješan si nam i budi nam opet*)[17]

Zelo uspešno rabo kratkega kadra najdemo v avtorjevem/otrokovem opisu televizijskega dnevnika v zgodbi *Što će reći mama Allende*. Pomen, ki so ga tej oddaji priposovali (in ga še vedno) odrasli, otroku ni povsem jasen – pred njim se vrstijo kadri špice dnevnika (katerega vrstni red si je dobro zapomnil), posluša napovedovalčev glas, novic, ki jih sliši, pa ne razume, vendar mu jih odrasli ne pojasnjujejo:

> Televizijski dnevnik počinjao je u osam; u petnaest do osam crtani film, onda reklame, pa kazaljka sata koja se pune tri minute okreće ekranom, globus pleše u ritmu simfonije i kozmičke grmljavine, plove kontinenti, svijet počinje velikom Afrikom i malom Europom, nastavlja se dvjema Amerikama, velikim Tihim oceanom, na kraju simfonije opet Afrika i Europa, pa lice Mufida Memije podvezano debelim čvorom kravate, u rukama drži papir, najnovije vijesti iz Santiago de Chilea, predsjednička palača još nije pala, snage vojne hunte nadiru, štrajk vozača kamiona traje, Salvador Allende uputio je dramatičan poziv svim Čileancima i svjetskoj javnosti... *Jesmo li i mi svjetska javnost?* pitam baku. *U neku ruku jesmo... A u koju ruku nismo?... U tu kojom mi mašeš ispred ekrana, pa ništa ne vidim.*[18]

Dolg kader

Z dolgim kadrom se pravzaprav fiksira gradivo, ker se »svet ravna skoraj izključno po eni dimenziji, časovni, precej manj pa po prostorski kakovosti kadra, ker se v njem očitno nič ne spreminja, je delovanje kadra pogosteje usmerjeno k refleksivnemu, manj pa k čustvenemu; z njim tudi prej ustvarimo vtis nelagodnosti kot lagodnosti«.[19]

---

[15] Ibid., 17.
[16] Ibid., 79.
[17] Ibid., 109.
[18] Ibid., 32–33.
[19] Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1977, 52.

Ta »vtis nelagodnosti«, ki izhaja iz dolgega kadra, je viden tudi v Jergovićevem diskurzu. Navedli bomo primer, ki govori o trenutkih, ko je pripovedovalec, zdaj že gimnazijec, sam doma in brska po omarah ter odkriva razloge, zaradi katerih je njegova babica Olga Rejc nehala verjeti v Boga. Ali Bog obstaja ali ne, je bilo namreč eno od vprašanj, ki ga je zaposlovalo vse od zgodnjega otroštva, na katero je od babice, nesporne avtoritete, dobival ambivalentne odgovore. Ko je brskal po dvojnem dnu omare, je našel prst z groba svojega strica M. R. in odkril skrbno čuvano družinsko skrivnost – stric »se je smrtno ponesrečil v boju s partizani«.

> E, tog dana otkrio sam dvostruko dno u velikom ormaru za garderobu, u spavaćoj sobi. Podigao sam dasku i ispod nje našao izrezbarenu drvenu škatulju, okruglu staklenu kutijicu i zelenu fasciklu s dokumentima. Položio sam sve na ćilim, duboko uzdahnuo, pa otklopio škatulju. Bila je puna zemlje. Obične smeđe zemlje s kamenčićima i vlatima trave, davno osušene, koja se raspadala pod prstima. *U ovoj zemlji sigurno neće saditi cvijeće,* pomislio sam, a onda, ne bez straha, zavukao prste do dna škatulje i polako započeo s pretraživanjem. No, nije bilo baš ničega osim kamenčića, trave i puno, puno zemlje. (*Ti si taj anđeo*)[20]

Da dolg kader pri gledalcih oziroma bralcih res vzbuja nelagodnost, potrjuje tudi scena iz zgodbe *Kao djevojčica i jako star pas* iz drugega dela zbirke, ki poteka v družinskem domu po tem, ko je Marina po treh letih prišla iz Vancouverja na kratek obisk k staršem (ki so med vojno iz Sarajeva odšli v Beograd) in k (na njeno veliko presenečenje in žalost zdaj povsem gluhemu) psu Astorju:

> Ujutro su zajedno doručkovali. Otac je na keramičkim stalcima donio tri meko-kuhana jajeta. Vani je padao snijeg. Sjedili su za stolom koji je bio prekriven nekim veselim šarenim stolnjakom na kojem su bili naslikani prizori žetve. Gotovo istodobno podigli su žličice u zrak i počeli udarati po vrhovima jaja. Tri udarca bila su dovoljna da kora pukne. Devet udaraca u mirno snježno jutro koje će pokriti svu tu prašinu. Šutjeli su kao ljudi koji će odsad pa zauvijek, svakoga jutra, zajedno za istim stolom, tako šutjeti.[21]

Kadre lahko razvrstimo tudi glede na kategorijo opazovalca oziroma pripovedovaca filma in govorimo o objektivnih, subjektivnih in avtorjevih kadrih. Razlike med temi kadri lahko opišemo kot razlike, ki v strukturi literarnega dela izhajajo iz pozicije pripovedovalca. Analogno s tem lahko objektivni kader povežemo z realističnim pripovednim načinom: v njem se svet zdi kot objektivno prikazan. Subjektivni kader prinaša »vsebino«, ki jo vidi nekdo od opazovalcev iz samega filma, kot to dela na primer kaka literarna oseba v moderni oziroma sodobni prozi. Avtorjev kader, ki se imenuje tudi režiserjev, spominja na prvoosebno pripovedovanje, ki ga srečamo v romanu oziroma noveli 20. stoletja.

---

[20] Jergović, Miljenko, *Mama Leone*, Durieux, Zagreb, [2]1999, 9–10.

[21] Ibid., 257.

Objektivni kader

Objektivni kadri, ki se izmikajo natančnemu določanju, so pogosti v drugem delu zbirke *Mama Leone*. Razlog je ta, da zgodbe pripoveduje tretjeosebni pripovedovalec, ki na sledi »vsevednega« realističnega pripovedovalca pogosteje posega po »objektivnem« videnju sveta.

> Sjedili su za teškim hrastovim stolom i pili čaj. Mirna se šapatom svađala s Esadom, Nuša i Alma naizmjence su ispitivale Dedu kako je, dlanom mu mjerile temperaturu, zabrinuto coktale i praskale od smijeha. Deda je uglavnom otpuhivao, strijeljao ih očima i namještao neke mrzovoljne izraze lica koji su Nušu i Almu silno zabavljali. (*Tu gdje umiru vjeverice*)[22]

Subjektivni kader

Objektivni kader prinaša »vsebino« tako, kot bi jo videli tudi gledalci, če bi bili neposredni opazovalci snemane situacije, subjektivni kader pa prinaša pogled na »vsebino« kakega opazovalca iz samega filma. Takole torej izgledajo svet in ljudje, kot jih ob definitivnem odhodu iz Drvenika vidi ena od literarnih oseb (deček) iz avtomobila, s katerim odhaja v Sarajevo:

> Polako se vozimo kroz mjesto; prolaze ljudi s madracima za napuhavanje, djevojčica s kolutom oko struka, kolut završava pačjom glavom; ona je poludjevojčica, polupatka; uz cestu stoje ljudi koje poznajemo, tetka Senka, barba Tomislav, baba Tere, oni nam mašu jer znaju da ne odlazimo obično, kao svake godine, nego odlazimo stvarno. Baka im odmahuje, a ja spuštam glavu jer se sramim. (*Molim te, nemoj da skoči*)[23]

V zbirki najdemo več takih kadrov, v katerih kaka literarna oseba opazuje svet iz kakega prevoznega sredstva. Ne glede na različnost teh literarnih oseb je njihovo opazovanje sveta najpogosteje zapolnjeno z žalostjo, vznemirjenostjo in nelagodnostjo: ne potujejo zaradi vznemirljivosti potovanja, ampak so k temu prisiljeni. To je še posebej poudarjeno v drugem delu zbirke, ki govori o razseljenih osebah. In nobene razlike ni med doživljaji tistih, ki opazujejo pokrajino, ljudi in zgradbe svoje (bivše) domovine, in tistih, ki opazujejo neznane kraje in mesta po svetu; njihova odtujenost, izšla iz izkoreninjenosti, je popolnoma enaka. Da je temu res tako, potrjuje semantična podobnost dveh naključno izbranih subjektivnih kadrov. Prvi se nanaša na Marinino opazovanje Beograda skozi okno letala oziroma avtobusa, drugi pa na Lotarjevo videnje Madrida iz rešilca:

> Marina sjedi u četrnaestom redu, sjedište do prozora, i gleda van. Pogled joj je prazan jer ne vidi ono što bi željela, niti se sjeća što bi zapravo htjela vidjeti. Nakon tri godine Marina stiže kući. Zapravo ne kući, nego tamo gdje joj žive roditelji i gdje su njezine stvari (...). Ona nikad nije živjela u Beogradu (...). Ali ipak pokušava prepoznati zemlju pod sobom, pistu koja raste kao da će progutati avion, dodir kotača i njihovu škripu (...). Kad god je otvorila oči, vidjela je nešto drugo. Neboderi

---

[22] Ibid., 223.

[23] Ibid., 131.

na ulazu u grad, žene na improviziranoj tržnici, jedna drži kutiju sa šibicama i smije se, žute zgrade i jablan, mladići koji puše ispred kina, kuća s natpisom *Kolobara*. Nije to morao biti jedan grad. Moglo je biti deset različitih gradova, po jedan za svako otvaranje očiju. Svaki jednako nepoznat i stran i ništa osim zle djetinje slutnje ne bi ti govorilo da tom prizoru na neki način, sasvim dalek ali stvaran, ipak pripadaš (...). (*Kao djevojčica i jako star pas*)[24]

(...) Lotar je gledao kroz prozor ambulantnih kola, čovjek ga je držao za ruku, promicao je Madrid kao na filmu i u nečijem tuđem životu, Lotar je lovio lica prolaznika, nadao se da će ugledati Gitu; umjesto nje vidio je plakat za dobrotvornu priredbu, a na njemu fotografiju spaljene Vijećnice. *Sarajevo*, rekao je Lotar, *Sarajevo?*, trgnuo se čovjek u bijelom mantilu, *Sarajevo*, potvrdio je Lotar, *Gita Danon per favor*, sklopio je ruke. (*Drugi poljubac Gite Danon*)[25]

V Jergovićevih zgodbah objektivni kader pogosto prehaja v subjektivni in narobe oziroma en subjektivni kader pogosto prehaja v drugi subjektivni kader. To je vidno predvsem pri prikazovanju literarnih oseb, ki so zaradi tega bolj žive in prepričljive. Na primer:

Moja mama za nju nikako nije mogla biti svetica. Moja mama se smijala, imala je plavu kosu i pogled kao iz socijalističkih filmskih žurnala, pun nedopustivoga i neodgovornog optimizma. (*Jeste li za slatko od ruža*)[26]

Baka kaže da je Hans ružan kao pas buldog, kratkih je nogu, sav malen, a u ramenima širok kao tri čovjeka koji nisu Nijemci. Meni je Hans lijep jer je smiješan, a najviše je smiješan kada tog prvog dana u februaru trči kroz Drvenik u kupaćim gaćicama, dahće kao lokomotiva, zatrči se preko mola i pljusne u more. (*Smiješan si nam i budi nam opet*)[27]

Avtorjev kader

Najočitnejša raba avtorjevega kadra v zbirki *Mama Leone*, z izrazitim rakurznim posnetkom, je prikaz sveta, doživetega obrnjeno, kot ga vidi otrok, postavljen na glavo. Koliko radosti in neomejene otroške navdušenosti ter želje, »da bi tako ostalo za vedno«, je v naslednjem prizoru!

Svijet je najljepši kad se izvrne naopako. Nebo je dolje i mogao bi šetati po njemu, a vrh naše kuće u Drveniku zaboden je u nebo i sve se čini da će se kuća prevrnuti na stranu jer stoji na jednoj jedinoj točki, onoj u kojoj se spajaju dvije strane krova, ali se kuća ne prevrće, ništa se ne događa osim što se ja smijem i želim da ovako ostane zauvijek i da mi zauvijek nebo ostane pod tabanima, da me škakljaju oblaci ovčice i da šetam po suncu kao po najvrelijem asfaltu augusta i da onda padne noć i da me bockaju zvijezde kao pržina na bračkoj plaži i kao salbun na gradilištu kod Ismeta Brkića. (*Nebo je lijepo kad ti se nađe pod nogama*)[28]

---

[24] Ibid., 248–250.
[25] Ibid., 338–339.
[26] Ibid., 157.
[27] Ibid., 109.
[28] Ibid., 101.

2. Položaji kamere

Fizična realnost se v filmu spreminja z različnimi položaji kamere, kar vpliva na gledalčev doživljaj, ker se »s takimi oblikami filmskega zapisa odkrivajo nove značilnosti sveta, s tem pa tudi nove razlage«.[29] Obstajajo trije osnovni položaji kamere, ki jih gledalec opazi: a) plani, b) snemalni koti in c) stanja kamere.

a) Plani

Z besedo plan »imenujemo in označujemo oddaljenost kamere od snemanega objekta ali skupine objektov, in sicer oddaljenost, kot jo doživlja gledalec, ki gleda te objekte na platnu ali zaslonu televizijskega sprejemnika«.[30] Razlikujemo naslednje plane: detajl, veliki plan, bližnji plan, srednji plan, polsplošni plan (poltotal) in splošni plan (total). Uporaba vsakeg od njih ima svoj pomen in lahko se strinjamo s Peterlićevo trditvijo, da »plani pogosto razkrivajo različne značilnosti istega bitja ali istega dogodka, zato je izmenjavanje različnih planov vidna oblika filmske razčlembe, dramaturgije in sinteze pojavov v resničnosti«.[31]

V analizi vseh mogočih stopenj in podstopenj planov, ki se pojavljajo v Jergovićevi zbirki, se bomo ukvarjali z velikim planom in z detajlom, kajti ta s svojo strukturo najbolj odstopata od standarnega (navadnega) videnja sveta. Njuna raba je zato najpogosteje oddaljena od namena navadne informiranosti – z njima se poudarjeno priteguje gledalčeva/bralčeva pozornost.

Veliki plan

Da je Jergovićevo gledanje na svet, bitja in pojave »filmično«, dokazuje ravno raba velikega plana, za mnoge filmologe ene »najspektakularnejših filmskih menjav videnja zunanjenega sveta«.[32] Tako kot se človekov obraz na filmskem platnu v velikem planu pojavlja ločeno od okolice in je gledalčeva pozornost usmerjena samo nanj, se v Jergovićevih prikazih obrazi oseb pojavljajo bralcu zelo blizu in pritegujejo njegovo zanimanje. Obrazi tako postanejo zelo živi v svojih spremembah oziroma kretnjah. Individualizacija oseb pride tako do svojega polnega izraza.

> *Ti si odvratan dok govoriš sa mnom!* rekla je pretvarajući lice u gađenje. Nitko prije ni poslije nije znao to činiti, pretvoriti baš sasvim cijelo svoje lice, uključujući i uši, u gađenje. Meni bi se noge podsjekle od užasa. Moja draga postajala je čudovište. Nije tada bila gadna i odvratna, niti se pretvarala u gnojni čir zbog kojega bih svaku dragu na svijetu ostavio. Njeno lice postajalo je gađenje, kao što u filmovima strave i užasa dijete postaje štakor. (*Mama Leone*)[33]

---

[29] Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1977, 63.

[30] Ibid., 64.

[31] Ibid., 76.

[32] Ibid., 67.

[33] Jergović, Miljenko, *Mama Leone*, Durieux, Zagreb, [2]1999, 210.

> Djed pali cigaretu i sav je izboran; kad se znoji, kapi mu teku niz bore, a njegovo lice postaje slično rijekama usred neke sivožute zemlje. (*Djevojka s bisernom naušnicom*)[34]

> Onoj bližoj se u mraku naziralo lice, sklopljenih usana, spavalo je to lice kao da ništa ne sanja ili kao da i ne postoji. (*Nora kao Ibsenova*)[35]

Recepcijsko-funkcionalen pomen velikega plana v subjektivnem kadru je viden na primer v spodnjem navedku, kjer smo priča »preobrazbi« navadnega, malo grdega ženskega obraza v obraz izjemne lepote – žensko vidimo z očmi zaljubljenca:

> Imala je kratku riđu kosu i jedan od onih nosova za koje bi rekao da su ružni kad bi ih gledao izdvojene iz cjeline, preširokih i sasvim muških, nikako noseva s lica ljepotica. Usta su joj također bila malo prevelika, a ušne školjke nejednake, ali Osman je povjerovao da gleda najljepšu ženu koju je dosad vidio. (*Tad poželjeh žena babilonskih*)[36]

Zanimiv je primer velikega plana, v katerem se posebnost obraza ene od literarnih oseb (dve gubi) povezuje z znanim ameriškim filmskim igralcem oziroma z značajem molčečih, hladnokrvnih in neusmiljenih junakov, ki jih je igral v filmih:

> Mahira Kubata nije lako hvatala panika; na licu su mu se ocrtavale one dvije bore Clinta Eastwooda, bio ih je svjestan i moglo bi se čak reći da se u njih pouzdavao; čovjek s takvim borama ne pada u vatru, niti ga hvata očaj (...). (*Nora kao Ibsenova*)[37]

Da Jergović velikega plana ne uporablja samo za prikazovanje obrazov, dokazuje del, v katerem mastne sledi pomalicane ribe na časopisnem papirju v njem (pa tudi v bralcu) vzbujajo močne neprijetne občutke. Ti neprijetni občutki so tesno povezani z značilnostjo velikega plana, ki izhaja iz njegove časovne značilnosti: kot da v njem čas teče počasneje, posledica te dolgotrajnosti pa se kaže v ustvarjanju določene napetosti in nelagodnosti. Avtor poudarja statičnost in dolgotrajnost tega kadra, ko ga primerja s fotografijo:

> Kao fotografija! Djed je već pojeo srdelu, a njezina je slika ostala na novinskome papiru. Vidi se koliko je bila duga i široka, kakva joj je bila glava, a kakav rep. Novinska stranica izgledala je kao nadgrobnik sa slikom pokojnika; pokojna riba u djedovu trbuhu. (*Kad se čovjek jako uplaši*)[38]

Morebiti je v vsej zbirki najdojemljivejša uporaba velikega plana za doseganje nelagodnosti tista, v kateri je prikazana kost, ki jo je pripovedovalcu (ko je bil še zelo majhen) podarila zavito v »bel darilni papir« »druga babica«, ko jo je skupaj s starši in babico Olgo Rejc obiskal pri njej doma. Stavek, s katerim se začne

---

[34] Ibid., 27.
[35] Ibid., 314.
[36] Ibid., 277.
[37] Ibid., 309–310.
[38] Ibid., 94.

pripovedovanje (»Med mano in mojo drugo babico, očetovo mamo, je stala velika kost.«), dobi s tem velikim planom razlago: ta kost je vrh sovraštva »druge babice« do vnuka in njegove matere. Jergović je z izbiro velikega plana bralca motiviral, da je svoje zanimanje usmeril v govejo kost.

> Mama je izvadila paket iz vrećice, razmotala papir, a nasred našeg trpezarijskog stola našla se velika, savršeno gola govedska kost. Bila je bijela i čista, bez traga mesa i krvi, kao da ju je netko, recimo Svevišnji, načinio upravo takvom i beskraju poslao poruku: *Ti ćeč biti kost i ništa drugo, nećeš imati svrhe, ni smisla, nećeš se ploditi, nećeš biti živa ili mrtva.* (*Jeste li za slatko od ruža*)[39]

Detajl

Tudi številni primeri uporabe detajla, tudi eminentnega filmskega videnja sveta, bitij in pojavov, pričajo o »filmičnosti« Jergovićevega literarnega diskurza. Detajl, še bolj kot veliki plan, briše ozadje prikazanega bitja, »svet, viden v detajlu, pa se pojavlja kot poseben avtorjev izbor«, zato »ima pogosto simbolno vrednost; ko se pojavlja kot zavestno iztrgan del zunanjega sveta, sugerira tudi posebne pomene«.[40] Na tak pomen naletimo na primer v detajlih, ki prikazujejo kako literarno osebo iz Jergovićeve zbirke v drugi luči. Gre za Hansa, ki se zdi otroku/pripovedovalcu »smešen kot nekaj ljubega in toplega, čemur se smeješ tudi takrat, ko ne zbija šal«, in ki ga, ko kuka izpod mize, presenečen vidi v solzah:

> Jedna se kap spušta niz Hansovo lice, skreće tamo kod nosa i silazi na debelu usnu tamarisa. Evo i druge kapi s druge strane lica, i ona skreće kod nosa i pada na usnu. Pa treća i četvrta kap. (*Smiješan si nam i budi nam opet*)[41]

»Skokovito« opažanje detajlov na neki osebi je značilno za otroško percepcijo sveta. To je na primer očitno v hitrem zamenjevanju detajlov v dečkovem prikazu strica Nacija:

> Vozi nas čika Naci, moj tetak s Ilidže. On ima brkove, naočale crnih okvira i cipele broj trideset devet, a meni izgleda kao francuski stolnotenisač koji će na kraju balade izgubiti od Kineza. (*Molim te, nemoj da skoči*)[42]

Kako je detajl lahko učinkovito uporabljen za izkazovanje čustev, ki jih pripovedovalec goji do določene osebe, kaže primer otrokovega srečanja z očmi

---

[39] Ibid., 164.

[40] Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1977, 71. V tem smislu je zanimiv detajl avtomobila, ki se, v zelo kratkih kadrih, pojavlja v mnogih zgodbah. Ne samo, da lahko prek njihovih znamk (spaček, princ, katrca, volvo karavan, zeleni fiat 1300, bolha, kadilak, rdeči evropski avto ipd.) rekonstruiramo dogajalni čas (kar prispeva k prepričljivosti), ampak lahko pomen tega detajla povežemo s pripovedovalcem, torej dečkom oziroma moškim; znano je, da avtomobili bolj privlačijo moške. Ker razen kadilaka drugi avtomobili dečka niso preveč zanimali, jih omenja le mimogrede; vsa njegova pozornost je namenjena ameriškemu avtomobilu: »Vozili smo se u Kadilaku koji je, kada ga gledate iz daljine, izgledao kao od srebra, ali nije bio od srebra, nego od lima kao i svi drugi auti. *Kadilak klizi kao lađa,* baka je rekla tetki Loli kad smo došli u Dubrovnik.« (Jergović, Miljenko, *Mama Leone*, Durieux, Zagreb, [2]1999, 45)

[41] Ibid., 117.

[42] Ibid., 131–132.

»nekega mladeniča s samokolnico« v živalskem vrtu, ki se je skregal z njegovim očetom:

> Imao je svjetloplave oči koje su izgledale kao da ih je našao na dnu olimpijskog bazena i djelovao je jako opasno. (*Mama je uzdahnula kao Marija na Prkosima*)[43]

Detajl je tako uporabljen tudi v zgodbi *Kad kondor leti, ne boj ga se ti.* Boris v restavraciji opazuje prste moža svoje nekdanje ljubezni Maje. Pogled na »vijolične kosmate prste« v njem vzbuja neprijetne misli o »tekmecu« in nejevero, kako se je v Maji lahko rodila ljubezen do tega tujca s severa:

> Gledao je visokog snažnog, te ružičaste dlakave prste u borbi s ribljim skeletom, te dlačice – u dnu plave pri vrhu već smeđe, kako li se, Bože, ona priviknula na njih, kako na tu kožu lišenu pigmenta koja u svakoj prilici može samo crvenjeti i nijedne druge boje nema osim te bijelo-crvene kombinacije, kao zastava Crvene zvezde, kao škamp, kao rotkvica, i je li se prije naviknula na te dodire ili je prije počela miješati red riječi u rečenici, pa joj navika nije bila ni potrebna, nego je odmah nastupila ljubav (...). Ti dlakavi prsti nisu znali s ribom, rasturali su njezin skelet, sitnili ga i drobili, sve dok nije ostala gomilica mrtve drače za koju ne bi znao da je riblja (...).[44]

V Jergovićevih zgodbah še posebej izstopajo detajli, ki se nanašajo na prikaz delov obraza njegovih literarnih oseb; tako poudarjene spremembe, ki jih doživljajo obrazi, opozarjajo tudi na spremenjena stališča pripovedovalca. Ustavimo se pri dveh povsem različnih nasmehih. Prvi se nanaša na poskus ciničnega nasmeha, ki ga otrok vadi, da bi se izognil neprijetnostim, drugi pa prikazuje dvoumni nasmeh odrasle osebe:

> Otpuhnuo sam kroz nos i pokušao se cinično osmjehnuti. Taj osmijeh stalno uvježbavam, za situacije u kojima ne znam što bih rekao ili u kojima ne smijem ništa reći da ne bi dobio po labrnji, ali mi se stalno čini da ne radim dobro i da njima izgleda kao da ću se rasplakati, a ne osmjehnuti. (*Jeste li za slatko od ruža*)[45]

> Visoki snažni smješkao se osmijehom koji bi se mogao istovremeno odrediti osmijehom zadovoljstva i sućuti. (*Kad kondor leti, ne boj ga se ti*)[46]

Izmenjevanje velikega plana in skrbno izbranih detajlov (gube, roke, obraz, starostne pege, oči), ki ga srečamo v prizorih Marininega srečanja s starši in psom, vsebuje pomešane občutke presenečenja, skrbi, žalosti, ljubezni in bolečine:

---

[43] Ibid., 151.

[44] Ibid., 236–237.

[45] Ibid., 180.

[46] Ibid., 231. Naj opozorimo na vrste nasmehov (in smeha) v tej zgodbi: Borisovi (npr. razvlekel je nasmeh in ga zasidral; nasmehnil se je visokemu močnemu; Maji in velikemu močnemu je namenil toaletni nasmeh), Majini (npr. smejala se je z vsem obrazom; vse skozi smeh in veselost), njenega moža (npr. molče se je smehljal), Maje in Borisa (npr. hkrati sta se zasmejala), natakarja (npr. zasmejal se je; sočutno se je nasmehnil). Podrobnejša analiza nasmehov in smeha bi pokazala vso smotrnost uporabe detajlov pri opisih stanj literarnih oseb, kot jih vidi pripovedovalec.

(...) vrata su se naglo otvorila; majka, bore, bore, bore, lice koje se spustilo kao kad se dopola spuste jedra, glas uvijek isti, izgovara riječi koje bi Marinu nekada silno nervirale, ruke grle, ruke pridržavaju, Marina kaže *čekaj* i smije se, smijeh velik i boli, otac bijel i siv, otac golem kao najveća kula od karata, lice čvrsto kao što treba biti lice oca, uvijek čvrsto, tako je on uvijek zamišljao da treba biti. (*Kao djevojčica i jako star pas*)[47]

Otkako je došla, samo je osluškivala kako roditelji dišu, na očevim rukama pojavile su se staračke pjege, zagrcnuo se za ručkom, majčino lice ima nezdravu boju, ili joj se to samo čini (...). Astor je i dalje ležao, opet je glavu naslonio na šape, i tužno gledao pred sebe, pomičući očima samo ako bi netko napravio neki nagao pokret. (*Kao djevojčica i jako star pas*)[48]

Pretresljiv pomen razberemo iz detajla, ki prikazuje pramen las, ki pada čez čelo speče Barbare Veronesse. Barbara s sedemletno vnukinjo Azro, s katero je leta 1992 odšla iz Sarajeva, z vlakom potuje v Benetke (»v veri, da se je bo otrok vse življenje spominjal po Benetkah«), kjer bo vnukinjo pospremila na letalo v Boston, sama pa se bo vrnila v Sarajevo. Babica pravzaprav umira, slutnja smrti pa je poudarjena z offi premikanja vlaka, ki spremljajo detajl pramena:

Baka je uzdahnula i zatvorila oči, Azra je vidjela kako joj pramen kose pada preko čela, kotači vlaka lupaju taram-taramtaram, a pramen pada sve niže, evo sad je već malo iznad obrve, sa sljedećim taram-taramtaram već će biti sasvim blizu oku, neće, treba još jedan taram-taramtaram, evo ga, pao je, baka spava (...). (*Ho freddo, ho molto freddo*)[49]

Izmenjavanje velikega plana in detajla v prizoru iz zgodbe *Betlehem nije daleko* prikazuje babico Eriko, ki pred televizorjem pričakuje prvi božič v Zagrebu, odkar je zbežala iz pogorelega sarajevskega stanovanja. Svojih otrok in vnukov ne prepozna, z nežnostjo, pomešano z nezaupanjem, komunicira le z Lujem, s katerim živi šestdeset let. Vrtnice s šala jo vrnejo v mladostne dneve:

Noge su joj pokrili velikim ruskim šalom. Šal je crn, a po njemu su rasute krupne crvene ruže, krupne kao laži njezina Luje. Lagano prelazi dlanom po ružama, miluje ih, zamišlja kao noćno nebo nad Treskavicom, neke davne godine, s cvjetovima umjesto zvijezda, ogleda se nebo u dva gorska jezera kao u dva oka u kojima će se utopiti svaka stvar.[50]

b) Snemalni koti (rakurzi)

Snemalni kot oziroma rakurz je definiran kot različno razmerje kamere do snemanega objekta glede na horizontalne in vertikalne preseke časa. »Kot, iz katerega je prizor posnet, gledalec najpogosteje prepozna na dva načina. Če je vidna ali zamišljena horizontala očitno nad sredino vertikalne stranice platna (ali se prostor nad horizontalo celo sploh ne vidi), to sugerira, da je kamera nad

---

[47] Ibid., 252.
[48] Ibid., 256–257.
[49] Ibid., 243.
[50] Ibid., 262.

snemanimi objekti, zato se ta kot imenuje *zgornji rakurz*. In narobe, če je horizontala očitno pod vertikalno polovico platna, prikazani objekti pa delujejo, kot da so nad kamero, da so višji od nje, se tak kot imenuje *spodnji rakurz.*«[51] Rakurz je zagotovo »eden najpomembnejših parametrov kadra in zato strukturno in izrazno ena najpomembnejših sestavin filmskega dela, njegove retorike in stila«.[52]

Spodnji rakurz

Peterlić vidi osnovno funkcijo spodjega rakurza v »tvorbi doživljaja določene superiornosti tistega, kar je posneto iz tega rakurza«.[53] Uporaba spodnjega rakurza je določeno avtorjevo vpletanje v »zgodbo«, ki je poudarjeno tudi v prikazu literarnih oseb: v tej nenavadni perspektivi brez ozadja je oseba sama in nad nami, naš pogled pa je uprt vanjo z občutki, ki lahko variirajo od občudovanja do strahu. K močnosti občutkov pripomore tudi upočasnitev ritma kot značilnost spodnjega kota snemanja.

Spodnji kadri iz zgodbe *Molim te, nemoj da skoči* zrcalijo navedene značilnosti: počasen ritem hoje pripovedovalčeve matere po deski skakalnice in njene kretnje vzbujajo očetu občutek strahu:

> *Lijepa skakaonica*, rekla je mama, a onda se popela tamo gore visoko. Išla je polako, korak po korak, sasvim odjevena, po dasci koja se tresla i poskakivala pod njom. Kad je došla do kraja pogledala je dolje i raširila ruke kao da će poletjeti, a onda ih je polako spustila. Tata je pogledao u nju, kapi znoja izbile su mu po čelu, rastvorio je usne kao da želi nešto reći, i želio je reći, ali nije znao kako, niti je znao da li da kaže meni ili njoj. (...) i dalje je gledao u visinu, u mamu koja je svako malo mahala rukama, a osmijeh joj je već postao toliki da se činilo da će prasnuti kao pred Chaplinovim filmom i da će se srušiti s one daske.[54]

Spodnji kot, za odraslega človeka nenavaden, je kot gledanja otroka. Zato je njegova uporaba v zgodbah, ki se nanašajo na dečka, pogostejša in oddaljena od kakršnekoli teatralnosti; gre za to, da »majhen« otrok »velikega« sveta in »velikih« ljudi okrog sebe ne vidi drugače. Tule je »nepopačen« spodnji rakurz iz zgodbe *Smiješan si nam i budi nam opet*:

> Djed duboko diše, ja sam se sakrio ispod stola i virim Hansa. Hans je podbočio glavu, laktove drži na stolcu i barici pive. Lice mu je mirno kao da nije živ, samo mu se donja usna, ona koja je uvijek obješena, svako malo zatrese, pa izgleda kao list tamarisa na vjetru.[55]

---

[51] *Filmska enciklopedija* (gl. ur. A. Peterlić), 1. del (Kut snimanja), Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, Zagreb, 1986, 741.

[52] Ibid.

[53] Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1977, 81.

[54] Jergović, Miljenko, *Mama Leone*, Durieux, Zagreb, [2]1999, 138.

[55] Ibid., 117.

Zgornji rakurz

Zgornji snemalni kot ima drugačno vrednost kot spodnji. Objekt v takem posnetku je inferiornejši in oslabljen oziroma nemočen. Takšen je tudi videti svet v materinih očeh v subjektivnem kadru zgornjega rakurza, ko ga gleda z visoke skakalnice, in njene težave se vzporedno s tem manjšajo:

> Mama je opet raširila ruke, daska se zatresla pod njom, osmjehivala se dubini, pa spuštala ruke i izgledala je sretno, kao netko tko se popeo vrlo visoko i sad stvarno misli da je iznad svega u životu i da mu se više ništa loše ne može dogoditi jer su ljudi sitni kao mravi, i kuće su malene kao da su napravljene od lego kockica i ne postoji nijedan problem i nikakav strah koji se s te visine ne bi smanjio. *(Molim te, nemoj da skoči)*[56]

Funkcija zgornjega rakurza ni samo prikazovalno-opisna (ki je pogosto dokumentaristična, ker zgornji rakurz – za razliko od spodnjega – zaobjema tudi človekovo življenjsko okolje), ampak je lahko uporabljen tudi kot avtorjev komentar, pogosto turoben. Take primere najdemo tudi pri Jergoviću. Poglejmo dva prizora, zajeta z zgornjim rakurzom, iz zgodbe *Tamo žive mrtvi Peruanci*. Prvi prizor se nanaša na babičino pripovedovanje, kako je stric Željko spomladi 1945 »letel nad Evropo in videl vse«:

> Vidio je Berlin kojeg više nije bilo, Drezden kojeg više nije bilo, Auschwitz kojeg više nije bilo; zapravo, kako je vidio sve ono čega više nije bilo?, ispravnije bi bilo reći da ništa nije vidio ili da je vidio Ništa, ali baka tako nije mislila.[57]

Drugi prizor se nanaša na pripovedovalčev let nad Evropo danes, po osebni vojni izkušnji. Tisti Nič, ki ga kot otrok ni mogel razumeti, je sedaj predstavljen skozi zamišljene ali konkretne slike:

> Danas, čim čujem Europa, ja imam pred očima sve ono što je baka govorila da je Željko vidio i tu pomoći nema; sanjam Europu nježno i prisno, s visine, kroz okno starog aviona, spaljenu i razrušenu, lijepu i malenu, svu u bodljikavim žicama, iščupanim telegrafskim stupovima, Europu tisuću malih spaljenih gradova po kojima dječaci prekopavaju pod ruševinama, a djevojke grle i darivaju cvijećem umorne vojnike, Europu ruševinu bez mrtvih i ranjenih, oni se s visine ne vide, oni su pokopani u zemlju i skriveni u bolnice.[58]

c) Stanja kamere

Kamera je v prostoru pasivnejša ali aktivnejša, tj. ali stoji ali se premika, zato govorimo o statični in dinamični kameri. Razlikujeta se tudi po tem, da statična kamera »ustvarja občutek prikazanega sveta (objektivni kader), dinamična kamera pa se, razen kadar premik kamere predstavlja videnje osebe, ki se premika (subjektivni kader), najpogosteje pojavlja kot pomemben način izrazitve kakega komentarja.«[59]

---

[56] Ibid., 138.

[57] Ibid., 204.

[58] Ibid.

Statična kamera

Doživljajska vrednost statične kamere se kaže v poudarjanju prikazovanja človekovega delovanja, ki se nam pogosto zdi zelo realistično zaradi nevpletanja premikov kamere. Ta poudarjena realističnost je vidna tudi v Jergovićevih zgodbah, kot dokazujejo spodnji primeri, »posneti« s statično kamero. Njihova realističnost izhaja iz prekrivanja upovedanega/filmskega in realnega časa:

> Esad je vrhom pincete zahvatio grudvicu hašiša i razmekšavao je nad plamenom upaljača. Sve troje su gotovo pobožno pratili njegove pokrete; izvadio je vrećicu s duhanom, položio papirić na stol, duhan je sipio između kažiprsta i palca, Esad bi svako malo liznuo prste na kojima su ostajala nevidljiva opojna zrnca. (*Tu gdje umiru vjeverice*)[60]

> (...) baka je donijela tanjurić s mlijekom i kapaljku za oči. Stavila je macu u krilo, izvrnula je na leđa i hranila, kap po kap. (...) kad bih odlazio u školu, ona je u desnoj ruci držala kapaljku, a u lijevoj macinu glavu; kad bih se vraćao iz škole, radila je istu stvar. I tako danima. (*Drago moje glupavo*)[61]

> Pečenje torte neprevidljiv je posao; mama umijesi tijesto, zapravo načini brdo brašna i u tom brdu izdubi rupu, brašnovo brdo tada izgleda kao snježni vulkan ili kao pijesak i cement koji će postati beton, a onda razbija jaja i baca ih u rupu. Kad razbije sva jaja, onda sruši brdo, pomiješa brašno s jajima i počinje govoriti (...) (*Da se nikad ništa ne dogodi*)[62]

Dinamična kamera

Znana sta dva osnovna načina obračanja kamere: panorama in vožnja. Pri panorami se poudarek s prikazovanja premakne na opis, kar je na primer vidno v naslednjem kadru iz zgodbe *Smrt predsjednikova psa*:

> Sjedio je u fotelji i pušio. Spuštao se mrak, predmeti u sobi nestajali su jedan za drugim, ali Kosta nije palio svjetlo. Na drugom kraju sobe sjedio je Željko i gledao ga.[63]

Peterlić izpostavlja naslednje dramske vrednosti panorame: »S panoramo se preusmerja pozornost z enega mesta na drugo, z ene osebe na drugo ali z enega predmeta na drugi, tako da lahko te spremembe usmerjanja pozornosti dobijo značilnosti primerjanja, zoperstavljanja, oblikovanja kakršnegakoli razmerja, napetosti med prikazanimi objekti.«[64] Te značilnosti panorame je Jergović izkoristil pri opisu Mahirja Kubata, ki se je zadnje leto vojne v Bosni »znašel na glavni zagrebški železniški postaji, brez dokumentov in s petdesetimi markami v

---

[59] Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1977, 85.

[60] Jergović, Miljenko, *Mama Leone*, Durieux, Zagreb, [2]1999, 224.

[61] Ibid., 71.

[62] Ibid., 62.

[63] Ibid., 330.

[64] Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1977, 87.

žepu«. Primerjanje Mahirja s kraljem Tomislavom oziroma njegovim kipom (ki stoji v parku pred postajo) prinaša določeno napetost, pomešano s presenečenjem:

> Padao je sitan snijeg, zapravo ne znaš je li uopće snijeg ili inje, ljudi ispred kolodvora čekali su tramvaj, Mahir je pod rukom držao bijelu Adidas torbu u kojoj je nosio rezervne tenisice i gledao onoga kralja na konju, bio mu se baš tako namjestio da gleda ravno u njega, kao da su Mahir i kralj dio neke šire cjeline i baš se čekalo, tko zna koliko se dugo čekalo, da jednoga zimskoga predvečerja stanu tako jedan pred drugoga, obojica bez ozbiljnih šansi da se nekamo pokrenu ili da barem u tom pokretanju bude nekoga smisla. (*Nora kao Ibsenova*)[65]

Omenili smo že, da lahko vožnja (v subjektivnem kadru) predstavlja videnje osebe, ki se premika. Tako njeno rabo, v kateri se izmenjujeta vožnja naprej in vožnja nazaj, najdemo v delu zgodbe *Ovo dijete nikad ne paničari*, v katerem je »posneto« otrokovo doživetje premikanja lastne sence:

> Mislio sam tako i počeo pratiti svoju sjenu. Išla je asfaltom malo izza mene, vidio sam je krajem oka i nisam htio za njom okretati glavu. Želio sam je gledati onako slučajno, da ništa ne promijenim, a da je ipak vidim. Kad sam se malo primaknuo bijelom kamenom zidom, pola sjene nestalo je s asfalta i penjalo se uz kuću. Do trbuha sam plovio asfaltom, a grudi, vrat i glava, išli su kućom. Moja sjena se prelomila, iako sam ja bio cijeli. Vidiš, sjena ipak nije slika čovjeka koja ga uvijek prati i ocrtava svaku njegovu kretnju i sasvim mu je ista. Sjena se prelomila, a ja to ne bih ni osjetio da je nisam gledao. Ona me i dalje prati, samo što njezin život više nije i moj život. Okrenuo sam se i koračao natrag. Sjena je išla malo ispred mene. Nisam se odmicao od zidova i ostavio sam je prelomljenu. Pošao sam kući.[66]

Vožnja za razliko od panorame poudarja usmerjenost, »hojo« k nečemu. Ta položaj kamere se najpogosteje uporablja kot avtorjev komentar. To je vidno predvsem pri prikazovanju literarnih oseb:

> Ispred kuće Mary Kentucky zaustavio se crni europski auto. Iz auta je izišao muškarac u uniformi liftboja, nervozno se osvrnuo na sve strane, nešto šapnuo osobi za upravljačem, koju s ovoga mjesta ne možemo vidjeti, i pretrčao travnjak. Učinio je to u nekoliko skokova, na vrhovima prstiju, kao da za njim po nekoj livadi trči ljubavnik ili kao da mu je pod nogama minsko polje. Pritisnuo je dugme zvona, i nije dizao prsta sve dok se Mary Kentucky nije pojavila na vratima; skoro joj se provukao ispod pazuha i otrčao u kuću. Sjeo je na tronožac, izvadio maramicu iz džepa, obrisao čelo i otpuhnuo veliko olakšanje. Mary Kentucky zakolutala je očima, coknula dvaput jezikom i otišla u kuhinju. (*Tad poželjeh žena babilonskih*)[67]

V zgodbi *Kad kondor leti, ne boj ga se ti* Jergović uporablja vožnjo naprej in vožnjo nazaj v kadrih prihoda oziroma odhoda trajekta. Na začetku zgodbe Boris, 33-letni Sarajevčan, ki je prišel na Korčulo »samo zaradi trajekta«, s katerim naj bi pripotovala njegova nekdanja ljubezen Maja, z mešanimi občutki pričakuje

---

[65] Jergović, Miljenko, *Mama Leone*, Durieux, Zagreb, [2]1999, 309.

[66] Ibid., 49–50.

[67] Ibid., 271.

srečanje po šestih letih, ki jih je Maja preživela v tujini. Maja, ki se je med tem poročila in rodila otroka, prihaja na otok, da bi možu pokazala Jadransko morje. Boris jo nestrpno čaka:

> Iza uvale trajekt je promolio svoj tupi pramac i polako počeo rasti. (...) na palubi su stajali neki ljudi. Počeli su mahati. Odgovorili su im ribari s pivama. (...) Osjetio se jako izloženim kad su putnici počeli izlaziti. (...) Prepoznao je Maju čim je stupila na most, ali ona njega s te daljine nije. Dvaput je slučajno pogledala prema njemu i otklizila pogledom dalje. (...) Visoki, snažan muškarac nosio je torbe. (...) Maja je za ruku držala dijete, sasvim malo dijete koje vjerojatno nije bilo visočije od boje za koju je bio privezan trajekt. (...) *Boriseeeeeee!* viknula je i istovremeno, sasvim mirno, visokom snažnom predala dijete u ruku. Poljubili su se, osjetio je Maju u desnum uglu usana, *malo je to preblizu*, mislio je i držao je u zagrljaju čekajući da njezin popusti.[68]

Konec zgodbe spominja na konec kakega filma, k čemur pripomore ravno polažaj kamere – z vožnjo nazaj se oddaljuje od obrazov bivšega para (v velikem planu) do pikice, v katero se spreminja Majina roka, ki maha. Maja in Boris se poslovita za vedno:

> (...) Maja i Boris su se istodobno nasmijali, pogledali se – skoro slučajno – ravno u oči. Dok se zjenice nisu pomakle trajao je taj trenutak prisnosti u kojem nije bilo drugih misli ni osjećaja i koji se između njih dvoje neće ponoviti. (...) Maja i njezini prešli su most, most se podigao, trajekt je krenuo, Maja je mahala s palube, mahalo je dijete, mahao je visoki snažni. (...) trajekt se smanjivao, smanjivala se Maja, smanjivala se njezina ruka koja maše, sve dok nije bila sitna kao smeđasti vrh borove iglice.[69]

3. Montaža

Ko govorimo o vplivu filma na strukturo, s tem pa tudi na duh moderne oziroma sodobne književnosti, mislimo predvsem na vpliv montaže, ki omogoča diskontinuirano prikazovanje prostora in časa, kar je kot postopek v književnost vstopilo z romanom toka zavesti.

Montaža je zelo zapletena oblika filmskega zapisa. Z njo »v kontinuiteti projekcije dosegamo diskontinuirano (prekinjeno, skokovito) prikazovanje prostorsko-časovnih samostojnih izsekov zunanjega sveta«.[70] Eisenstein, o čigar vplivu na ustvarjanje govori tudi Jergović, je že v svojem prvem filmu (*Stavka*, 1924) pokazal virtuoznost montaže, v kateri so značilni »novi postopki: izraznost velikega plana, vzporedna montaža, uporabljena kot metafora, montaža atrakcij ter hiter ritem v kadrih in med njimi«[71].

---

[68] Ibid., 230–231.

[69] Ibid., 240–241.

[70] Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1977, 135.

[71] *Filmska enciklopedija* (gl. ur. A. Peterlić), 1. del (Ejzenštejn, Sergej Mihajlovič), Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, Zagreb, 1986, 351.

Kadri se povezujejo s tako imenovanimi montažnimi spoji, ki jih, analogno pravopisnim znamenjem imenujemo tudi filmska ločila. Glede na njihovo tehnologijo in videz ločimo naslednja ločila: rez, preliv, zatemnitev z odtemnitvijo in zaveso.

Da Jergović uporablja načelo montaže »na najlegitimnejši, najnormalnejši in najustreznejši« način, je vidno na vsaki strani zbirke *Mama Leone*, kar bo dokazala analiza reza.

Rez je osnovni ali temeljni neraztezni montažni spoj, ki »omogoča skokovito prikazovanje (videnje in slišanje) različnih prostorsko in časovno ločenih izsekov fizične realnosti«.[72] S to vrsto spoja se bolj kot s katerimkoli drugim izvaja »ritmično najhitrejše kadriranje«.[73] Da je rez spoj, ki ima neomejen razpon pomenov, dokazuje tudi njegova različna uporaba v Jergovićevih zgodbah.

Ena od pomembnih značilnosti montaže se kaže v njenem razmerju do časa, z njo se namreč »lahko kažejo in spreminjajo vsi temeljni atributi časa – trajanje, zaporedje in smer časa«[74], kar je videti tudi v zgodbi *Mama Leone*. Ko pripovedovalec v Sarajevu sredi vojne na pošti čaka na telefonski pogovor z Natašo, simultano doživlja kategorije sedanjosti, (bližnje in daljne) preteklosti in (bližnje in daljne) vizije prihodnosti, kar je v literarnem diskurzu uresničeno z »neliterarnim« montažnim rezom.[75]

> Već sljedečeg trenutka, Bože blagi, prošlo je još pet godina. Nataša je bila u Beogradu, a ja sam bio u Sarajevu. Trajao je rat. Rat moga života, jedini koji pamtim i jedini u kojemu ću, sva je prilika, i poginuti, iako sasvim živ, neokrznut, čitav, kao Ahil kojega čak ni u petu nije pogodilo. Nisu radili telefoni. Bio sam u Jevrejskoj opštini kod Drvenije mosta, oko mene su bili ljudi koji čekaju vezu, ispred mene radioamater s nekim čudnim aparatom, kao iz Drugog svjetskog rata. Iz aparata se čuo šum svih svjetskih mora i svih brodoloma. Odjednom sve to. A između valova probijao se glas. Glas je govorio: *Ona pita kako si*?[76]

Da lahko ravno z rezom v trenutku preskočimo časovne meje, dokazuje tudi primer »prestavljanja« v preteklost, ki temelji na pripovedovalčevem slušnem

---

[72] Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1977, 138.

[73] Ibid., 139.

[74] Ibid., 149.

[75] Spomnimo se, kaj je o filmskem času in njegovem vplivu na druge moderne umetnosti rekel Arnold Hauser: »V novem konceptu časa se skoraj vse niti tkiva, ki oblikujejo snov moderne umetnosti, srečajo v eni točki (...), predvsem pa montažna tehnika ter mešanje časovnih in prostorskih form filma. Novo razumevanje časa, katerega osnovni element je istočasnost in katerega narava je razprostranjenost časa, se v nobeni drugi zvrsti ne izraža tako prepričljivo kot v tej najmlajši umetnosti (...). V časovnem mediju filma se premikamo na način, ki je sicer značilen za prostor, to je povsem svobodno izbiramo smer, iz ene časovne faze prehajamo v drugo, ravno tako, kot gremo iz ene sobe v drugo, prekinjamo zvezo med posameznimi etapami v razvoju dogajanja in jih, v glavnem po načelih prostorskega reda, razvrščamo v skupine. Skratka, čas tukaj po eni strani izgublja svoj neprekinljivi tok, po drugi strani pa svojo nespremenljivo smer.« (*Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, II. del, Kultura, Beograd, 1966, 442–443)

[76] Jergović, Miljenko, *Mama Leone*, Durieux, Zagreb, [2]1999, 212.

doživljaju. Spomine na davne vonjave Sredozemlja oživijo takti stare pesmi *Mama Leone*:

> Maloprije, uključim radio, bog te pita koja stanica, ali naša svakako nije, kad ono svira pjesma Mama Leone. Opet sam se sjetio mirisa mora, mirisa borovine i mirisa maslinova ulja u isto vrijeme. (*Mama Leone*)[77]

Da (časovni) rez vpliva na ritem filma oziroma literarnega dela, Jergović dokaže v zgodbi *Neću šlafen*. Tri leta (izražena v samo nekaj stavkih) so ritmično razdeljena v dva intervala po 6+6 in 6+6+6+6 mesecev. Vse daljši, vendar ritmično pravilni časovni razmiki, v katerih se postavlja babičino vprašanje o usodi dedovega nenavadnega prijatelja Američana Ralfa, poudarjajo ne samo skrivnostnost njegovega življenja, ampak tudi zanimanje, ki ga je s svojo nenavadno pojavo vzbudil v pripovedovalcu in njegovi babici:

> Nakon što je poslednja razglednica stigla prije šest mjeseci, baka je pitala: *Šta je s Ralfom, dugo se ne javlja?* Djed je slegnuo ramenima i uzdahnuo. Opet je prošlo šest mjeseci, a baka je ponovila svoje pitanje. Nakon što je prošlo četiri puta po šest mjeseci, djed je rekao: *A možda je Ralf umro, ko zna, nije imao nikog svoga, sigurno je umro u nekom od hotela u nekoj od zemalja.*[78]

Podobni učinki, ki izhajajo iz doživljaja hitrega časovnega skoka, nastanejo tudi pri prostorskem skoku, ki ga ustvarja rez. O tej njegovi značilnosti Peterlić pravi: »Ker človek svojega položaja in vizure ne more tako hitro zamenjati, je osnovni učinek reza določeno presenečenje, včasih tudi pravi šok.«[79] Kar najdemo v spodnjem odlomku iz zgodbe *Mama Leone* – pripovedovalec, ki čaka na sarajevski pošti, z rezom »skoči« v davni kamp na Korčuli, kemijski kabinet, k pipi z mrtvim paradižnikom:

> Ljudi su čekali na svoj red, a ja sam morao izgovoriti još jednu rečenicu, ona koja vrijedi više od svake šutnje i koja bi morala učiniti isto ono, mislio sam, što je učinio zagrljaj u korčulanskom blatu. Bio sam užasnut pred riječima što sam ih mogao reći, što ih nisam morao reći, što su se rasipale kao pijesak iz razbijenoga sata, kao živa na drvenome podu kemijskoga kabineta, kao sitna smrt koja raste u meni, smrt paradajza pokraj česme, tad sam ga se sjetio, tog paradajza, a mislio sam da je umro, ne nije, pojavio se posljednji put, dok ispada iz njezinih ruku, vraća se meni, evo sad usred skoka u prazno jer s druge strane više nema nikoga, nema ni mene, ni kampa, ni Korčule, ni svađe, ni njezina lica pretvorena u gađenje, lijepo drago gađenje kojega više nema... Nisam primakao usne muškome uhu, niti sam šaptao. Rekao sam glasno, kao da smo zbilja tu, u njezinoj dnevnoj sobi, sami jer je general otišao sa ženom na more: *Volim te najviše na svijetu!*[80]

Rez lahko zaradi omogočanja hitrega prehoda kadrov rabi »tudi kot spoj, s katerim gledalca retorično zelo učinkovito napeljemo k primerjanju vsebin

---

[77] Ibid., 215.

[78] Ibid., 46.

[79] Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1977, 139.

[80] Jergović, Miljenko, *Mama Leone*, Durieux, Zagreb, [2]1999, 212.

zduženih kadrov.«[81] Tako uporabo reza najdemo v uvodu zgodbe *Pogledaj me, Anadolko*, v katerem so nanizani podobni kadri, ki prikazujejo različne slike babice Rine. Pomen teh kadrov je v tem, da so to edine slike, ki se jih Vukota spominja v zvezi s svojo babico. Babica je umrla, ko je bil star tri leta in prvič se je nanjo spomnil poleti 1992, »ko so prvi židovski konvoji krenili iz mesta, Vukota pa se je spomnil, da je bila babica Rina židinja, zato je tudi sam žid in bi lahko po neki novoustanovljeni pravici odšel iz te vojne«.

> Prva slika prikazivala je baku kako se grije uz veliku kraljicu peći, pruža dlanove prema vatri, a na glavi joj se bjelasa kapica, onakva kakvu je vidio samo u crtanim filmovima, na Olivinoj glavi i kad ide na spavanje. Na drugoj slici baka Rina iznosi čirak i briše prašinu s njega, a prsti joj drhte i lete kao da će se svaki pretvoriti u vrapca i nestati pod visokim stropovima dnevne sobe. Treća slika prikazivala je bakinu ljutnju, kapica joj se nakrivila, a baka Rina jedva je čujno vikala, kao da svaku njezinu riječ netko zatrpava gomilama perja: *Za moga vakta muškarac i žena sreli bi se ispod baldahina, a ne ispod jorgana.*[82]

Vsebine, združene z rezom, lahko označijo in poudarijo medsebojno asociativno zvezo. Tak pomen izhaja iz rezov v odlomkih iz zgodb *Kao djevojčica i jako star pas, Ljubičasta smokva indiana, Nora kao Ibsenova* in *Drugi poljubac Gite Danon*.

> U vrijeme kad se Astor pojavio u njezinom životu, imala je četrnaest godina. Danas ih ima dvostruko više, pa je stara kao jedna djevojčica plus jedan jako star pas. Tako se otprilike i osjećala, u Beogradu, pokraj roditelja, u drugom životu koji nije frenetičan i euforičan, nego je polagan i spor, tako da se bol jasno osjeća čim pristaneš u nju. Astor je bio završetak jedne velike tuge, možda još uvijek najveće u njezinom životu. Tuga se zvala Hefest, riđi koker kojega je na Grbavici udario auto, pa je cijelu noć umirao u njezinoj sobi, na njezinu krilu. Tada je poželjela da se više nikad ne nađe u blizini umiranja i da pobjegne od svega dragog prije nego što drago nestane. Hefesta je sahranio otac, u krugu kasarne »Viktor Bubanj«, i tada ga je prvi i jedini put u životu vidjela da plače.[83]

> (...) kad je baka rekla: *Probaj ovu smokvu, meni za ljubav*. Tada sam popustio jer je u pitanju bila smokva, a ona je za moju baku bila specijalno voće. Sve u vezi sa smokvama bilo je nježno, tiho i daleko, sahranjeno u nekom dalekom vremenu u kojem je kad se u njega vratila, postajala tako slaba i nesigurna, bivala djevojčica, moja baka djevojčica, jer su za nju sve smokve ovoga svijeta bile dubrovačke i to iz onoga Dubrovnika u kojemu je odrastala kao što ja odrastam danas, išla u talijansku školu i gledala more s Boninova; to more nije imalo kraja, kao što ni život nije imao kraja, da bi na kraju od života i mora, kao jedina stvar u kojoj je još bila dijete, ostale samo smokve i najljepša među njima, ljubičasta smokva indiana, plod u kojem živi moja baka bez ijednog životnog razočaranja i bez ijednog velikog bola odraslosti u kojoj stvari prestaju biti dijetinje i više ništa nije Prvi put.[84]

---

[81] Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1977, 139.

[82] Jergović, Miljenko, *Mama Leone*, Durieux, Zagreb, [2]1999, 283.

[83] Ibid., 253.

[84] Ibid., 181.

> Osjetio je da mu se suze slijevaju niz obraze, pa kapaju u uši, teku kao Buna i ruše se kao vodopad na Kravicama; bio je u sedmom razredu kad su išli na ekskurziju i kupali se na Kravicama, stao je ispod vodopada, voda je bila teška i jaka i tekle su mu suze, isto kao i sad, bez plača i smisla, zbog vode za koju je znao da više nikada neće padati s te visine, njemu ravno na glavu, u sedmom razredu osnovne škole, na ekskurziji na Kravicama. Otvorio je oči kao da je netko na filmu podigao pokvarene rolete i uz tresak otvorio novi prizor.[85]

Z rezom lahko izrazimo tudi dolgotrajnost dogodka – takrat govorimo o montažni kontinuiteti dogajanja. Z njo se izognemo »potencialni dolgočasnosti takega dolgotrajnega prizora, pa vendar izrazimo dolgotrajnost dogodka.«[86]

> Brane nedjeljom nikada ne radi. Subotom navečer izlazi u kvart Hauptahnhoffa, obiđe salone s golim plesačicama, zaviri u *peep-show*, za pet maraka gleda lijepu Eminu koja se sada zove Susanna, i uvijek sretne nekog poznatog, pa ode u bistro Serbez na pivu. (*Mala šala*)[87]

> Nakon povratka iz zatvora Lotar je počeo piti. Pio je uredno i po datumima, vidi se da mu je Švabo bio otac, govorilo se u komšiluku ne bez poštovanja, pio je svakog sedmog u mjesecu. Ovako bi to bilo: uđe Lotar u birtiju i narući litru loze, gosti pođu da će izlaziti, zaustavi ih muklo Lotarovo *ne* i nitko se i ne pomakne. Svi čekaju što će se dalje događati i šute, ama čuje se muha kad proleti i čuje se, svake tri minute, kako grlić boce dodirne čašu. Lotaru bi trebalo točno petdeset pet minuta da popije litru loze, ni minuta više, ni minuta manje. Nakon tog naručivao bi još litru, uredno platio konobaru i zagrmio *svi marš van* i izišli bi, uključujući gazdu i konobare, a da Lotaru ni riječ ne bi rekli. Nakon petnaestak minuta u birtiju je dolazila milicija, Lotar se dizao na noge, govorio bi *udarite, jebem vam i Tita i partiju*, onda su ga tukli, on se nije branio, pa bi ga odveli u miliciju, prespavao bi u zatvoru i čekao sedmi u mjesecu. (*Drugi poljubac Gite Danon*)[88]

Vpliv filma na Jergovićevo pisanje ni izčrpan samo z neposrednim omenjanjem filma in videa v zbirki *Mama Leone*[89] oziroma z navajanjem imen filmskih igralcev in vlog[90] – to dokazuje analiza navzočnosti nekaterih oblik filmskega zapisa v zbirki, ki je potrdila izhodiščno hipotezo, da je vpliv filma na literarni diskurz Miljenka Jergovića več kot očiten. Za popolnejšo oceno zbirke *Mama Leone* bi bilo treba poleg kadrov, položajev kamere in montaže vsekakor analizirati še druge elemente filmskega zapisa.[91] Četudi je nepopolna, pričujoča analiza dokazuje, da se lahko literarno delo analizira tudi skozi njegovo »filmičnost«, ne da bi s tem zmanjševali vrednost literarnoumetnostnega izkaza.

---

[85] Ibid., 314.

[86] Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1977, 139.

[87] Jergović, Miljenko, *Mama Leone*, Durieux, Zagreb, [2]1999, 303.

[88] Ibid., 336.

[89] Npr.: v grozljivkah; kot v filmih; da je na videu gledal te prste; taka, kot jo je videl v risankah; odprl je oči, kot da je nekdo na filmu dvignil pokvarjene rolete; Madrid je bil mimobežen kot na filmu. (Ibid., 210, 232, 237, 283, 314, 338)

[90] Npr.: James Bond, Clint Eastwood, Charlie Chaplin, Greta Garbo idr.

Poudariti je treba, da je tak pristop k literarnemu delu daleč od namena Jergovićev rokopis »pretvoriti« v film. Ravno narobe, želimo le opozoriti, da »navadno« branje njegovih zgodb, brez »filmskih« in »filmičnih« konotacij, siromaši njegov rokopis. Morebiti bo to pisanje o »filmičnosti« Jergovićevega literarnega diskurza vzpodbuda bodočim raziskovalcem sodobne hrvaške proze, ki v svojih sodbah ne bi smeli zanemariti te njene dimenzije.

Iz hrvaščine prevedla *Đurđa Strsoglavec*.

Summary

The volume of short stories *Mama Leone* by Miljenko Jergovic was published in 1999. Despite the extremely high interest it generated among the readership, the critics, just as was the case with previous Jergovic's books, have not treated it with a serious, scholarly approach. Whatever little critical attention it has received, the critics stopped at the analysis and evaluation of Jergovic's manuscripts in the context of the Croatian literature of the 1990's. However, the present approach to *Mama Leone* differs by its point of departure: it is an attempt of a different reading of Miljenko Jergovic.

It was prompted by the statements the author made in numerous interviews about the influence of film on the formation of his generation (born in the 1960's). The author of the article finds that film is not present in Jergovic's book only on a declarative level. It is, in fact, largely present as an integral, seemingly indispensable structural element of Jergovic's short stories. The analysis of the presence of some of the forms of cinematic recording (frames, camera positions, montage) reveals cinematic features in Jergovic's literary discourse, which, understandably, do not lower the value of his literary-artistic expression.

---

[91] Zelo zanimiva bi bila analiza zvokov (šumov, dialogov, glasbe) v Jergovićevih zgodbah. (Spomnimo se samo poudarjene uporabe offa.) Dejstvo, da mnoge naslove zaznamujejo zvoki v dvojnem pomenu – ali so izgovorjeni stavki (npr. *Ti si taj anđeo; Neću šlafen; Ovo dijete nikad ne paničari; Drago moje glupavo; Ako vidiš da je to auto, reci mi, Molim te; nemoj da skoči; Jeste li za slatko od ruža; Ho freddo, ho molto freddo; Pogledaj me, Anadolko; Hoću da odeš odmah sad* ipd.) ali pa je zvok njihov sestavni del (*Kako sam počeo vikati u snu; Mama je uzdahnula kao Marija na Prkosima* ipd.) –, kaže, da je ta oblika filmskega zapisa zelo pomembna za Jergovićev literarno-umetnostni diskurz. Ne pozabimo, da je naslov zbirke pravzaprav naslov nekoč zelo popularne popevke *Mama Leone*!

OCENE – ZAPISKI – POROČILA – GRADIVO

SLOVENSKO, AVSTRIJSKO, AVSTRIJSKO-SLOVENSKO

Andreas Brandtner, Werner Michler (ur.): *Zur Geschichte der österreichisch-slowenischen Literaturbeziehungen*. Dunaj: Turia und Kant, 1998, 415 str.

Obsežen zbornik 22 razprav je izšel ob razstavi *Prelomi in mostovi*, ki je potekala med 27. oktobrom in 20. novembrom 1998 v prostorih Narodne in univerzitetne knjižnice v organizaciji Inštituta Adalberta Stifterja in v sodelovanju z Oddelkom za kulturo Avstrijskega veleposlaništva v Ljubljani.

Na začetku je potrebno omeniti, da je zbornik posledica večletnega projekta, saj je v organizaciji omenjenega inštituta podobna razstava potekala že novembra 1996 v Linzu. A brez obsežnejših spremljevalnih zbornikov, če izvzamemo *Brechnungen – Brücken, Beispiele österreichisch-slowenischer Literaturbeziehungen: Edward Samhaber / France Prešeren / Drago Jančar*, ki je nekakšna mešanica kataloga in zbornika člankov na naslovno temo. Osnovna ideja o avstrijsko-slovenskem (čeprav seveda tudi obratno) kulturnem sodelovanju – v Linzu na treh primerih – je bila predstavljena tudi na ljubljanski razstavi dve leti kasneje, a s številnimi spremembami: deli razstav, ki so se osredotočili na položaj Edwarda Samhaberja (v tem kontekstu je pomemben zlasti kot avtor monografije *Preširenklänge*, 1880) v (gornje)avstrijski književnosti, so bili skrčeni, medtem ko so bili nekateri deli na novo postavljeni (kulturni stiki na Kranjskem, Ivan Cankar, slovenska koroška zamejska književnost 20. stoletja itd.). Ker je imela razstava v Nuku tudi širši (mednarodni) pomen, si je seveda zaslužila tako spremljajoči dvojezični katalog *Prelomi – mostovi: primeri avstrijsko-slovenskih literarnih odnosov* kot naslovni zbornik, ki pa je predmet našega zanimanja.

Slednji se kaže kot izraziti novum, kajti obravnave bilateralnih odnosov med avstrijsko in slovensko književnostjo v takem obsegu in z ambicijo obseči čas od začetkov do današnjega trenutka – izvzemajoč maloštevilne obravnave bodisi v okviru književnosti nekdanje Jugoslavije, koroške problematike ali številnih antologij, med njimi je tudi še sveža *Literatura brez meja* – v slovenskem literarnoznanstvenem prostoru še ni bilo zaslediti. – Že sam naslov in obseg vsekakor napovedujeta poglobljeno branje, vendar pa – kot beremo v predgovoru urednikov (in na spletni strani založbe Turia und Kant)[1] – noče podati sklenjene podobe omenjene problematike. In res, ta je glede na večstoletno sobivanje narodov nedvomno izjemno obsežna in je nikakor ni mogoče celovito zaobseči na (le) dobrih štiristo straneh, kar priznavata tudi urednika. Vendar pa *Zur Geschichte* kljub temu podaja zelo jasen odgovor na to, kakšni so bili (in so) avstrijsko-slovenski (ne le) literarni odnosi od začetkov (literarnih besedil) do dandanes, pač v smislu ideje – kot sporoča naslov same razstave – o stalnem nastajanju novih in novih mostov, še raje pa prelomov med narodoma in njunima književnostma. *Zur* iz naslova torej stoji na pravem mestu – tudi zato, ker se zbornik ne ukvarja le z literarnimi odnosi v ožjem pomenu besede, temveč največkrat s širšo kulturno, politično, gospodarsko, družbeno ipd. problematiko.

Literarne odnose avtorji zamejijo časovno; razumljivo je, da lahko o obstoju 'pravih' odnosov med narodoma (in njunima književnostma) govorimo šele tedaj, ko se začne njun obstoj v modernem pomenu besede, tj. v 19. stoletju, ko pride do ustrezne stopnje razvoja na družbenem, političnem, kulturnem in nenazadnje literarnem področju. Zato *K zgodovini*

---

[1] Tj. http://www.turia.at/titel/slolit.html.

obravnava procese v 19. in 20. stoletju, tri uvodne razprave posežejo v področje predzgodovine teh odnosov, zaključni govor Nika Grafenauerja k Prešernovi nagradi 1998 pa očitno že napoveduje ali vsaj kaže na prihodnje. Pri tem literatura pogosto ostaja kot predmet razpravljanja v drugotni vlogi, v ospredje vstopajo druge teme, kot na primer v uvodnem prispevku Petra Vodopivca *Osnovne značilnosti slovenske zgodovine in avstrijsko-slovenski stiki od 18. do 20. stoletja* o prostoru Srednje Evrope in habsburške monarhije, ki da naj bi omogočal tudi obstoj (socialno) šibkeje strukturiranih skupin, tj. Slovencev – kljub izraziti prehodnosti ozemlja in nezavidljivemu gospodarskem položaju se razvijejo značilni avtostereotipi, avtor jih imenuje miti, o proletarskem ljudstvu, o jeziku in samostojnosti. Književnost je v ozadju tudi v razpravi *Zgodovinarji v Ljubljani* Monike Stromberger, ki predstavlja položaj v kranjskem glavnem mestu konec 19. stoletja z vidika nacionalnega vprašanja (tu pa imajo odločilno vlogo tudi zgodovinarji), pri tem poudarja vlogo Ljubljane kot nespornega (kulturnega, znanstvenega ...) središča ne le Kranjske, temveč tudi slovenstva, kar se kaže tudi z zahtevo po lastni univerzi. – Spet drugod je sicer govor o literaturi, vendar se ta le deloma dotika naslovne tematike, bilateralnih odnosov; tako npr. Mirana Hladnika *Prežihov Voranc – žanrski avtor*, ki odpira problematiko Voranca kot pisca kmečke povesti in vojnega romana, skratka žanrskega avtorja, čeprav ga je publicistika doslej sprejemala in vrednotila skoraj izključno z dveh gledišč, kot koroškega ali kot socialnorealističnega pisatelja.

Še prej pa nam zbornik postreže s predgovorom urednikov, Andreasa Brandtnerja in Wernerja Michlerja, napovedujoč dva uvodna prispevka, ki bralca vpeljeta v širši zgodovinski prostor, kjer je stikov med narodoma največ, tj. na področje nekdanje habsburške monarhije. Poleg Vodopivčeve razprave spada sem še *Nacionalne zgodovinske podobe in stereotipi med (nemškimi) Avstrijci in Slovenci* Arnolda Suppana, ki popisuje in z ustreznim orisom spreminjajočih se socialnih, gospodarskih, kulturnih, politično-ideoloških, vojaških idr. dejavnikov pojasnjuje zgodovino heterostereotipov med narodoma od konca 19. stoletja do danes – brez dvoma torej izrazito imagološka problematika.

Uvodnega značaja naj bi bili tudi razpravi *K filološki fazi oblikovanja slovenske nacije* Katje Sturm – Schnabl, ki je nekakšen pregled oblikovanja slovenskega knjižnega jezika – tega avtorica pojmuje kot enega bistvenih elementov nacionalne istovetnosti, zato gre tudi za pregled oblikovanja le-te – od Brižinskih spomenikov do Prešerna, in Wolfganga Neuberja *Noli acria / In acri alo* o Valvasorjevem polihistorskem humanistično-baročnem delu (v veliki meri obravnavanem tekstnokritično), ki pa ostajata ob robu in pravzaprav ne razrešujeta bistvenih vprašanj, napovedanih v samem naslovu zbornika. – Nekoliko presenetljivo sta urednika v zbornik uvrstila tudi dobro znano Cankarjevo predavanje iz l. 1908, *Trubar in Trubarjeve slavnosti* iz 25. zvezka njegovih *Zbranih del*. V prevodu Erwina Köstlerja Cankar skicira temeljne poteze družbene in politične razdvojenosti na slovenskem prostoru konec 19. stoletja, ki pa imajo, kot o tem naslov, svoje korenine že globoko v preteklosti.

V osrednjem delu obsežne izdaje je pred bralca postavljena vrsta najrazličnejših razprav, nanizanih v kronološkem zapovrstju, sicer pa večinoma brez kakšne tesnejše medsebojne povezave. Kolikor ta – prek meja kronologije – obstaja, je največkrat vsebinska. Naj omenimo le Handkeja. O njegovi recepciji Slovenije kot mitični deželi, upoštevajoč ga zlasti kot javno osebo in ne le literata, razpravlja v svojem prispevku Neva Šlibar. Handkejeva *Ponovitev* odpira vprašanja, ki se jih dotika Karl Wagner, zlasti z vidika geopolitike kot enega bistvenih gledišč slovenstva in obenem pojmovanja *Ponovitve* kot epa. Podobna osebnost je Anastasius Grün, znan tudi kot grof Auersperg. Z njim se ukvarjata Anton Janko, opozarjajoč na Grünov razdvojeni položaj v območju

avstrijsko-slovenskih literarnih odnosov (njegova politična stališča se zdijo v nasprotju s kulturnimi zaslugami za Slovence), in Dietmar Scharmitzer, ki je zbral, uredil in ustrezno opremil osem od tridesetih še neobjavljenih pisem Karla Dežmana Grünu. Odlomke iz spominov in zapisov Josipa Vošnjaka, Frana Šukljeta in Ivana Šušteršiča, vstavljene v ustrezni širši srednjeevropski kontekst, objavlja tudi Igor Grdina v *Slovenskih spominih na včerajšnji svet*.

Bržkone najobsežnejša – glede na sam naslov publikacije pa vsekakor reprezentativna – je študija *Literarni tekst in nacionalno-kulturna diferenca*, s podnaslovom *Slovenstvo in nemštvo v Mencingerjevem Vetrogončiču (1860)*; v njej Marko Juvan pazljivo analizira oba pojma in ju tesno povezuje s sočasnim političnim, sociolingvističnim, družbenim (tradicija meščanstva, problematika šolstva), literarnoprogramskim in avtorskim kontekstom.

Izrazitega primerjalnega značaja – obe primerjata dva (nemško govoreča) posameznika – pa sta razpravi avstrijskih kolegov *Edward Samhaber in Karl Bienstein. Nemška nacionalista v avstrijsko-slovenskem nacionalnem konfliktu* Andreasa Brandtnerja in *Josef Friedrich Perkonig in Hans Steinacher. Karieri od koroškega plebiscita do tretjega rajha* Karin Gradwohl – Schlacher. Nizanje usod in nazorov posameznikov, upoštevajoč tudi pogled Slovencev sodobnikov nanje, še odkriteje kaže na muhavost v odnosu Slovencev do Avstrijcev posameznikov. Razmerje do njih nikakor ni nujno premosorazmerno z njihovimi zaslugami 'za slovenstvo' (v mislih imam predvsem tiste s kulturno-literarnega in pa literarno-prevodnega področja); na to opozarja že Janko v zvezi s Samhaberjem.

Na koncu omenimo še preostale avtorje, ki s svojimi razpravami bogatijo (zdi se da vedno nedokončani) mozaik pogledov na bilateralne odnose; Werner Michler v *Nemcih na Kranjskem* pojasnjuje spremembo v avstrijskem odnosu do slovenske literature, ki se dogodi v drugi polovici 19. stoletja, z recepcijo avstrijske dramatike na Slovenskem od 1867 do 1945 se ukvarja Katja Mihurko – Poniž, o položaju sodobne slovenske književnosti na Koroškem v zvezi s Florjanom Lipušem pa razpravlja Johann Strutz, s *Cankarjem na Dunaju* pa France Bernik oriše pomen in posledice Cankarjevega bivanja na Dunaju in tamkajšnjega srečevanja s sodobno evropsko (avstrijsko) literaturo na njegov opus. – Na koncu zbornika sta obsežno imensko kazalo in osnovni podatki o sodelujočih.

* * *

Vsekakor torej široka in dokaj pestra bera, ki obsega tudi najbolj oddaljene časovne in prostorske odseke (spomnimo se npr. Neuberja), ne da bi želela ustvariti pregledno in sistematično zgodovino dvostranskih odnosov. Vendar sta urednika Brandtner in Michler opravila svoje – brez dvoma obsežno in naporno – delo uspešno; toliko vsebinsko-metodološko skoraj nezdružljivih razprav sta uspela zbrati v zbornik pod enoten naslov in pri tem vsaj deloma ustvarila preglednost in sistematičnost. *Zur Geschichte* se ukvarja z zgodovinsko in kulturološko relevantnimi temami in nenazadnje z literarnovedno problematiko v ožjem pomenu besede, res pa je, da je te verjetno še najmanj. To ustvarja sicer manj pregledno, a zaradi časovne zaporednosti dovolj razvidno paleto avstrijsko-slovenskih odnosov, njihove prepletenosti in medsebojne odvisnosti, z glavnim poudarkom na današnjem slovenskem etničnem prostoru, medtem ko so avstrijski avtorji, dela in njih recepcija na Slovenskem ostali v glavnem izven zbornika in še čakajo na podroben znanstveni pregled.

Pomembna pa je še ena večplastnost *K zgodovini*: je pravzaprav multidisciplinarni projekt slovenistov, nemcistov, zgodovinarjev in komparativistov. Slednjih bi glede na naravo zbornika morda pričakovali več, posebej še tistih z ljubljanske filozofske fakultete, katerih besedil v zborniku – žal – sploh ni zaslediti.

V splošnem je seveda treba upoštevati tudi to, da je delo namenjeno v prvi vrsti avstrijski javnosti, čeprav izdan ob slovenski različici – če jo lahko tako imenujemo – razstave, v Nuku. Dejstvo je nedvomno finančnega značaja,[2] ima pa tudi številne stranske, za slovenskega bralca manj ugodne posledice. Ni torej nič čudnega, če tako v razpravi Mire Miladinović – Zalaznik o recepciji Prešerna v 19. stoletju na nemškem govornem prostoru beremo nekaj povsem osnovnih podatkov iz Prešernovega življenjepisa in opusa. Ob tem: o Prešerenu, natančneje njegovi Zdravljici, piše tudi Klaus – Detlef Olof v razpravi *Prevodne opombe k tekstologiji 'Zdravljice' Franceta Prešerna*. Videti je, da je Prešeren večkrat središčni element med sicer le slabo povezanimi razpravami, kar nenazadnje potrjuje tudi imensko kazalo – kako tudi ne, saj mu gre v slovenski književnosti in na področju izoblikovanja pojma 'slovenstvo' nedvomno, če ne že vodilno, pa gotovo eno najpomembnejših mest.

Kljub temu pa je potrebno opozoriti na vsaj eno bistveno in že na prvi pogled razvidno pomanjkljivost *K zgodovini*. To so slovenski prevodi povzetkov, ki variirajo od (zgolj) pravopisne nepravilnosti, stilistične nedodelanosti do skoraj povsem nerazumljivih delov – ti zborniku in njegovim avtorjem gotovo niso v ponos. Tudi nemška besedila niso brez spodrsljajev – a o tem sam ne morem podati povsem relevantne sodbe.

K zgodovini avstrijsko-slovenskih literarnih odnosov deluje razrahljano, a le tako lahko uspešno obvladuje široko področje in sočasno odpira nova vprašanja na tem brez dvoma obsežnem, takorekoč neobvladljivem področju. S slovensko-avstrijskim (zanimivo je, da se ta zloženka niti enkrat ne pojavi na štiristo petnajstih straneh: vedno gre za avstrijsko-slovenske odnose, kar je vsekakor zanimivo dejstvo) sodelovanjem pa je zbornik nedvomno simbol novega, morda drugačnega, poglavja v odnosih med narodoma. Ti so se v preteklih stoletjih spreminjali od podložnih do sovražno podcenjujočih (in to na vseh področjih družbenega življenja), s slovensko samostojnostjo pa je morda nastalo »novo prijateljsko sosedstvo«,[3] kot optimistično zapiše Suppan. To pa je že drugo vprašanje.

Peter Jurgec
Ljubljana

---

[2] Irena Samide, Podobe o sebi in drugih, *Razgledi* VII/24 (23. 12. 1998), 19–20.

[3] Str. 38.

STEINBECK IN SLOVENCI
(Slovenska kritiška presoja Steinbeckove pripovedne proze in prevodna dejavnost)

Če bi se uvodoma vprašali o obsegu in značaju slovenske kritiške misli o Steinbecku, bi na kratko rekli takole: navzlic pisateljevi priljubljenosti med slovenskimi bralci in neprikriti naklonjenosti slovenskih književnih ocenjevalcev, pri katerih si je avtor bržkone pridobil še večje pisateljsko ime kot v svoji domovini, če sodimo po hvalisavih ocenah na zavihkih prevedenih del ter po bolj ali manj živahnem odzivu bralcev na njegovo leposlovje od konca tridesetih let, ko so k nam segle prve vesti o pisatelju, do današnjih dni, Steinbeckova dela niso vzpodbudila kakšnih obsežnejših kritiških raziskav. Treba je namreč vedeti, da so v slovenskem jeziku nastale le krajše študije v obliki spremnih besed ter skopa poročila in omembe v knjižnih izdajah in revialnem tisku. Tudi zato se le malo ve, da se pod podobo neprizanesljivega družbenega kritika skriva še druga, manj znana podoba Steinbecka, kakršna se izrisuje takrat, ko se njegova pripoved prevesi v najosebnejše tkanje. Pri podrobnem pregledu vseh Steinbeckovih del se nam namreč odkrije, da se Steinbeckovo pisateljevanje ne omejuje zgolj na ozko zamejeni motivni in tematski svet, s katerim je pritegnil v svojih predvojnih romanih, in da je Steinbecka prav toliko ali pa še bolj kot široka socialnozgodovinska ozadja, ki jih je sicer tenkočutno popisal, zanimala duhovno-psihološka zgodba posameznih romanesknih junakov. In ne kot najmanj pomembno se nam odkrije tudi to, da je Steinbeck komunizem prav tako ostro kritiziral kot pred tem kapitalizem, zato se ni čuditi, da je njegova dela domala praviloma pospremil buren protisloven odziv. Toda, o vsem tem, niti o vzrokih za nezadostno raziskanost te problematike v dosedanjih kritiških obravnavah Steinbeckove proze, na tem mestu ne bomo razpravljali. Naloga, ki si jo v pričujočem zapisu postavljamo, je namreč naslednja: zaobjeti celotno publikacijo Steinbeckovih del v slovenskem prevodu in odmevov nanje ter na osnovi slednjih vsaj okvirno ugotoviti, kakšna predstava o pisatelju in njegovem umetniškem svetu je v tem obdobju prevladovala pri Slovencih. Ob tem naj takoj dodamo, da je naš namen zgolj opozoriti na obseg in kakovost teh pogledov, ne pa razpravljati o estetskoteoretičnih merilih in pričakovanjih slovenske kritiške misli, ki so sooblikovala to predstavo. K slednji so ne najmanj prispevale tudi formalno stilne značilnosti Steinbeckovega pisanja, kot so razumljiva preprostost pogovornega jezika in zvečine enostavna pripovedna tehnika, kar je dovolj dober razlog, da si ob kakšni drugi priložnosti pobliže ogledamo in ocenimo še ustreznost posameznih slovenskih prevodov.

Preden se sprehodimo po več kot pol stoletja trajajočem obdobju Steinbeckove prisotnosti v slovenskem kulturnem prostoru, velja povedati še to, da bomo vsled večje preglednosti, še bolj pa zato, ker je bila pisateljeva življenjska in pisateljska pot zaznamovana s pomembnimi mejniki, ki so neposredno vplivali na intenziteto slovenske publicistične, prevodne in izdajateljske aktivnosti ter na pisateljevo priljubljenost med našim bralstvom, raziskavo odmevov podali v štirih časovnih sklopih. Prvi je obdobje seznanjanja s pisateljem, ki se začenja z letom 1938, to je s prvo omembo Steinbeckovega imena pri nas, in zaključi z odmevi na roman *Grozdi jeze,* s pomočjo katerega smo se Slovenci prvič pobliže seznanili s Steinbeckovim leposlovjem. Kot ločnici drugega obdobja bomo postavili letnici 1947 – začetek živahnejše publicistične dejavnosti na slovenskih tleh – in 1962, ko je Steinbeck prejel Nobelovo nagrado za književnost. V tretje, najplodnejše

obdobje, gledano s stališča števila prevodov in natisov knjižnih izdaj Steinbeckovih del, bomo strnili odmeve po podelitvi nagrade do pisateljeve smrti, leta 1968, v zadnje pa še vse postumne objave.

Pogled na začetek Steinbeckovega prodora v slovenske kulturne kroge razkrije le tri omembe Steinbeckovega imena v slovenski revialni publicistiki. Gre za kratke članke informativnega značaja, ki jih je od leta 1938 do 1940 objavil liberalni dnevnik *Jutro* in v katerih se Steinbeck omenja zgolj v zvezi z izidom svojega romana *Ljudje in miši (Of Mice and Men,* 1937) ter novele *Morilec (The Murderer,* 1934).[1] Vzrok za presenetljivo aktualnost teh informativnih podatkov, ki so k nam prodrli skoraj istočasno s Steinbeckovo največjo popularnostjo v Združenih državah, je bržkone potrebno pripisati povečanemu ugledu ameriške književnosti v tridesetih letih v vseh evropskih literarnih miljejih in njenemu takratnemu preboju med vodilne svetovne književnosti. Naslednjo omembo zasledimo leta 1943, v dnevniku *Slovenec*.[2] Iz članka o slovenski pripovednici Gelči Jontes namreč izvemo, da založba Plug načrtuje izdajo treh prevodov del sodobnih svetovnih pisateljev, Hermana Melvilla, Luigia Pirandella in Johna Steinbecka. Dejansko je bil slovenski kulturni prostor še istega leta bogatejši za prevod Steinbeckovega najslovitejšega romana *Grozdi jeze* (*The Grapes of Wrath*, 1939).[3] V prvem odmevu na ta roman (poslovenil ga je Rudolf Kresal) se bralec na kratko seznani zgolj z njegovo fabulo.[4] V naslednji oceni romana avtor opozori na način Steinbeckovega pisanja, natančneje, na poglavja, ki niso neposredno povezana s potekom zgodbe, temveč hočejo, kot meni avtor, »tendenčno prikazati pisateljevo mnenje«.[5] Motijo ga tudi »spotakljivosti«, ki bi jih »odklonil vsak židovski zabavni magazin, v romanu pa so našli mesto kot čista umetnost«. Prepričan je, da bi bilo potrebno tekst skrajšati, saj je »škoda celega dela«. Kritično se izrazi še glede prevoda (motijo ga prenekateri neslovenski izrazi) in opreme knjige, ki je »bolj bogata kot okusna«, ob tem pa zahteva, da morajo dela, ki netijo upor, pokazati tudi pot k rešitvi.

Drugo obdobje odmevov, ki je Steinbeckovo delo predstavilo v bistveno drugačni osvetljavi, začenjamo z letom 1947 in s študijo A.Starceva, ki je nastala v času, ko so se v slovenski književnosti vzpostavljala nova razmerja med pisateljem in družbo, in ko so se tradicionalna umetnostna načela prepletala z estetiko socialnega realizma.[6] Študija je zgoščen analitični pregled socialnega realizma v Združenih državah in odmevov nanj, od njegovih začetkov do povojnega obdobja, dopolnjen z zapisom o razvoju socialnega romana Johna Steinbecka. Starcev pisatelju po eni strani prizna, da je bil v *Grozdih jeze* »vsekakor zadostno drzen proučevalec življenja svoje dežele«, po drugi pa mu očita, da se v delu *Mesec je zašel* (*The Moon Is Down,* 1942) vede tako, kakor da »je analiza družbenih pojavov ostala za leposlovje nerešljiva skrivnost«. Nezadovoljen je tudi z *Ulico ribjih konzerv* (*Cannery Row*, 1945), ki je po njegovem mnenju brez kakršnekoli družbene tematike in »napisana v znamenju skeptičnega individualizma«.

---

[1] G. K., Angleški roman v preteklem letu, *Jutro*, 1938, 2.II., št. 27; Anton Debeljak, Današnja ameriška književnost, *Jutro*, 1939, 19. VII., št. 165; anonimni članek Zapiski, *Jutro*, 1940, 6. VI., št. 130.

[2] Nova slovenska pripovednica Gelči Jontes: *Sreča na črepinjah*, *Slovenec*, 1943, 29. VII., št. 170.

[3] Opozoriti velja na različna naslova slovenskega prevoda tega romana: do leta 1983, ko je roman prevedel še Janko Moder in ga naslovil z *Grozdi jeze*, smo Slovenci to delo poznali pod Kresalovim naslovom *Sadovi jeze*.

[4] Božidar Borko, John Steinbeck: *Sadovi jeze*, *Jutro*, 1944, 2. V., št. 100.

[5] Sok, Steinbeck*: Sadovi jeze*, *Slovenec*, 1944, 25. VIII., št. 194.

[6] A. Starcev, O socialnem romanu v Združenih državah Amerike, *Novi svet*, 1947, št. 1-2, 130.

Na aktualnost takratnega poročanja o Steinbeckovem književnem ustvarjanju kaže tudi anonimni prispevek o natisu Steinbeckovega romana *Zablodeli avtobus* (*The Wayward Bus*, 1947) v *Ljudskem tedniku*.[7] Omenjeni zapis se od prej nastalih razlikuje predvsem zato, ker predstavlja prvi kronološko-informativni pregled Steinbeckovega književnega opusa. Med članki iz leta 1948 in 1949 velja navesti še zapis v *Slovenskem poročevalcu*[8] (bržkone gre za povzetek iz tujih časopisnih virov), ki ob navajanju Steinbeckovih medvojnih in povojnih del dokazuje, kako se je pisatelj iz »zagovornika misli ljudskega upora proti zatiralcem« prelevil v zagovornika tedanjega družbenega reda. Pomemben vir informacij o Steinbecku in ameriški književnosti pomenijo še pregledi ameriških in zahodnih književnosti v *Novem svetu* in v *Novih obzorjih*. Tako njihov avtor, Janez Gradišnik, v članku »Pogled na ameriško literaturo v letu 1950« navaja, da ameriški kritiki že nekaj časa govorijo o krizi ameriške pripovedne proze.[9] Poleg Hemingwayja, pravi Gradišnik, je kritike najbolj razočaral Steinbeck, ki že vsa leta »po vojni ni napisal nič nadpovprečnega« in kot primer izpostavi negativni odmev ameriških kritikov na roman *Veseli plamen* (*Burning Bright*, 1950).

Podobno kot v prvem obdobju odmevov, v katerem je slovenski tisk z nenavadno prožnostjo posredoval vesti o Steinbeckovem umetniškem vzponu in njegovi slavi, smo bili Slovenci tudi v obdobju od 1947 do 1950 presenetljivo dobro seznanjeni z odmevi na pisateljevo delo v njegovi domovini – tokrat z upadanjem umetniške kvalitete njegovih del. Neprimerljivo počasnejšo pot je ubirala prevodna dejavnost, saj je bil v slovenskem jeziku še vedno na voljo zgolj roman *Grozdi jeze*. Vidno spremembo na tem področju sta prinesli šele letnici 1951 in 1952, ki sta pomenili začetek zapovrstnega izdajanja Steinbeckovih del. Številne omembe pisatelja in samostojni članki, ki so v naslednjih desetih letih pospremljali te prevode in polnili stolpiče v kulturnih rubrikah slovenske periodike, pa dokazujejo, da je bilo Steinbeckovo delo prijazno sprejeto tako v literarnih krogih kot med bralstvom. Kot prvi v nizu prevodov je bil leta 1951 natisnjen kratek roman *Ljudje in miši* (*Of Mice and Men*, 1937), ki mu je naslednje leto najprej sledila povest *Biser* (*The Pearl*, 1947) – ta je pred natisom v knjižni obliki v nadaljevanjih izhajala v *Ljubljanskem dnevniku*[10] – nato pa še roman *Negotova bitka* (*In Dubious Battle*, 1936).[11] *Ljudi in miši* je prevedla Meta Gosakova, spremno besedo z zgoščenim informativnim orisom pisateljevega življenja in dela pa je prispeval publicist Božidar Borko. Izid omenjenega romana je pospremilo poročilo s kratko vsebinsko oznako dela v osrednjem glasilu slovenskih založb, *Slovenski knjižni trg*,[12] ki sta mu nekaj mesecev kasneje sledila še podobno informativna zapisa v *Ljubljanskem* in *Primorskem dnevniku*.[13] Med omenjenimi članki nezanemarljivo izstopa le recenzija, ki jo je o romanu napisal Ivan Skušek,[14] saj izkazuje mnogo bolj poglobljeno poznavanje problematike Steinbeckovih del. Avtor išče pojasnila za uspeh te »drobne novele«, ki je Steinbecku po seriji kritikom nedopadljivih del končno prinesla ugled in

---

[7] Najnovejši Steinbeckov roman, *Ljudski tednik*, 17. 7. 1947, št. 16.

[8] Glej *Slovenski poročevalec* 1949, 31. 3., št. 76.

[9] Janez Gradišnik, Pogled na ameriško literaturo v letu 1950, *Novi svet*, 1951, št. 4, 377.

[10] Roman je začel izhajati v *Ljubljanskem dnevniku* 5.VII. 1952, v št. 158.

[11] Podatki v zvezi z izdajo Steinbeckovih del so navedeni pod naslovom Pregled slovenskih prevodnih izdaj Steinbeckovih del.

[12] John Steinbeck: *Ljudje in miši*, *Slovenski knjižni trg*, 1951, št. 12, 303.

[13] Novi zvezki Male knjižnice, *Ljubljanski dnevnik*, 1952, 2.II., št. 28; J. E. Steinbeck: *Ljudje in miši*, v rubriki Nove knjige, *Primorski dnevnik*, 1952, 13. II., št. 38.

[14] Ivan Skušek, Steinbeck: *Ljudje in miši*, *Ljudska pravica*, 1952, 8. III., št. 10.

popularnost, in ugotavlja, da so razlogi za njen uspeh v »pisateljevi človeški toplini, s katero izrisuje življenje preprostih ljudi«.

Oglejmo si zdaj še odmeve na roman *Negotova bitka,* ki je pred knjižno izdajo izhajal že v *Slovenskem poročevalcu.*[15] Prva je roman ocenila Rapa Šuklje, v rubriki *Naše žene* »Nekaj ur med knjigami«.[16] Članek je napisan z avtoričinimi neskritimi simpatijami do pisatelja in likov v romanu in z globoko čustveno zavzetostjo, s katero želi navdušiti bralke, da posežejo po tem čtivu. »Čeprav je zgodba mračna, je v romanu veliko svetlobe, veliko dobrih ljudi in človeških misli in občutek, ki ti ga knjiga zapusti, je občutek pričakovanja, kako lep bo svet, ko se bo povsod zrušila krivica in zavladala pravica in človečnost. In nehote začneš verovati s Steinbeckom in z njegovimi junaki, da ta svet ne more biti več daleč,« o romanu zanesenjaško razmišlja Rapa Šuklje. Ob takšni, ideološko obarvani oznaki romana, je vsaj mimogrede potrebno opozoriti, da se je slovenski kritiki najbolj zalomilo prav pri interpretaciji tega Steinbeckovega dela. Vzroke za to, da so tudi poznejši zapisi o tej knjigi v mnogočem podobni kritiki Rape Šuklje, je najverjetneje potrebno pripisati močnim ideološkim tokovom in splošnemu duhovnemu ozračju v slovenskem prostoru, nič manj pa Steinbeckovemu delavskemu poreklu in slovesu, ki si ga je pridobil z romanom *Grozdi jeze*. K enostranski predstavitvi so gotovo pripomogli tudi prvi odzivi na *Negotovo bitko* pri delu ameriške kritike, ki je roman označila za komunistično propagando. Kakorkoli, najbrž se ne motimo v domnevi, da je bila prav takšna podoba Steinbecka eden izmed odločujočih kriterijev za to, da smo Slovenci v petdesetih letih dobili največ prevodov Steinbeckovih del, in da se je živahna publicistična dejavnost nadaljevala vse do današnjih dni, natančneje do leta 1995.

Leto 1953 je bilo v znamenju *Polentarske police (Tortilla Flat,* 1935), ki je ob romanu *Vzhodno od raja (The East of Eden,* 1952) vzbudila največ pozornosti v slovenskih literarnih krogih. Nobenega dvoma ni, da si je pridobila trajno naklonjenost tudi med slovenskimi bralci, ki so še dobrih štirideset let po prvem izidu prevoda malodane razgrabili drugi ponatis tega dela. Prvi dve oceni romana sta izšli še pred njegovim natisom, obe pa sta izpod peresa Janeza Menarta.[17] Menart se ukvarja predvsem s sporočilnostjo *Polentarske police*, ki jo vidi v ugotovitvi, da je za srečo bolj kot denar pomembno dobro srce. Zanimivejša od anonimnega poročila o izidu romana v *Ljubljanskem dnevniku,*[18] je recenzija Dušana Mevlje v *Večerovi* rubriki »Kulturni obzornik«.[19] Avtor še posebej izpostavi Steinbeckovo »resnično, nepotvorjeno človečnost, ki žari iz vsakega njegovega dela«, ta pa je, nadaljuje Mevlja, vzrok za pisateljevo priljubljenost med Slovenci. Kot naslednjo skupno značilnost Steinbeckovih del Mevlja navaja prepletanje »blagega humanizma in blagega humorja«, kar je po njegovem mnenju še posebej izrazito prav v *Polentarski polici*. Delo označi za »himno nekoliko čudaške svobodoljubnosti, tovarištva, preprostosti in bohemstva, naperjeno proti zaprtosti, ozkosti in omejenosti malomeščanske družbe«.

O *Polentarski polici* piše še Rapa Šuklje v že imenovani rubriki *Naše žene*.[20] Tudi tokrat je namen njenega zapisa vzpodbuditi bralke, da bi knjigo prebrale, saj je v njej »veliko

---

[15] *Slovenski poročevalec*, 1952, št. 233–309 in *Slovenski poročevalec*, 1953, št. 1.

[16] Rapa Šuklje, Nekaj ur med knjigami: J. Steinbeck: *Negotova bitka*, *Naša žena*, 1954, 173–174.

[17] Janez Menart, Tri knjige Cankarjeve založbe, *Ljudska pravica – Borba*, 1953, 7. X., št. 251; John Steinbeck: *Polentarska polica*, *Knjiga*, 1953, št. 10, 296.

[18] Med knjigami in revijami: J. Steinbeck: *Polentarska polica*, *Ljubljanski dnevnik*, 1953, 19. XI., št. 271.

[19] Dušan Mevlja, John Steinbeck: *Polentarska polica*, *Večer*, 1953, 23. XI., št. 276.

sonca in dobre volje ter nevsiljive življenjske modrosti«. V toplem, kramljajočem stilu kot poglavitno značilnost dela izpostavi pisateljevo vero v malega človeka.

Pregled odmevov na *Polentarsko polico* zaključujemo z recenzijo »Kaj je hotel ...? John Steinbeck s *Polentarsko polico*«, ki jo je leta 1954 objavila *Mladina*.[21] Avtor, Janez Dokler, predstavi svoje razmišljanje o recepciji dela na osnovi naslednjega citata iz romana: »To ni dobra zgodba«, je potožil Pilon. V njej je preveč pomenov in preveč naukov. In nekateri od teh naukov se bijejo med sabo. Prav nobenega smisla nima, da bi si to zgodbo tlačili v glavo. Ničesar ne dokazuje.« »Všeč mi je,« je rekel Pablo. »Všeč mi je, ker ni v njej nobenega pomena, ki bi ga človek videl, pa vendar se mi zdi, da nekaj pomeni, čeprav ne morem povedati, kaj pomeni.«[22] Kot Pablo v romanu, tudi pisec članka meni, da se roman lahko bere bodisi kot zabavno čtivo, na katerega hitro pozabimo ali pa se ob njem globoko zamislimo. »Če se odločimo za slednje, potem se ob prebiranju knjige zavemo pomembnosti vrednote, ki ji pravimo svoboda, in ki jo Steinbeck odkrije na Polentarski polici, med preprostimi paisani,« zaključuje Janez Dokler in v tem smislu roman pridruži epu o Rolandu, kralju Arthurju in Robinu Hoodu.

K boljšemu poznavanju Steinbeckovih književnih besedil je nedvomno pripomogel natis zbirke osmih zgodb ameriških avtorjev, naslovljene *Tja in nazaj*.[23] Podatke o tej izdaji, za katero je prevode oskrbel Herbert Grün, zasledimo v zapisu »Knjige, vredne da jih preberemo«, objavljenem v *Mladih potih*.[24] Avtor omenjenega zapisa kot najznačilnejšega pisatelja zbirke navaja Johna Steinbecka in njegovo zgodbo »*Voditelj ljudstva*« (»*The Leader of the People*«).

Da slovenski periodični tisk pri spremljanju Steinbeckovega literarnega ustvarjanja in obveščanju o odzivu ameriške kritike ni zaostajal za svetovnimi tokovi, se odraža tudi v naslednjih dveh zapisih neimenovanih avtorjev, ki sta le s kratkim časovnim zaostankom poročala o uspehu Steinbeckovega romana *Vzhodno od raja*. V prvem, ki ga leta 1953 objavila revija *Knjiga*,[25] je Steinbeck označen za moralista in je najverjetneje povzet po ameriškem časopisju, drugi, natisnjen v reviji *Svit*,[26] pa poda tematsko in formalno oznako tega romana. Tudi o izidu *Sladkega četrtka* (*Sweet Thursday,* 1954) izvemo le leto dni po njegovem natisu v Združenih državah in sicer iz že imenovanih pregledov svetovne književnosti Janeza Gradišnika.[27] Poleg navedbe, da gre za neke vrste nadaljevanje *Polentarske police*, Gradišnik sporoča, da so v ameriških literarnih krogih delo označili za »neokusno in nevredno imena velikega pisatelja«.

V letu 1956 sta izšla le dva članka, pomembna predvsem zato, ker sta nezanemarljivo prispevala k Steinbeckovi priljubljenosti med Slovenci. Prvi se navezuje na štiri filme, posnete po Steinbeckovih romanih *Grozdi jeze*, *Ljudje in miši, Polentarska polica* in *Vzhodno od raja*, drugi pa je povzet po ameriškem tisku in citira Steinbeckovo izjavo o usodi knjige.[28]

---

[20] Rapa šuklje, Nekaj ur med knjigami, *Naša žena*, 1954, št. 1, 17.

[21] J. D., Kaj je hotel ...? John Steinbeck s *Polentarsko polico*, *Mladina*, 1954, 2. II., št. 5.

[22] John Steinbeck, *Polentarska polica*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1953, 182.

[23] *Tja in nazaj*, prevod Herbert Grun, Maribor, Založba Obzorja, zbirka *Naša doba v knjigi*, 1954.

[24] Knjige, vredne, da jih preberemo, *Mlada pota*, 1954–55, št. 7–8, 278.

[25] Z ameriškega knjižnega trga, *Knjiga*, 1953, št. 1, 18.

[26] Onstran nebes, *Svit*, 1954, št. 1, 34.

[27] Janez Gradišnik, Pogled v nekaj svetovnih slovstev v letu 1954, *Nova obzorja*, 1955, št. 4, 803.

[28] John Steinbeck v filmu, *Ljudska pravica*, 1956, 28. VI., št. 151; John Steinbeck o usodi knjige, *Ljudska pravica*, 1956, 30. VIII., št. 204.

Istočasno z izidom v Združenih državah zasledimo v *Naših razgledih* informativen zapis o Steinbeckovem romanu *Kratka vlada Pipina IV (The Short Reign of Pippin IV,* 1957), ki delo označi za »ljubeznjivo satiro na francoski značaj«.[29] Zgolj informativnega značaja je tudi poročilo v *Slovenskem poročevalcu,*[30] ki bralcu osvetli pisateljevo publicistično dejavnost v ameriški reviji *The Saturday Review.*

Po nekajletnem premoru v izdajanju prevodov Steinbeckovih knjig – kot zadnjo smo navedli *Polentarsko polico*, natisnjeno leta 1953 – je z letnico 1958 pri Cankarjevi založbi izšel že imenovani roman *Vzhodno od raja.* Spremna beseda – prispeval jo je Jože Turk, ki je hkrati tudi prevajalec romana – odseva avtorjevo solidno poznavanje pisateljevega življenja in dela. Glavno razliko med to knjigo in pisateljevimi prejšnjimi stvaritvami Turk pripisuje izbiri teme o morali, ki dobi vsled zgodbe, zasnovane na biblijskem vzorcu, posebno filozofsko ozadje. Pisatelju očita pomanjkanje filozofske pronicljivosti, zaradi česar si pri reševanju zastavljene problematike pomaga z mitom in alegorijo. Specifičnost Steinbeckovega pisanja vidi v široki tematiki njegovih del, v ekspresivnem stilu, v slikovitem, včasih že kar preveč grobem jeziku, še posebej pa izpostavi pisateljev smisel za enostavno obravnavanje tem, s katerim si je, kot meni Turk, pridobil naklonjenost »literarno slabše izobraženih bralcev«. Odmevi na ta roman so bili resda številni, a največkrat na ravni informativno publicističnih zapisov. Tak je prispevek Rape Šuklje za že večkrat omenjeno rubriko »Med knjigami in revijami«.[31] Kot domala vse avtoričine članke za to rubriko, tudi slednjega zaznamujejo čustveno vrednostne sodbe. Pisatelja predstavi kot «našega dobrega znanca«, ki navzlic »priložnostnim okornostim«, kakor prizanesljivo poimenuje pomanjkljivosti v romanu, »že poskrbi za to, da nismo razočarani«. Pohvalno in na čustveno zaznamovan način pišeta o romanu in pisatelju tudi Branko Avsenak in Slavko Rupel.[32] Oba kot središčno temo v romanu izpostavita moralno-etično problematiko človeštva, ki jo Steinbeck prikaže v spopadu med dobrim in zlom. Od omenjenih člankov se razlikuje le recenzija Viktorja Konjarja.[33] Uvodni predstavitvi pisatelja in njegovega mesta v ameriški književnosti sledijo razčlenitev stila, podatki o nastanku romana, primerjava z istoimenskim filmom Elie Kazana in vsebinska oznaka dela. Avtor recenzije se ne oddalji od prevladujočega mnenja v takratni ameriški kritiški misli in ponovi njihove trditve, da v Steinbeckovem pisanju ni »kozmičnih globin«; pisateljeva veličina se odraža v umetniški prepričljivosti in ta, je prepričan Konjar, je prinesla literarno vrednost njegovemu delu.

Letnici 1960 in 1961 nista prispevali nobenega članka o pisatelju, medtem ko se je v slovenskem periodičnem tisku opazno povečalo število prevedenih odlomkov iz Steinbeckovih del. Tako se že leta 1960 v *Delovem* podlistku seznanimo z romanom *Sladki četrtek*, ki je bil v knjižni obliki dosegljiv šele leta 1979.[34] Steinbeckovo nenehno zasidranost v slovenski kulturni sredini dokazuje tudi prevod romana *Ulica ribjih konzerv* (*Cannery Row*, 1945), ki je od oktobra 1962 izhajal v *Delavski enotnosti.*[35]

---

[29] *Kratka vlada Pipina IV*, *Naši razgledi*, 1957, št. 17, 415.

[30] Steinbeck ???, *Slovenski poročevalec*, 1957, 29. IX., št. 229.

[31] Rapa Šuklje, Med knjigami in revijami, *Naša žena*, 1958, št. 11, 322–323.

[32] Branko Avsenak, Kronika ameriškega življenja, *Večer*, 1958, 22. X., št. 246; Slavko Rupel, John Steinbeck: *Vzhodno od raja*, *Primorski dnevnik*, 1959, 18. I., št. 16.

[33] Viktor Konjar, Nove knjige, *Mlada pota*, 1958–59, št. 2, 96–98.

[34] John Steinbeck: *Sladki četrtek*, *Delo*, 1960, 1. X., št. 269, ime prevajalca ni navedeno.

[35] John Steinbeck*: Ulica ribjih konzerv,* prevod Jaro Komac, začetek izhajanja v *Delavski enotnosti* 6.10.1962, str. 39. Roman je izhajal do 6. 4. 1963.

Do tukaj zbrani podatki o slovenski publicistični dejavnosti v petdesetih letih nedvomno dokazujejo aktualnost poročanja o Steinbeckovem delu in pisateljevo veliko priljubljenost med slovenskim bralstvom. Tembolj zato, ker se natisom prevodov njegovih romanov in navedenim kritiškim zapisom pridružujejo še številne omembe pisateljevega imena v publikacijah slovenskih gledališč, kar dopušča sklepanje o Steinbeckovem vplivu na slovensko gledališko dejavnost. Toda, to je že drugo vprašanje, o katerem na tem mestu ne bomo razpravljali.

Že uvodoma smo omenili, da je bila pomembna prelomnica v poznavanju in vrednotenju Steinbeckovega dela letnica 1962, ko je pisatelj postal Nobelov nagrajenec za književnost. Ta dogodek je sprožil buren odziv svetovne in slovenske literarne kritike, ki se je odražal v polemičnosti razprav o umetniški kvaliteti Steinbeckovih del. Slovenske članke, napisane ob tej priložnosti, je smiselno razvrstiti v dve skupini: pomembnejši od prve, v katero sodijo zapisi informativnega značaja, katerih namen je zgolj označiti pisateljevo življenje in delo, spomniti na prevode njegovih del in povzeti odmeve v svetovnem tisku, so gotovo članki druge skupine, čeprav tudi ti ne presegajo ravni publicističnih besedil.[36] Sem sodita dva zapisa Rape Šuklje, ki poleg splošne informacije podata estetsko ovrednotenje Steinbeckovih del.[37] Avtorica v svojem značilnem čustvenem tonu utemeljuje razloge za odločitev švedskih akademikov, pri čemer kot odločujočo prednost Steinbecka pred drugimi kandidati izpostavi njegov vpliv na evropsko književnost in na evropsko gledanje Amerike v poznih tridesetih letih ter napredno usmerjenost njegove umetnosti. Prepričana je, da bi pisatelj moral dobiti nagrado že pred več kot dvajsetimi leti, to je po izidu romana *Ljudje in miši*, zlasti pa po *Grozdih jeze*, ki so po njenem mnenju »predstavljali ameriško književnost z najboljše strani«. Sicer prizna, da se dela, ki jih je pisatelj napisal v vojnih in povojnih letih, ne morejo primerjati s prodorno silo njegovih zgodnjih stvaritev, kar opravičuje z dejstvom, da je Steinbeck pač »mojster generacije tridesetih let in z vso svojo bitjo zasidran v problematiki tistega obdobja«.

Pravo nasprotje je anonimni zapis »Steinbeck, 80 let prepozno«, ki ga je istega leta objavila *Tedenska tribuna*.[38] Slednji je povzetek skrajno nenaklonjenih odmevov med Francozi ob izboru Steinbecka za Nobelovega nagrajenca. Bralec izve, da Francozi pisatelju med drugim očitajo, da se »na politiko prav nič ne razume«, pri čemer kot primer navajajo njegov roman *Negotova bitka*, v katerem je Steinbeck »podal povsem napačno sliko komunizma«. Po njihovem mnenju si Steinbeck ne zasluži niti naziva »socialni pisatelj«, saj je zgolj opisoval dejansko stanje. Ob »treh velikanih sodobnega ameriškega romana so akademiki nagradili prav Steinbecka, ki že petnajst let ni napisal ničesar dobrega«, avtor citira ogorčenje Francozov in članek zaključi z njihovo ugotovitvijo, da je »nagrado dobil za zapozneli realizem, z osemdesetletno zamudo«.

---

[36] V prvo skupino sodijo naslednji članki:
Pisatelj John Steinbeck: novi Nobelov nagrajenec, *Delo*, 1962, 26. X., št. 295.
Pisatelj John Steinbeck: Nobelova nagrada, *Delavska enotnost*, 1962, 3. XI., št. 43.
Pesnik svoje domovine, *Tribuna*, 1962, št. 20.
John Steinbeck: življenje in delo, *Primorski dnevnik*, 1962, 27.X., št. 241.
Nobelove nagrade 1962, *Naši razgledi*, 1963, št. 3.

[37] Rapa Šuklje, Nobelovec Steinbeck, *Tedenska tribuna*, 1962, 30.X., št. 43.
John Steinbeck – šesti ameriški književnik z Nobelovo nagrado, *Naši razgledi*, 1962, 3. XI., št. 21, 411.

[38] Stane Ivanc, Francozi ob letošnji Nobelovi nagradi za literaturo. Steinbeck – 80 let prepozno, *Tedenska tribuna*, 1962, 4. XII., št. 48.

O protislovnosti svetovne kritike ob izboru Steinbecka za Nobelovo nagrado nas seznani tudi prva in hkrati edina samostojna knjižna izdaja o Steinbeckovem delu pri nas, *John Steinbeck – Nobelov nagrajenec*, avtorice Rape Šuklje.[39] Ta, komaj petnajst strani obsegajoča knjižica, je napisana kot odrsko delo, kjer se kratki in avtoričinim namenom prirejeni odlomki iz nekaterih Steinbeckovih romanov prepletajo z utemeljitvijo Nobelove nagrade in z negativnimi odmevi v sodobni kritiški misli. Ob svojstvenem načinu predstavitve tematike nekaterih Steinbeckovih del, avtorica jasno izrazi svojo podporo izbiri švedskih akademikov.

Nespregledljivo je, da je po letu 1962 Steinbeckova priljubljenost v svetu naglo pojenjala. Čeprav pisatelj ni prenehal s pisanjem, le da se je zdaj posvetil publicističnemu delu in pisanju scenarijev, o njem nekaj let ni nobenih vesti, presenetljivo pa se sočasno z zaključkom pisateljevega literarno ustvarjalnega razvoja poveča zanimanje za njegova dela pri Slovencih. To se odraža v živahni prevodni in izdajateljski dejavnosti v obdobju od leta 1963 do 1965. V knjižni obliki so takrat izšli: *Potovanje s Charleyem (Travels With Charley*, 1962*)*, drugi ponatis romana *Vzhodno od raja*, novela *Rdeči konjiček (The Red Pony*, 1937) ter romana *Ulica ribjih konzerv (Cannery Row,* 1945) in *Zima naše nezadovoljnosti (The Winter of Our Discontent,* 1961). V zelo kratkem času po natisu *Potovanja s Charleyem* zasledimo tudi prvo omembo tega dela. V mislih imamo članek v *Delovi* rubriki »Kulturni dogodki v svetu«, objavljen v oktobru 1962, v katerem nepodpisani avtor sporoča, da je ta »aktualna in pronicljiva kritična analiza tedanje ameriške družbe« že nekaj časa na prvem mestu seznama najbolj branih knjig v Združenih državah.[40] Najbrž se ne motimo v domnevi, da je omenjena novica pomembno vplivala na popularnost tega romana na naših tleh in sprožila val odmevov. Prvo oceno zasledimo v literarni reviji *Knjiga*, kjer je roman označen za potopis, ki v »prijetnem, kramljajočem tonu slika podobo tedanje Amerike« in je zato namenjen širokemu krogu bralcev.[41] Naklonjenost temu delu veje tudi iz člankov Slavka Rupla.[42] Rupel izpostavi aktualnost romana, zanimiv in preprost način pripovedi ter Steinbeckovo odkritost pri izražanju svojih pogledov na svet. Slednje avtor označi kot zelo napredne za Ameriko, najsi gre za vprašanja zunanjepolitičnih odnosov, rasne diskriminacije ali pa kakšnih drugih problemov ameriškega življenja. Opazil in pohvalil je tudi odločitev založnika za cenejšo »ljudsko izdajo« in spremembo v politiki izdajanja knjig na Slovenskem.[43]

S povsem drugačno kritično ostrino piše o romanu Marija Cvetko.[44] Po eni strani ga označi kot »knjigo, ki bi se je zaradi številnih pomanjkljivosti marsikdo sramoval«, po drugi pa ji priznava, da je zaradi »iskrivih duhovitosti, originalnih pripomb in živih vtisov« svojevrsten potopis.

Leta 1964 je ponovno izšel Steinbeckov roman *Vzhodno od raja*, tokrat v zbirki *Sto romanov*. V nasprotju s prvo izdajo, ki je v slovenskem kulturnem prostoru sprožila živahen odmev tako pri kritikih kot pri bralcih, se je ponatis omenjal samo v zvezi z omenjeno

---

[39] Rapa Šuklje, *John Steinbeck – Nobelov nagrajenec*, Ljubljana, Prosvetni servis, 1963, v zbirki Umetnost in kultura, 40.

[40] New York. Zadnji Steinbeckov roman je best-seller, *Delo*, 1962, 31. X., št. 300.

[41] John Steinbeck: *Potovanje s Charleyem*, *Knjiga*, 1964, št. 1–2, 9.

[42] Slavko Rupel, John Steinbeck: *Potovanje s Charleyem*, *Primorski dnevnik*, 1964, 12. I., št. 10; Amerika v očeh Američana. John Steinbeck: *Potovanje s Charleyem*, *Nova obzorja*, 1964, št. 3, 143–144.

[43] Državna založba Slovenije je roman *Potovanje s Charleyem* izdala v sorazmerno ceneni in preprosto opremljeni zbirki *Kiosk.*

[44] Marija Cvetko, *Potovanja s Charleyem*, *Tedenska tribuna*, 1964, 24.III., št. 12.

zbirko in s spremno študijo Rape Šuklje.[45] Avtorici je uspelo preseči informativnost dotedanjih publicističnih oznak pisateljevega literarnega opusa, čeprav se, po drugi strani, tudi v tem zapisu ne da se prezreti njenih čustveno obarvanih presojevalnih kriterijev. Tako že v uvodni utemeljitvi podelitve Nobelove nagrade Steinbecku, ki jo sicer povzema po tujem tisku, v zagovor pisatelja navede, da so z njo »švedski akademiki poplačali dolg, ki ga je Evropa čutila do pisatelja že od izida *Grozdov jeze*. Sledi kronološki pregled Steinbeckovega dela, ki ga avtorica dopolni s pomembnejšimi mejniki v pisateljevem življenju, temu pa pregled in problemska interpretacija manj pomembnih del ali, kot jih imenuje Rapa Šuklje, »njegovih neuspehov in stranpoti«, nato pa še tistih, ki po mnenju svetovnih kritikov predstavljajo »Steinbeckov opus«. Osrednja pozornost v študiji, ki dokazuje avtoričino poznavanje ameriških monografij o Steinbecku, še zlasti kritikov Petra Lisce in Warrena Frencha, je namenjena interpretaciji romana *Vzhodno od raja*. Pri analizi tega dela se avtorica osredinji predvsem na kompozicijsko, tematsko in karakterno oznako, izzoveta pa jo tudi simbolika in mit v romanu. Svoje razmišljanje sklene z ugotovitvijo, da dela, kakršen je omenjeni roman, najbrž ne morejo navdušiti literarnih kritikov, katerih naloga je, da »merijo zasluge na vatle«, medtem ko ima »občinstvo, ki mu je dovoljeno reagirati čustveno, svoje ljubljence in nedvomno tudi svoj prav«.

Mnogo krajša in zgolj informativna je spremna beseda Božidarja Borka v *Ulici ribjih konzerv*.[46] Borko izpostavi pisateljev kritični odnos do »idejnih konstrukcij ameriškega kapitalizma«, njegov realistični način pripovedi, lirizem, ki se kaže v opisih narave in psihoanalitično prodornost pri portretiranju ljudi in njihovih usod.

Prve odmeve na *Zimo našega nezadovoljstva*, pospremljeno s hvalisavo reklamarskim spremnim besedilom založnika, zasledimo še pred njenim izidom v *Naših razgledih*.[47] Nepodpisan avtor ugotavlja, da je s tem romanom Steinbeck »ponovno stopil na položaj neodvisnega razlagalca resnice« in pri tem izpostavi pisateljev »nepristranski instinkt za vse pristno ameriško – dobro in slabo«. Po kratki vsebinski oznaki se avtor dotakne še pisateljevega načina pisanja. Delo je napisano »brez slehernega teoretiziranja«, pravi avtor, »v konkretnih, celo trivialnih situacijah, ki jih Steinbeck pripoveduje s krepkim, realističnim zanosom, po drugi strani pa v tej stvarnosti ne manjka harmonije, sanjarjenja in tipajočih razglabljanj o večni temi življenja in smrti«. Bolj pronicljiv od anonimnega informativnega zapisa o romanu v *Naši ženi*,[48] je članek Slavka Rupla, ki ga je v začetku leta 1966 objavil *Primorski dnevnik*.[49] *Zima našega nezadovoljstva* je po Ruplovem mnenju »Steinbeckov najmočnejši socialni protest po *Grozdih jeze*«, ki ga poleg ostre družbene kritike odlikuje še »miselno bogastvo« in pisateljev »pristni odnos do stvari«. Rupel ugotavlja, da je v njem »le malo starega klasičnega romana« in pri tem izpostavi na drobce razbito pripoved, ki od bralca zahteva karseda pozorno branje.

Z odmevi na *Zimo naše nezadovoljnosti* se zaključuje skoraj trideset let trajajoče obdobje seznanjanja s Steinbeckovim ustvarjalnim delom. V tem času so v knjižnih izdajah v slovenščini izšla domala vsa Steinbeckova pomembnejša literarna dela, izjema je le

---

[45] Rapa Šuklje, John Steinbeck, v knjigi Johna Steinbecka *Vzhodno od raja*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1964, zbirka Sto romanov, 6, 5–39.

[46] Božidar Borko, Spremna beseda v knjigi Johna Steinbecka, *Ulica ribjih konzerv*, Mladinska knjiga, 1965, 164.

[47] Nobelove nagrade 1962, *Naši razgledi*, 9. II. 1963, št. 3, 50.

[48] J. H., John Steinbeck: Zima naše nezadovoljnosti, *Naša žena*, 1966, št. 2.

[49] Slavko Rupel, Dva romana sodobne ameriške proze, *Primorski dnevnik*, 1966, 12. III., št. 60.

roman *Sladki četrtek*, ki je sicer že dosegljiv v slovenskem prevodu, vendar ne v knjižni izdaji.[50]

Veliko spremembo v poročanju o Steinbecku v slovenskem tisku pomeni letnica 1967. Takratna poročila so namreč v celoti povzeta po tujih virih in so dodobra zamajala pisateljevo človeško podobo. Vzrok za obtožbe, da je postal »grob, bojaželjen in pristranski propagandist ameriške vojne v Vietnamu«, ki s pošiljanjem »reklamnih prispevkov za Pentagon gazi vse, kar je kdaj poštenega napisal«, kakor je o Steinbeckovi spremenjeni drži v »Odprtem pismu gospodu Steinbecku« zapisala bolgarska pisateljica Blaga Dimitrova,[51] je bila njegova takratna družbeno-politična in literarna aktivnost, s katero je izražal podporo ameriški vladi in vzpodbujal ameriško mladino za vietnamsko vojno. Na pisateljevo delovanje v Vietnamu se navezujeta tudi kratka članka »Steinbeck v Vietnamu« in »Resnica Johna Steinbecka« v *Naših razgledih.*[52]

Vse kaže, da je prav dejstvo, da je Steinbeck svoje pisateljsko pero zastavil v politične namene, tako omajalo njegov ugled v svetu in na Slovenskem, da niti njegova smrt ni sprožila večjega odmeva. Tudi v slovenskem tisku je bil to dokaj neopazen dogodek, čeprav ni moč prezreti, da Steinbeck nedvomno velja za enega najbolj priljubljenih ameriških pisateljev pri nas v petdesetih in šestdesetih letih. Skopo, zgolj nekaj-vrstično vest, najprej o Steinbeckovi bolezni, nato pa še o njegovi smrti, je v decembru 1968 objavil le *Ljubljanski dnevnik*,[53] v *Naših razgledih* pa je naslednje leto izšel še spominski članek, povzet po pariškem dnevniku *Le Monde*.[54]

In v kakšno smer se je obravnavana problematika razvijala po pisateljevi smrti?

Navzlic močnemu pojemanju Steinbeckove priljubljenosti pri Slovencih, je tudi za sedemdeseta leta značilna dokaj plodna izdajateljska dejavnost. V tem desetletju je postal slovenski knjižni trg bogatejši za pet prevodnih izdaj Steinbeckovega leposlovja. Kot prva je z letnico 1974 izšla skupna knjižna izdaja romanov *Polentarska polica* in *Ulica ribjih konzerv* s spremno besedo Iztoka Ilicha.[55] Že bežen prelet vsebine zadošča, da ugotovimo, da slednja ne odraža globljega poznavanja Steinbeckovega literarnega ustvarjanja in je zgolj informativen zapis o pisateljevem življenju, njegovih najpomembnejših delih in o problematiki obeh romanov. Iz besedila žari zanos, kakršnega založniška rutina običajno narekuje hrbtnim platnicam.

Leta 1977 je Cankarjeva založba ponovno izdala roman *Vzhodno od raja*, tokrat kot ponatis desetih najuspešnejših romanov v zbirki *Sto romanov*. Spremno besedilo Rape Šuklje je povzetek avtoričine študije v prvi izdaji romana v tej zbirki in ne prinaša novih pogledov na Steinbeckovo delo. Natis *Sladkega četrtka*, edinega Steinbeckovega dela, ki je šele v tem desetletju prvič izšlo v knjižni obliki,[56] je izzval le dva odmeva. To sta zapisa »Svet na robu«, M. Marklja[57] in »*Sladki četrtek*«, Silvestra Čuka.[58] Medtem ko slednji poda

---

[50] Roman je izhajal v reviji *7 dni,* od 20. VI. do 14. XI. 1958.

[51] Blaga Dimitrova, Odprto pismo gospodu Steinbecku, *Naša žena*, 1967, št. 3, 91 – 93, prevod članka iz bolgarske *Literarne fronte*.

[52] Steinbeck v Vietnamu, *Naši razgledi*, Izbor iz tujih časnikov in revij, 1967, št. 1, povzeto po *New York Herald Tribune* in Resnica Johna Steinbecka, *Naši razgledi*, 1967, št. 4, povzeto po *Expressu.*

[53] John Steinbeck zbolel, *Ljubljanski dnevnik*, 1968, 14. XII., št. 339; John Steinbeck umrl, *Ljubljanski dnevnik*, 1968, 23. XII., št. 348.

[54] John Steinbeck, *Naši razgledi*, 1969, št. 1.

[55] Iztok Ilich, Spremna beseda, John Steinbeck, *Polentarska polica*, *Ulica ribjih konzerv*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1974, 379–384.

[56] Roman je že leta 1960 izhajal v *Delu* brez navedbe prevajalca. Ker se prevoda s stališča jezika in sintakse bistveno razlikujeta, gre najbrž za različna prevajalca.

zgolj vsebinsko oznako romana, Markljev članek odraža večjo kritiško pronicljivost. Markelj po eni strani prizna, da je knjigo užitek brati, in da poznavalci in ljubitelji Steinbeckovega pisanja nad njo zagotovo ne bodo razočarani, po drugi pa ugotavlja, da v njem »ni zaslediti niti krpice družbene kritike«. Kot zadnjo v tem sklopu navajamo še četrto izdajo romana *Vzhodno od raja*, ki je izšel z letnico 1980. »Steinbeck in njegov Raj«, kot je Juš Turk naslovil svoj spremljajoči zapis, je takorekoč šolski primer nekritične študije, napisane z namenom predstaviti pisatelja in roman v kar najlepši luči.[59] Avtor med drugim navaja, da je Steinbeck »globoko cenil in upošteval mnenje predsednika Tita«, zlasti še v zaostrenih mednarodnih odnosih, česar ne zasledimo v nobenem drugem viru. To pa je tudi vse, kar nam Turk pove o pisatelju! In kaj izvemo o romanu? Oznaka romana je zgolj površinska in informativna ter ne kaže kakšnega globjega poznavanja Steinbeckove problematike. Turk se izraža v izumetničenem jeziku in pompoznem stilu, saj delo ocenjuje za »enega najlepših romanov, kar jih je kdaj prišlo na police naših knjižnic«. Prav gotovo pa se pisec ni motil, ko je zapisal, da je »javnost vzljubila delo in njej je tudi namenjen pričujoči ponatis«. To pozneje dokazujeta še dva ponatisa tega romana, najprej z letnico 1982 in nato še 1987.

Med zadnjimi v času nastanka, nikakor pa ne po pomenu in vrednosti, je še spremna beseda Janka Modra v zbirki *Nobelovci*.[60] Splošnemu uvodu, v katerem Moder določi Steinbeckovo mesto v ameriški književnosti, sledi dokaj podroben pregled pisateljeve življenjske in pisateljske poti, dopolnjen s številnimi navedki iz Steinbeckovih del in njegovih osebnih pisem. V kronološki obravnavi, ki mu omogoči, da opozori na pisateljev umetniški razvoj od prvih objav v študentskih glasilih do osvojitve največjega literarnega priznanja, Moder opazi temeljne posebnosti Steinbeckovega pisanja: družbenokritično tematiko, izbor oseb, arturjansko in svetopisemsko motiviko, simboliko, vpliv biologije, neknjižni jezik, humor in pisateljevo neizpodbitno vero v človeka. Ob tem izpostavi popuščanje notranje ubranosti Steinbeckovih del medvojnega in povojnega obdobja in kot vzroke za kvalitativno spremembo navaja pisateljeve osebne probleme, njegovo selitev iz Kalifornije in popularnost. Kot posebnost Moder omeni tudi izjemno raznolikost Steinbeckovih del, zaradi česar se mu zdi kakršnokoli razvščanje po medsebojni podobnosti zgolj približno. Ob kratkih interpretacijah posameznih Steinbeckovih del, se nam zdi pomembno izpostaviti interpretacijo romana *Ljudje in miši*, v katerem Moder opazi predvsem »izrazit družbeni protest proti prevladujočim razmeram med kalifornijskimi delavci«. Pričujoča razprava sicer ni tako zastavljena, da bi polemizirali z avtorjevo trditvijo, vendar mislimo, da je v omenjenem romanu še kopica drugih, pomembnejših tem, ki so bistvenega pomena za celostno doživetje tega dela.

V zvezi z zbirko *Nobelovci* je potrebno omeniti še zapis Jožeta Munde »Steinbeck pri nas«.[61] Gre za bibliografsko omembo vseh prevodov Steinbeckovih del do leta 1977 in člankov o pisatelju do leta 1969.

---

[57] M. Markelj, Svet na robu, *Dolenjski list*, 1979, 22. XI., št. 47, priloga 147.

[58] Silvester Čuk, »John Steinbeck: *Sladki četrtek*«, *Ognjišče*, 1980, št. 1.

[59] Juš Turk, Steinbeck in njegov Raj, v knjigi Johna Steinbecka, *Vzhodno od raja*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1980, 540–543.

[60] Janko Moder, Spremna beseda o avtorju, v knjigi Johna Steinbecka, *Grozdi jeze*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1983, zbirka *Nobelovci.*

[61] Jože Munda, Steinbeck pri nas, v knjigi Johna Steinbecka, *Grozdi jeze*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1983, zbirka *Nobelovci.*

Navzlic še vedno živahni izdajateljski dejavnosti, ki se je končala z letom 1995, to je s ponatisom *Polentarske police*, v osemdesetih in devetdesetih letih zabeležimo le en članek o Steinbecku,[62] medtem ko Janko Kos v *Primerjalni zgodovini slovenske literature* pisatelja zgolj omenja (Steinbeck je omenjen v zvezi z vplivom na pripovedništvo Cirila Kosmača).[63] Anonimni avtor *Delove* rubrike »Vrtimo globus« bralcu pove, da je »John Steinbeck spet v modi«, saj so »zaradi socialne krize in naraščajoče ekološke zavesti njegovi socialnokritični romani ponovno aktualni«. Mi pa dodajamo, da Steinbeckovi romani, čeprav vpeti med časovne in geografske koordinate, vedno znova ponujajo kakšno ugodno razrešitev sodobnih dilem ter dovolj snovi za razmislek in s to mislijo tudi zaključujemo pričujoči pregled.

Morda se je zdelo, da smo se predolgo zadržali pri naštevanju in analizi objav, povezanih s Steinbeckovim umetniškim delovanjem, čeprav, po drugi strani, s tem pregled odmevov v slovenskem kulturnem prostoru nikakor ni izčrpan. Že v začetku je bilo namreč napovedano, da bomo podali zgolj globalno podobo o pisatelju in njegovem delu, ne pa zajeli vseh nadrobnosti. Na osnovi dejstev, ki smo jih v pričujočem zapisu – vsaj upamo tako – vendarle v zadostni meri izpostavili, je mogoče ugotoviti naslednje:

Zanimanje za Steinbeckovo delo se je odražalo v dveh smereh: prvo predstavljajo prevodi njegovih del, ki so izšli bodisi v knjižni obliki ali pa kot podlistki in odlomki v slovenskih dnevnikih in tednikih; druga, ki se s prvo prepleta in dopolnjuje, pa obsega omembe, poročila, samostojne članke in ocene njegovih del. O pisatelju so zvečine pisali publicisti, zato se ni čuditi, da slovensko vrednotenje Steinbecka skorajda ni preseglo nivoja kulturnega novinarstva. Od leta 1943, ko smo dobili v branje roman *Grozdi jeze*, do sredine devetdesetih, ko beležimo do danes zadnji natis Steinbeckovega dela, opažamo obdobja valujoče popularnosti pisatelja in njegovih del; vrhove krivulje njegove priljubljenosti, ki se kažejo v nezanemarljivem porastu števila prevedenih in izdanih knjig, pa beležimo v začetku petdesetih, sredi šestdesetih in v drugi polovici sedemdesetih let. Ob pregledu odmevov po eni strani opažamo presenetljivo prožnost slovenskega tiska v posredovanju tujih vesti o pisatelju, po drugi strani pa ni moč prezreti, da smo večino prevodov Steinbeckovih najbolj znanih stvaritev dobili z velikim časovnim zaostankom, torej šele v obdobju ugašanja pisateljeve slave v svetu.

Prav tako ni moč prezreti, da smo v slovenskem prostoru o Steinbecku pisali zlasti kot o družbenem kritiku, ki je v romanih *Negotova bitka*, *Ljudje in miši* in še zlasti *Grozdi jeze* brezkompromisno razgalil socialna nasprotja kapitalističnega sistema. Poznali smo ga kot tenkočutnega poročevalca o strašljivih razmerah na ameriških plantažah v začetku tridesetih let in kot dopisnika s prizorišč druge svetovne in vietnamske vojne. Ni nam ostal prikrit njegov ironični nasmeh, ki je bodisi blage in spravljive sorte, kakršen je ta, s katerim popisuje veseljaške klatеže v *Polentarski polici,* še večkrat pa oster in zajedljiv, kot je tisti, s katerim se pisatelj pretika skozi premišljevanja o krizi duhovnih vrednot, človekovem konformizmu, njegovi odtujenosti, ranljivosti, razkroju človeških vezi, skratka skozi tematiko, ki prevladuje zlasti v njegovih kasnejših stvaritvah. Pritegnil nas je z ozemljenostjo svojega pisanja in s svojo sposobnostjo, da preprosto logiko srca utiri v preprosto logiko besede, vzljubili pa smo ga predvsem zaradi ljubezni, s katero izrisuje portrete malega človeka in zavoljo izostrenega posluha za vse odtenke njegovih stisk in upov. Nedvomno lahko zaključimo, da so mu prav te lastnosti in pripovedne prvine prinesle

---

[62] John Steinbeck je spet v modi, *Delo,* 22.3.1993, 7.

[63] Janko Kos, *Primerjalna zgodovina slovenske literature,* Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Partizanska knjiga, 1987, 227, 236.

popularnost pri široki slovenski bralni publiki, ki je hote ali nehote prezrla pisateljevo umetniško rast in večplastnost njegovih del. Ni se nam namreč treba posebej truditi, da ugotovimo, da se je vsled opisanih prvin Steinbeckovega pripovedništva in sočasnih stilnih premikov v slovenskem realizmu med Slovenci izoblikovala in bolj kot ne ohranila enostranska podoba pisatelja (ta se je zvečine oblikovala na osnovi *Grozdov jeze*), ki je sicer sprožila živahno prevodno in publicistično dejavnost, hkrati pa povzročila izkrivljeno in ideološko prirejeno tolmačenje nekaterih Steinbeckovih romanov, zlasti *Negotove bitke*.

Ob pregledu spoznanj dosedanje kritiške misli, ki so vendarle pomembno pripomogla k poznavanju Steinbeckove pripovedne proze – to že moramo priznati – smo izpostavili vrsto vprašanj, ki še čakajo na določnejši odgovor in razrešitev. Le upamo lahko, da bodo sodobni, z ideologijami neobremenjeni kritiški tokovi na prvo mesto postavili umetnine same in v njih prepoznali tistega Steinbecka, ki si je trajno utrl pot med svetovne mojstre umetniške besede. Tla za ta korak je pravzaprav pripravil že pisatelj sam, ko je ob neki priliki izrekel: »Ko človek ničemur več ne verjame, tedaj prisluhne knjigam.«[64] Prisluhnimo jim še mi, ne najmanj tudi zato, ker je Steinbeck povedal vrsto misli, namenjenih tudi slovenskemu bralcu.

PREGLED SLOVENSKIH PREVODNIH IZDAJ STEINBECKOVIH DEL

Sadovi jeze. (The Grapes of Wrath, 1939). Prevedel Rudolf Kresal. Ljubljana: Založba Plug, 1943.

Ljudje in miši. (Of Mice and Men, 1937) Prevedla Meta Gosak. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod, 1951, v zbirki *Mala knjižnica*, 46.

Biser. (*The Pearl*, 1947) Prevedel Jože Župančič. Ljubljana: Ljubljanski dnevnik, 1952.

Negotova bitka. (In Dubious Battle, 1936) Prevedla Aljoša Furlan in Rado Bordon. Ljubljana: Slovenski poročevalec, 1952. V zbirki *Knjižnica Slovenskega poročevalca.*

Polentarska polica. (*Tortilla Flat*, 1935) Prevedel Ciril Kosmač. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1953.

Voditelj ljudstva. (*The Leader of the People.)* Prevedel Herbert Grün. V knjigi *Tja in nazaj*. Maribor: Založba Obzorja. Zbirka *Naša doba v knjigi*, 1954.

Vzhodno od raja. (East of Eden, 1952) Prevod in spremna beseda Jože Turk. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1958. Zbirka *Sodobni roman.*

Potovanje s Charleyem. (Travels with Charley, 1962) Prevedla Meta Gosak. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1963. Zbirka *Kiosk*, 34.

Vzhodno od raja.(East of Eden.) Prevedel Jože Turk. Spremna beseda Rapa Šuklje. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1964. Zbirka *Sto romanov.*

Rdeči konjiček. (The Red Pony, 1937*)* Prevedla Alenka Moder. Maribor: Založba Obzorja, 1964.

Ulica ribjih konzerv. (Cannery Row, 1945) Prevedel Jaro Komac. Spremna beseda Božidar Borko. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1965. V zbirki *Žepna knjiga Zenit.*

Zima naše nezadovoljnosti. (The Winter of Our Discontent, 1961) Prevedel Janko Moder. Maribor: Založba Obzorja, 1965. Knjižna zbirka *Nova obzorja*, 50.

Polentarska polica. (Tortilla Flat.) Prevedel Ciril Kosmač.

Ulica ribjih konzerv. (*Cannery Row.*) Prevedel Jaro Komac. Spremna beseda Iztok Ilich. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1974. Zbirka *Humor.*

---

[64] John Steinbeck o usodi knjige, *Ljudska pravica*, 1956, 30. VIII., št. 204.

Vzhodno od raja. (East of Eden.) Prevedel Jože Turk. Spremna beseda Rapa Šuklje. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1977.

Sladki četrtek. (Sweet Thursday, 1954) Prevedel Valentin Duša. Ljubljana: Prešernova družba, 1979. Zbirka *Ljudska knjiga*, 162.

Vzhodno od raja. (East of Eden.) Prevedel Juš Turk. Ilustriral Božidar Grabnar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1980. Zbirka *Petdset najlepših po izboru bralcev*.

Vzhodno od raja. (East of Eden.) Prevedel Juš Turk. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1982.

Grozdi jeze. (The Grapes of Wrath.) Prevod in spremna beseda Janko Moder. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1983. Zbirka *Nobelovci.*

Vzhodno od raja. (The East of Eden.) Prevedel Juš Turk. Spremna beseda Rapa Šuklje. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987. Zbirka *Sto romanov*.

Sladki četrtek. (Sweet Thursday.) Prevedel Valentin Duša. Ljubljana: Prešernova družba, 1989. Zbirka *Zakladnica uspešnic Prešernove družbe*.

Polentarska polica. (Tortilla Flat.) Prevedel Ciril Kosmač. Spremna beseda Iztok Ilich. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1995. Zbirka *Oddih.*

Danica Čerče
Ekonomska fakulteta
Ljubljana

ZAPISNIK ZASEDANJA PREDSEDSTVA MEDNARODNEGA SLAVISTIČNEGA KOMITEJA
(Zagreb, 16.–18. oktobra 2000)

Zasedanje predsedstva Mednarodnega slavističnega komiteja je potekalo v dneh 16.-18. oktobra 2000 v Zagrebu. V skladu z odločitvijo delovnega zasedanja v Brnu in Pragi (1999), da se zasedanja v letu 2000 udeležijo predstavniki šestih slovanskih držav (vzhodnoslovanski: Belorusija, Ruska federacija; zahodnoslovanski: Češka, Poljska; južnoslovanski: Hrvaška, Slovenija) in šestih neslovanskih držav (evropske: Avstrija, Italija, Nemčija, Romunija; neevropski: Kanada, Združene države Amerike), se je zasedanja udeležilo 15 članov mednarodnega slavističnega komiteja, od tega trije iz Slovenije kot organizatorice naslednjega kongresa: prof. Henadź Cychun, prof. Michael Flier, prof. Ivo Frangeš (častni član), prof. Dorin Gamulescu, prof. Stefano Garzonio, prof. Karl Gutschmidt, prof. Miha Javornik (tajnik), prof. Anica Nazor, prof. Gerhard Neweklowsky, prof. Ivo Pospíšil, prof. Aleksander Skaza (podpredsednik), prof. Lucjan Suchanek, prof. Alenka Šivic-Dular (predsednica), prof. Oleg N. Trubačev in prof. Nicholas G. Zekulin. Zasedanju so prisostvovali še prof. Cvjetko Milanja (predsednik Hrvaškega slavističnega komiteja), prof. Borislav Pavlovski (predsednik Hrvaškega filološkega društva), prof. Dubravka Sesar (prejšnja predsednica Hrvaškega slavističnega komiteja) in doc. Miloš Zelenka (urednik časopisa Slavia).

Zasedanje je potekalo 16. in 17. oktobra 2000 v hotelu Dubrovnik (Zagreb), 18. oktobra 2000 pa so si udeleženci ogledali Nacionalni park Plitvička jezera.

Uvodoma sta udeležence zasedanja nagovorila prof. Borislav Pavlovski v imenu Hrvaškega filološkega društva in prof. Cvjetko Milanja v imenu Hrvaškega slavističnega komiteja. Prvi govornik je v svoji pozdravni besedi na kratko orisal dejavnost Hrvaškega filološkega društva, drugi pa je udeležence zasedanja obvestil o tem, da hrvaški slavisti od leta 1995 vsako četrto leto organizirajo Hrvaški slavistični kongres z mednarodno udeležbo: doslej sta potekala že dva, in sicer prvi v Puli (1995), drugi v Osijeku (1999), naslednji pa bo zaradi poteka 13. mednarodnega slavističnega kongresa v Ljubljani leta 2003 izjemoma prestavljen na leto 2002. Obenem je prof. Milanja prisotne povabil k sodelovanju na 3. Hrvaškem slavističnem kongresu. Sledilo je predavanje prof. Iva Pranjkovića o aktualni knjižnojezikovni situaciji na Hrvaškem, ki ga je spremljala krajša diskusija.

Ob zasedanju je bila prvi dan organizirana tudi priročna razstava hrvaških slavističnih publikacij, ki so bile udeležencem zasedanja na voljo.

***

Na dnevnem redu tokratnega zasedanja v Zagrebu je bila razprava o vitalnih vprašanj, povezanih z organizacijo 13. mednarodnega slavističnega kongresa (Ljubljana 2003), ki jo je mogoče predstaviti po naslednjih temah:

(1) Razprava o tematiki 13. mednarodnega slavističnega kongresa in njen sprejem.

(2) Razprava o oblikah dela na 13. mednarodnem slavističnem kongresu.

(3) Razno.

Uvodoma je bilo podano kratko poročilo o stanju dosedanjih priprav na 13. mednarodni slavistični kongres, ki so se v obdobju od leta 1998 do 2000 koncentrirale na vsebinsko-programska, finančna, ozko organizacijska vprašanja in promocijske vidike. Prisotni so bili

obveščeni, da bo kongres potekal v času od 15. do 21. avgusta 2003 v Ljubljani v prostorih kongresnega centra Ivan Cankar in da je na izbiro tega morda ne najugodnejšega termina vplivalo dejstvo, da je bil v programski shemi kongresnega centra Ivan Cankar že v septembru 1998 to še edini prosti termin. Predsedtsvo Mednarodnega slavističnega komiteja je informacijo z razumevanjem vzelo na znanje in termin potrdilo. Trenutno je v pripravi tudi kongresni logotip, pri Pošti Slovenije pa je bil vložen tudi predlog, da se v čast kongresa izda spominska Miklošičeva znamka.

Odziv članic na zapisnik z zasedanja v Brnu in Pragi 1999: Od 39 članic Mednarodne zveze slavistov se je na preliminarni načrt tematike kongresa ali na kako drugo vprašanje v zapisniku z zasedanja v Brnu in Pragi (leta 1999) na tak ali drugačen način odzvalo 21 članic, zato ostaja navezava stikov tudi s preostalimi članicami ena izmed prednostnih nalog v prihodnjem letu.

Ustanovitev Etimološke komisije: Nacionalni slavistični komiteji, ki so se odzvali, so podprli tako idejo o ustanovitvi Etimološke komisije pri Mednarodnem slavističnem komiteju kot tudi prvotno predloženo kandidatko za predsednico te komisje, prof. Žanno Varbot (Moskva). Ker je v vmesnem času iz objektivnih razlogov prišlo do spremembe pri kandidaturi za funkcijo predsednika komisije, je to funkcijo prevzela prof. Eva Havlová (Brno) in tudi že naredila prve korake v smeri konstituiranja te komisije. Tako je svoje članstvo v Etimološki komisiji že do sredine oktobra 2000 potrdilo 27 etimologov iz 13 držav (in sicer iz Avstrije, Belorusije, Bolgarije, Češke, Finske, Jugoslavije, Nemčije, Poljske, Rusije, Slovaške, Slovenije), pričakuje pa se potrditev še od kandidiranih članov iz Hrvaške, Kanade, Makedonije in Ukrajine.

Nacionalne kvote: Pri predlogu nacionalnih kvot za 13. mednarodni slavistični kongres se je izhajalo iz enakih kvot, kot so bile predložene za 12. mednarodni slavistični kongres (Kraków 1998), tj. v skupnem številu 650 udeležencev, in ki so bile objavljene tudi v časopisu Slavia 69/1, str. 129. Za povečanje svoje nacionalne kvote je v vmesnem času zaprosilo pet nacionalnih komitejev: beloruski, finski, italijanski, jugoslovanski, makedonski. Predsedstvo Mednarodnega slavističnega komiteja je prošnjo za povečanje kvot navedenim nacionalnim slavističnim komitejem odobrilo, tako da so končne kvote posameznih nacionalnih slavističnih komitejev naslednje: slovanske države: Belorusija – 25, Bolgarija – 40, Bosna in Hercegovina – 5, Češka – 35, Hrvaška – 20, Jugoslavija – 35, Makedonija – 18, Poljska – 60, Ruska federacija – 60, Slovaška – 25, Slovenija – 12 (s pravico do povečanja kvote), Ukrajina – 40; neslovanske države: Avstralija in Nova Zelandija – 5, Avstrija – 15, Belgija -10, Danska – 5, Estonija – 3, Finska – 15, Francija – 15, Grčija – 5, Holandija – 10, Italija – 25, Indija – 5, Izrael – 5, Japonska – 3, Kanada -10, Kazahstan – 10, Latvija – 3, Litva -3, Madžarska – 20, Moldavija – 3, Nemčija – 60, Norveška – 5, Romunija – 15, Španija – 5, Švedska – 10, Švica – 5, Velika Britanija – 15, Združene države Amerike – 50. Po tej odločitvi znaša skupno število predvidenih udeležencev na 13. slavističnem kongresu 693. O vseh morebitnih naknadnih prošnjah za povečanje nacionalnih kvot odloča Mednarodni slavistični komite na svojih zasedanjih. – Na predlog Slovenskega slavističnega komiteja je bil sprejet sklep, da sodelujoči v tematskih blokih, ki so sicer člani uradnih nacionalnih delegacij na kongresu, niso všteti v zgoraj navedene nacionalne kvote, ampak predstavljajo dodatno, samostojno kvoto udeležencev v tematskih blokih.

1.0 Kongresna tematika: V letu 1999 sta slovenski Organizacijski odbor za pripravo 13. mednarodnega slavističnega kongresa in Slovenski slavistični komite izdelala prvo verzijo preliminarnega načrta tematike kongresa, ki je bila predstavljena tudi na posve-

tovalnem zasedanju zoženega predsedstva Mednarodnega slavističnega komiteja v Brnu in Pragi (septembra 1999). Druga verzija preliminarnega načrta tematike kongresa je nastala na podlagi predlogov in dopolnil, ki so jih podali člani poljskega, češkega in nemškega slavističnega komiteja (tj. člani zoženega predsedstva MKS, ki so se udeležili posvetovalnega zasedanja v Brno-Praga, 1999). Skupaj z zapisnikom s tega zasedanja je bila poslana vsem nacionalnim slavističnim komitejem, poleg tega pa je bila v ruski in slovenski verziji tudi objavljena v časopisu *Slavia* (69/1 (2000), str. 128-136). Tretja verzija preliminarnega načrta tematike kongresa, ki je nastala z upoštevanjem pripomb in dopolnil, poslanih v letu 2000 s strani nacionalnih slavističnih komitejev, pa je bila predmet razprave na letošnjem zasedanju. Po razpravi je bila sprejeta uradna končna verzija v hrvaškem jeziku z naslovom *Tematika 13. međunarodnoga slavističkog kongresa (Ljubljana, 15.-21 kolovoza 2003)*, ki sestavni del tega zapisnika in ki bo skupaj s tem zapisnikom objavljena tudi v časopisu *Slavia*.

2.0 Oblike dela na kongresu: Predmet dolge in temeljite razprave so bile oblike dela na 13. mednarodnem slavističnem kongresu, in sicer glede vrste in števila oblik dela, še posebna pozornost pa je bila posvečena določitvi strukturnih elementov, ki so povezani z vsebinskim in organizacijskim konceptom t.i. tematskih blokov. V razpravi so se izkristalizirali naslednji sklepi:

2.1 Na 13. mednarodnem slavističnem kongresu bo delo potekalo v naslednjih organizacijskih oblikah: plenarni referati, sekcijsko delo (referati, skripti), tematski bloki, okrogle mize.

2.2 Sklep o posebnih jutranjih sekcijah za mlade raziskovalce ni bil sprejet, vendar pa se nacionalnim slavističnim komitejem priporoča, da čim bolj podpirajo udeležbo mladih raziskovalcev na kongresu.

2.3 **Rok za prijavo referatov in skriptov:** Rok za prijavo referatov in skriptov je 1. oktober 2001 na naslov Slovenskega slavističnega komiteja. Po tradiciji mora prijava vsebovati tudi povzetek v enem izmed uradnih jezikov na kongresu (vsi slovanski jeziki, nemščina, francoščina, angleščina).

2.4.0 V skladu s sklepom, sprejetim na plenarnem zasedanju v Urbinu (leta 1994), se ohranja koncept, po katerem se v tematskih blokih kot obliki kongresnega dela obravnavajo posamezne ožje in specializirane teme, medtem ko vključujejo obravnave po sekcijah širši tematski spekter.

2.4.1 Število tematskih blokov na 13. mednarodnem slavističnem kongresu se omeji in ne sme presegati skupnega števila 20.

2.4.2 Skupno število aktivnih udeležencev v tematskih blokih predstavlja posebno kvoto, ki ni všteta v nacionalne kvote, vendar pa so aktivni udeleženci tematskih blokov uradni člani nacionalnih delegacij svoje države.

2.4.3 Ustanovi se funkcija koordinatorja tematskih blokov. Iz organizacijskih razlogov je koordinator tematskih blokov član slovenskega Organizacijskega odbora za pripravo 13. mednarodnega slavističnega kongresa in ga imenuje Slovenski slavistični komite. Ta oseba je: prof. Miran Hladnik, Slovenski slavistični komite, Filozofska fakulteta, Aškerčeva cesta 2, SI- 1000 Ljubljana, e-mail: miran.hladnik@guest.arnes.si.

2.4.4 Nacionalni slavistični komiteji prijavljajo svoje predloge za tematske bloke direktno koordinatorju tematskih blokov. Ta vodi evidenco o prijavljenih tematskih blokih in bo o njih poročal na zasedanju Mednarodnega slavističnega komiteja (2001), ki odloča o vsakem tematskem bloku posebej.

2.4.5 Predlog za tematski blok poda predlagatelj tematskega bloka svojemu nacionalnemu slavističnemu komiteju, ta pa ga odobri in predlaga naprej koordinatorju tematskih blokov.

2.4.6 Predlagatelj tematskega bloka je hkrati tudi odgovorni organizator predloženega tematskega bloka in v tej funkciji tudi dolžan poskrbeti za realizacijo tematskega bloka na kongresu.

2.4.7 V tematskem bloku sodeluje 3-5 aktivnih udeležencev-poznavalcev; zastopane morajo biti vsaj tri različne države oziroma nacionalni slavistični komiteji, priporoča pa se, da je vsaj ena med njimi slovanska.

2.4.8 Aktivni udeleženci tematskih blokov predstavijo svoje diskusijske prispevke (ali teze) v trajanju 10 minut, ti pa morajo biti objavljeni pred začetkom kongresa.

2.4.9 Predlog tematskega bloka, ki ga posreduje nacionalni slavistični komite koordinatorju tematskih blokov mora vsebovati naslednje elemente: (a) naziv tematskega bloka, (b) ime odgovornega organizatorja tematskega bloka, (c) imena aktivnih udeležencev tematskega bloka, (č) kratko vsebinsko utemeljitev tematskega bloka, (d) kratko predstavitev problematike ali tez, predvidenih za obravnavo v tematskem bloku. Tematski bloki se prijavljajo koordinatorju tematskih blokov na posebni prijavnici, ki je priložena temu zapisniku.

2.4.10 Predloge za morebitno organizacijo okroglih miz bo na svojem zasedanju leta 2001 podal prezidij Mednarodnega slavističnega komiteja, izbral pa jih bo izmed predlogov za tematske bloke.

2.4.11 **Rok za prijavo tematskih blokov:** Rok za prijavo tematskega bloka je 1. oktober 2001 na naslov koordinatorja tematskih blokov. Obrazec se izpolnjuje v enem izmed uradnih jezikov na kongresu (vsi slovanski jeziki, nemščina, francoščina, angleščina).

2.5 Nacionalne slavistične komiteje prosimo, da z določili glede tematskih blokov seznanijo svoje člane. Tiste nacionalne slavistične komiteje, ki so že poslali predloge za tematske bloke, pa prosimo, da jih oblikujejo v skladu s sprejetimi navodili.

3.0 Razno

3.1 Na zasedanju so bili soglasno potrjeni naslednji novi člani Mednarodnega slavističnega komiteja: prof. Stefano Garzonio (namesto prof. Giovanne Brogi Bercoff), prof. Gerhard Neweklowsky (namesto prof. Rudolfa Neuhäuserja), prof. M. Pavlyshyn (namesto prof. Paula Cubberleya), Nicholas G. Zekulin (namesto prof. Toma Priestlyja).

3.2 Na predlog Slovenskega slavističnega komiteja je bil zaradi odstopa dosedanje tajnice prof. Erike Kržišnik na funkcijo Mednarodnega slavističnega komiteja izbran prof. Miha Javornik

3.3 Na predlog Poljskega slavističnega komiteja se na funkcijo koordinatorja dejavnosti komisij, afiliiranih pri MKS, imenuje prof. Stanisław Gajda.

3.4 Podani so bili prvi predlogi za izvolitev častnih članov Mednarodnega slavističnega komiteja: prof. Janusz Siatkowski (predlagatelj prof. Lucjan Suchanek), prof. G. Mihăilă (predlagatelj prof. Dorin Gamulescu). Oba predloga sta bila sprejeta.

3.5 Obravnavana so bila finančna vprašanja, ki zadevajo možnosti bivanja in predvidljive stroške (tj. cene prenočišč itd.) bivanja per capita na kongresu v Ljubljani, prav tako pa tudi vprašanja o možnostih pridobivanja gmotnih sredstev pri ustreznih mednarodnih fundacijah. Slovenski slavistični komite se je zavezal, da v najkrajšem času posreduje preliminarne informacije glede tega vprašanja vsem nacionalnim slavističnim komitejem.

3.6 Naslednje zasedanje prezidija Mednarodnega slavističnega komiteja bo na vabilo Slovaškega slavističnega komiteja (predlog Češkega slavističnega komiteja) na začetku meseca decembra 2001 na Slovaškem.

TEMATIKA 13. MEDNARODNEGA SLAVISTIČNEGA KONGRESA
(Ljubljana, 15.–21. avgusta 2003)

(Sprejeto na zasedanju Mednarodnega slavističnega komiteja,
Zagreb, 16.–18. oktobra 2000)

1.0 Jezikoslovje

1.1 Lingvogenetski, etnogenetski in zgodovinsko-filološki vidiki: Geneza slovanskih jezikov v kontekstu praslovanske dialektologije (s posebnim ozirom na južnoslovanske jezike). Slovanska etimologija med besedotvorjem in semantiko. Paleoslavistika. Tekstologija in izdajanje spomenikov.

1.2 Arealni vidiki: Arealno raziskovanje slovanskih jezikov (baltica, carpatica, germanoslavica, austroslavica, hungaroslavica, dacoslavica, balkanica). Dialekti slovanskih jezikov – nastanek, razvoj, sodobno stanje. Interdisciplinarnost pri dialektoloških raziskavah. Perspektive, metode in tehnike lingvistične geografije.

1.3 Strukturni, tipološki in konfrontacijski vidiki (na vseh jezikovnih ravninah): Aktualni problemi znanstvenega raziskovanja sodobnih slovanskih jezikov. Dinamika in tipologija razvojnih sprememb v slovanskih jezikih. Tipološka podoba slovanskega stavka v metajezikovnem primerjalnem planu. Leksikološki in frazeološki neologizmi v slovanskih jezikih na prelomu tisočletij. Razvojni procesi na področju terminologije in razmerja med slovanskimi jeziki. Strukturna tipologija slovanskega imenskega fonda.

1.4 Sociolingvistični in pragmatični vidiki: Jezikovna zvrstnost. Jeziki v stiku (slovansko-slovanski jeziki, slovansko-neslovanski jeziki). Vloga nacionalnega jezika v oblikovanju nacionalne kulture. Jezikovno načrtovanje in jezikovna politika v državah z enim od slovanskih jezikov kot uradnim. Položaj slovanskih jezikov v svetu sodobne komunikacije in tehnologije ter vprašanje večjezičnosti. Sociolingvistični vidiki in periodizacija v slovanskih knjižnih jezikih. Kriteriji knjižnosti v slovanskih jezikih. Premiki v južnoslovanskih knjižnih jezikih v zadnjih desetletjih. Soobstajanje knjižnega jezika in nekknjižnih zvrsti v slovanskih jezikih. Slovanski jeziki in procesi evropske integracije in globalizacije.

1.5 Teoretični in metodološki vidiki v preučevanju slovanskih jezikov: Uporaba novih tehnologij na jezikovnem gradivu slovanskih jezikov. Korpusi slovanskih jezikov. Kognitivni pristop v jezikoslovju.

2.0 Književnost. Kulturologija. Folkloristika.

2.1 Posebni temi:

2.1.1 Adam Mickiewicz, Aleksander Puškin, France Prešeren v slovanskem in evropskem kontekstu.

2.1.2 Problematika ustvarjanja v emigraciji.

2.2 Teoretični vidiki: Sodobne smeri literarne vede v slovanskem svetu. Funkcije literature v slovanskem svetu. Splošna primerjalna literarna veda in slovanske literature. Tematologija na križišču med literarno vedo, kulturologijo in lingvistiko (tema, medbesedilnost, model sveta).

2.3. Literarnozgodovinski vidiki: Tipologija nastajanja slovanskih literatur. Evolucijska tipologija žanrov v slovanskih literaturah. Kontinuiteta in diskontinuiteta literarnih procesov od srednjega veka do postmodernizma (s posebnim ozirom na problem literarnosti). Tematološka in imagološka razmerja med slovanskimi literaturami. Fantastika

v slovanskih literaturah. Literatura odpora. Regionalizem in dialektalnost v literaturah slovanskih narodov. Slovanske književnosti narodnih manjšin in diaspore. Slovanske literature na ozadju in v okrožju neslovanskih literatur.

2.4 Kulturološki vidiki: Spremembe literarnega življenja na prelomu tisočletja (vpliv socialno-političnih sprememb in novih medijev). Narodno osamosvajanje in reiterpretacija preteklosti (literatura, jezik, kultura in zgodovina). Globalizacija, kulturna identiteta in multikulturnost – problemi v slovanskem svetu. Recepcija slovanske dramatike na neslovanskih področjih. Literatura in filozofska ter religiozna misel. Množična kultura.

2.5 Folkloristika: Folklorni tekst v kontekstu kulture. Korpusi sodobne slovanske folklore. Razmerje med pojmovanjem tradicije v literarni zgodovini in folkloristiki. Razmerje med ustno in pisno književnostjo (s poudarkom na spreminjanju mej med njima). Sodobne tendence v literarni zgodovini in folkloristiki.

3.0 Zgodovina slavistike

3.1 Posebna tema: Josef Dobrovský (1753–1829) v kontekstu evropskega razsvetljenstva in družboslovnih znanosti. Vloga Josefa Dobrovskega pri oblikovanju slovanskih nacionalnih filologij. Pogledi Josefa Dobrovskega in Jerneja Kopitarja na starocerkvenoslovanski jezik in jezikovno-kulturološke vidike slovanskega pismenstva v Karantaniji, Panoniji, na Balkanu in na Velikomoravskem. Josef Dobrovský, Jernej Kopitar in slovanska folkoristika.

PRIJAVNICA ZA TEMATSKI BLOK
(na 13. mednarodnem slavističnem kongresu, Ljubljana 2003)

1. Nacionalni slavistični komite:
2. Naziv tematskega bloka:
3. Ime odgovornega organizatorja tematskega bloka:
4. Imena aktivnih udeležencev tematskega bloka:
5. Kratka vsebinska utemeljitev tematskega bloka:
6. Kratka predstavitev problematike, predvidene za obravnavo v tematskem bloku:
Datum prijave tematskega bloka:

Rok za prijavo tematskega bloka: 1. oktober 2001

Naslov koordinatorja tematskih blokov:
Prof. Miran Hladnik
Slovenski slavistični komite
Slavistično društvo Slovenije
Filozofska fakulteta
Aškerčeva cesta 2
SI-1000 Ljubljana
e-mail: miran.hladnik@guest.arnes.si

Rok za prijavo referatov: 1. oktober 2001 na naslov:
Slovenski slavistični komite
Slavistično društvo Slovenije
Filozofska fakulteta
Aškerčeva cesta 2
SI-1000 Ljubljana
e-mail: alenka.sivic@guest.arnes.si

Uredništvu Slavistične revije

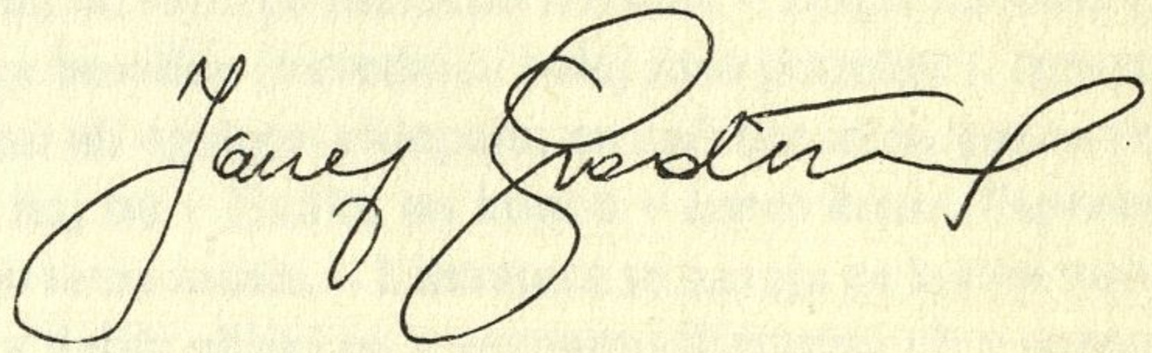
Spoštovano uredništvo,

v 1. letošnji številki Vaše cenjene revije je Matjaž Zaplotnik iz Kranja ocenil zbornik Interpretacije, posvečen pesniku Jožetu Udoviču (Nova revija, 1997).

Precej začuden sem v članku našel tudi zapis o tem, kako sva se z Udovičem družila v letih pred Drugo svetovno vojno , potem pa pisec pravi: »Po vojni nista imela več osebnih stikov, prijateljstvo sta ohranjala le preko pisem; eno od Udovičevih pisem Gradišnik citira v svojem drugem pismu.«

Ne vem, kako je avtor prišel do tako zmotne trditve. Po drugi vojni sva imela s pesnikom več osebnih stikov kakor poprej. Da je bilo tako, se da jasno razbrati iz mojega stavka v navedenem zborniku (str. 276): »Ko gledam nazaj v leta, ki sva jih s pesnikom v povojnem času skupaj preživljala v Ljubljani, se mi kažejo nekatere značilnosti v njegovem značaju in njegovih gledanjih in navadah, ki so jih v njegovo duševnost odločilno vtisnila leta od 1940 do 1945, torej čas, ko nisva bila skupaj.« Da v letih 1940 do 1945 nisva bila skupaj, sem povedal že prej v članku, nikakor pa to ne velja za povojni čas, kakor je zmotno razumel pisec poročila..

V Ljubljani, 16. oktobra 2000



NAVODILA AVTORJEM

Prispevki za Slavistično revijo so v slovenščini, izjemoma tudi v drugih slovanskih in svetovnih jezikih. Avtor odda prispevek enemu od glavnih urednikov v dveh izvodih; na listu naj bo 30 vrstic. Dolžina razprave naj ne presega ene in pol avtorske pole (25 strani, tj. 45.000 znakov), ocene 12 strani (24.000 znakov), poročila 4 strani (8.000 znakov). Rokopis je potrebno oddati tudi na PC-jevi disketi, zapisan v formatu ASCII ali v katerem od urejevalnikov besedil za okensko okolje; mogoče pa ga je poslati tudi po elektronski pošti na naslov *vojko.gorjanc@ff.uni-lj.si*. Besedilo naj ne bo razlomljeno v strani in besede ne deljene. Navodila za tipkanje opomb, ležečega in polkrepkega tiska, vezajev, pomišljajev, narekovajev, naglašenih, nestandardnih znamenj ipd. dobi avtor pri tehničnem uredniku. – Sinopsis naj ne bo daljši od 8 vrstic. Slovenski povzetek ne daljši od dveh strani, podaja rezultate razprave; uredniku se sporoči želeni jezik za prevod. V neslovenščini napisane razprave imajo povzetek v slovenščini. – Avtor naj priloži številko svojega žiroračuna, ime in naslov banke, pri kateri ima odprt žiroračun, naslov stalnega bivališča, ime inštitucije, na kateri dela, in naslov, kamor naj pridejo korekture. Če rokopis ni sprejet, glavni urednik avtorja pismeno obvesti. Ob izidu dobi avtor 20 separatov svoje razprave oziroma 10 primerov ocene.

Avtorju se stavijo še naslednje tehnične zahteve. Korekture svojega prispevka opravi v treh dneh. Pri tem in pri prečrkovanju tujih pisav se drži Slovenskega pravopisa 1994. – Slikovni material priloži na posebnih listih, vsako sliko s svojo številko, v rokopisu pa mora biti označeno, kam katera sodi; podnapisi k slikam so že v rokopisu razprave. – Ponazarjalni zgledi se podčrtavajo; polkrepki tisk je rezerviran za podnaslove in je označen z dvojno podčrtavo. Posebni znaki naj bodo označeni z barvnim svinčnikom, ob robu pa razločno izrisani. – Daljši navedki (nad 5 vrstic) naj bodo odstavčno ločeni od drugega besedila (navednice tedaj niso potrebne). Izpusti so v navedku označeni s tremi pikami v poševnem ali oglatem oklepaju; na začetku in na koncu citata so tropičja nepotrebna. – Besedilo opombe naj bo v članku na koncu v enem kosu. Zaporedna številka opombe stoji stično *za* ločili, ki sledijo temu mestu. – Literatura se navaja na kratek način v oklepaju v tekočem besedilu in v opombah, v daljši obliki pa v seznamu literature ali v seznamu navedenk na koncu razprave. Med besedilom se sklicujemo na dela takole: (Breznik 1934: 213), v seznamu navedenk pa navedek razvežemo:

Anton BREZNIK, 1934: *Slovenska slovnica za srednje šole*. Celje: Mohorjeva družba.

Članek v reviji se navaja takole:

Janko KOS, 1991: Problem časa v slovenski liriki. *Slavistična revija* XXXIX/1. 1–14.

V opombah so enote bibliografske navedbe ločene med seboj z vejicami:

[1]Anton Breznik, *Slovenska slovnica za srednje šole*, Celje, Mohorjeva družba, 1934, 16–18.

Na koncu vsake bibliografske enote je pika. Naslovi samostojnih izdaj so ležeče postavljeni. Zbirka se nahaja v oklepaju tik pred navedbo strani, založba se pri knjigah starejšega datuma opušča, prav tako tudi krajšava str. za stran. Naslovi v stroki znane periodike so okrajšani, táko je lahko tudi avtorjevo ime. Pri zaporednem navajanju več del enega avtorja v seznamu literature ali navedenk namesto imena in priimka napravimo dva pomišljaja. Kadar na isto leto pride več del istega avtorja, letnici na desni stično dodajamo male črke slovenske abecede: 1944a, 1944b. Bibliografske navedbe naj bodo enotne.

Slavistična revija na internetu: http://www.ff.uni-lj.si/sr/index.html

AION Slavistica 5 (1997–1998). 750 str.

Alenka GLOŽANČEV: *Imena podjetij kot jezikovnokulturno vprašanje*. Ljubljana: Rokus, 2000 (Slavistična knjižnica 3). 167 str.

Metka GOMBAČ, Mateja JERAJ, Marija OBLAK-ČARNI: *Fondi in zbirke mladinskih organizacij v Arhivu Republike Slovenije (1941–1965)*. Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije, 2000. 415 str.

Jezikoslovni zapiski 6. Zbornik Inštituta za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU. 223 str.

Paul Robert MAGOCSI: *Of the Making of Nationalities There is No End*. Vol. 1 in 2. New York: Columbia University Press, 1999. 482+536 str.

Jelka MELIK: *V imenu Njegovega Veličanstva Kralja! Kazensko sodstvo v jugoslovanski Sloveniji v letih 1930–1941*. Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije, 2000.163 str.

Pravo – zgodovina – arhivi. 1. *Prispevki za zgodovino pravosodja*. Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije, 2000. 299 str.

Tatjana REZEC-STIBILJ, Lojz TRŠAN: *Filmsko gradivo Slovenskega filmskega arhiva pri Arhivu Republike Slovenije*. Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije, 2000. 295 str.

Revijo sofinancirajo slovensko Ministrstvo za znanost in tehnologijo, Ministrstvo za kulturo, Ministrstvo za šolstvo in šport ter Znanstveni inštitut Filozofske fakultete v Ljubljani.