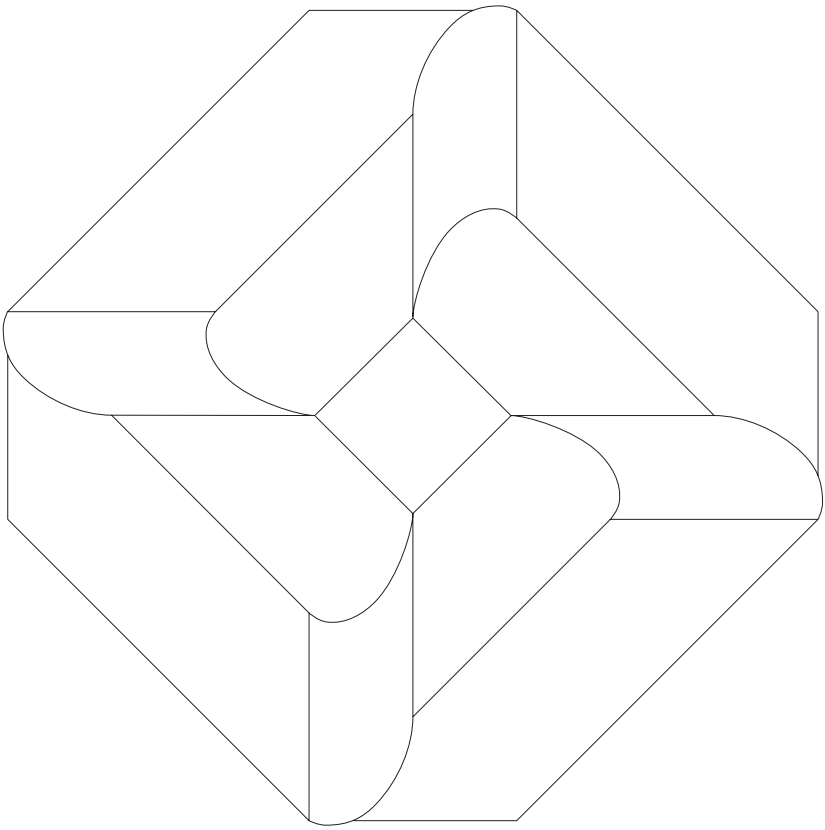
Primerjalna književnost



Primerjalna književnost, letnik 33, št. 3, Ljubljana, december 2010, UDK 82091(05)

DOKTOR VATER

(spoštovanemu mentorju, prof. dr. Evaldu Korenu,
ob osemdesetletnici)

Evald Koren je pravzaprav junak romana.
Kot pesnik bom njegov dvometrski format
na silo stlačil skozi ozko špranjo vrat
soneta. Pri njem ni ostala neprebrana

nobena stran naturalističnega tostrana,
in ni ostal neraziskán noben obrat
govorništva, noben glasovni stik, zaklad
tihega zvena pesniškega onstrana.

Ta strogi varuh forme je srž zgodovine
obvaroval za danes, da spomin ne mine.
Ta strogi pedagog nam je velikodušno

odprl široko pot v literarno vedo.
Pokazal, kaj je odgovornost za Besedo.
Zahvaljen, Doktor Vater, velikan z otroško dušo!

Boris A. Novak

Razprave

Podčrtna opomba k Aristotelovi definiciji metafore

Evald Koren

Brajnikova 2, SI-1000 Ljubljana
evald.koren@guest.arnes.si

Razprava se, potem ko utemeljuje neustreznost prevodnih izrazov za metaforo v slovenskih izdajah Aristotelove Poetike, *ukvarja z vprašanjem, v kolikšni meri so tradicionalni prevodi Aristotelove definicije metafore v slovenski jezik in v druge evropske jezike primerni in prepričljivi.*

Ključne besede: retorika / Aristotel / *Poetika* / metafora / epifora / prevajanje

Splošno je znano, da o metafori, tem posebnem, vsenavzočem jezikovnem izraznem sredstvu, ne obstaja nikakršna enotna teorija, ampak le niz zelo različnih obravnav, ki si pogosto celo nasprotujejo. Za eno iz množice razlag tega jezikovnega pojava pa velja, da ima v metaforološkem dogajanju posebno mesto: Aristotelova definicija metafore. Čeprav se v zadnjih desetletjih povečuje število raziskovalcev z mnogih področij, ki menijo, da so njegovi pogledi preseženi in da slabí vpliv njegovih obrazložitev, zaradi tega pa se navedbe njegovega imena v znanstveni literaturi krčijo in ponekod celo izginejo,[1] je treba opozoriti, da je njegova opredelitev metafore pustila močne sledove v celotnem metaforološkem nauku, tako da je še prav do današnjih dni izhodišče za mnoge razprave. Na to misel merita zapisa, da se mora z Aristotelovimi deli obvezno pričeti skoraj vsako resno raziskovanje metafore (Ortony 3) in da obstaja pri njem kod ali program za vsako razpravljanje o njej (Derrida, *La mythologie* 19). Enako uglašena je izjava, da izmed tisočih in tisočih strani, napisanih o metafori, le malokatera dodaja karkoli bistvenega k temeljnim pojmom, ki jih je obrazložil Aristotel (Eco 217). In navezujoč se na znano Whiteheadovo misel izpred osemdesetih let, da celotna evropska filozofija ni drugega kakor niz podčrtnih opomb k Platonovemu opusu, uvaja Paul Gordon svojo študijo o zagonetnosti aristotelske metafore z mislijo, ki jo je odel v spoštljivo vprašanje, češ ali ni še bolj upravičeno trditi, da so vse teorije o metafori le podčrtna opomba k Aristotelu? (83).[2]

Grški mislec, ki je začetnik sistematičnega obravnavanja metafore, jo je imel za odlično izrazno sredstvo, ki ni samo estetsko dragocena, ampak ima tudi visoko spoznavno vrednost. Govoreč o učinku metafore, izhaja iz

prepričanja, da je pridobivanje znanja na lahek način po naravi prijetno, da je torej povezano z ugodjem in veseljem. Gre za spoznavnoantropološko načelo, da ljudje po svoji naravi hlepijo po védenju.[3] Torej se Aristotel metafore ne loteva le izključno v okviru posebne discipline, poetike in retorike, ampak v tesni zvezi s temeljnimi vprašanji svoje filozofije. Zlasti iz njegove etike je znano, da povezuje teoretične procese s spremljajočim ugodjem, in prav na tej zasnovi temelji njegov stavek iz *Retorike* (1410b 10-15), ki pravi, da so tiste besede najbolj prijetne, zavoljo katerih se kaj naučimo. In metafora je beseda, ki vzbuja v nas najmočneje ta občutek zadovoljstva. Z logičnim postopkom odkrivamo v raznovrstnosti to, kar je sorodno ali podobno, se pravi analogijo. To analogijo pa Aristotel omejuje, saj se izreče proti temu, da bi metafora povezala dve področji, ki bi bili preveč oddaljeni, zakaj tedaj obstaja nevarnost, da se sprevrže v uganko. Metafora po analogiji, ki jo najviše ceni in ji namenja osrednjo pozornost, pa ni edina oblika, ki jo pozna, saj njegova zgoščena definicija pove, da je metafora – tradicionalno prevedeno – »prenos kake druge/tuje besede ali z roda na vrsto ali z vrste na rod ali z ene vrste na drugo vrsto ali po analogiji«.[4] Tukaj je govor o dvojem: prvo, o premikanju, imenujmo to za sedaj prenos kake besede iz njene prvotne lege v novo, pri čemer so natančno predpisane poti in smeri, po katerih se beseda lahko prenaša; drugo, o nasledku tega premikanja, potemtakem o besedi, ki je bila prestavljena s svojega izhodiščnega mesta na ciljno mesto. Čeprav je postopek premeščanja oz. zamenjave skupen vsem štirim naštetim primerom, pa vsaj prvih dveh oblik danes nimamo za metafore, ampak ju prištevamo med metonimije ali sinekdohe.[5]

Ne glede na pomensko neskladnost, ki obstaja med njegovo širšo antično rabo in ožjo današnjo, pa ohranjajo takó klasični filologi in drugi literarni raziskovalci kakor tudi prevajalci njegovih spisov v druge jezike izvirni grški terminus μεταφορά, največkrat seveda transliteriranega, zakaj namesto grškega izraza 'metafora', ki pa ni šele Aristotelova iznajdba, redkokdo uporablja drugega.[6] Vendar navedena ugotovitev ne vključuje treh slovenskih objav *Poetike*, zakaj Kajetan Gantar tega grškega têrmina v svojih prevodih ne prevzame, ampak ga spremeni. V prvih dveh izdajah namesto 'metafora' stoji 'prispodoba', slednjič se v najnovejši izdaji, v tretjem natisu svojega prevoda, odloči za novo različico, sedaj je to 'primera'. Res pa je, da je izmed vseh slovenskih verzij *Poetike* le v prvem objavljenem prevodu novi izraz 'prispodoba' popolnoma izrinil 'metaforo', ki je tukaj omenjena edinole v pojasnilu k razpravi, medtem ko je v obeh kasnejših objavah 'metafora' – v oboji, grški in latinični pisavi – v oklepaju dodana k nadomestni oznaki. O avtorjevih prevajalskih dilemah in razlogih za nenavadno preimenovanje 'metafore' najprej v 'prispodobo' in nato še v 'primero' pa ni nič zapisanega.

Gantarjeva izbira obeh novih zaporedno uvedenih izrazov – globoko nas vznemirja pravzaprav le najnovejša 'primera' – vzbuja kar celo vrsto trdno utemeljenih pomislekov, ki se sprožijo naravnost iz osrčja Aristotelovega nauka o metafori.[7] Gotovo je poglavitna resna nevšečnost tega novega slovenskega poimenovanja, ki je nikakor ni mogoče spregledati, ravno v tem, da prvi peripatetik ob têrminu 'metafora' tudi sam uporablja têrmin 'primera', tako namreč slovenimo njegov izraz 'εἰκών/eikôn'.[8] Znano je, da o 'primeri' beseda ne teče, kakor bi povsem upravičeno pričakovali, že v njegovi *Poetiki*, tam namreč niti omenjena ni,[9] ampak šele v *Retoriki* (1406b 20 ss.), in spomniti je treba, da s 'primero' seveda označuje drugačen, čeprav soroden jezikovni pojav od tistega, ki je pri njem poimenovan 'metafora'. V slovenskem prevodu leksem 'primera' torej ni poenačen z Aristotelovim 'primera' oz. 'εἰκών/eikôn', ampak je podeljen temu, kar je v njegovih delih (in nato še v celotni svetovni tropološki tradiciji prav do današnjih dni) vseskozi označeno zgolj kot 'metafora'. Potemtakem je prišlo na področju slovenske klasične filologije do premika, zavoljo katerega je v tem trenutku pri nas resno osiromašena funkcionalnost prvotnega izrazja. Konec koncev sta sedaj dva samosvoja têrmina, ki se po izvoru in pomenu razlikujeta, preprosto spojena v enega samega prevodnega: sedaj 'primera' ne obstaja več *poleg* 'metafore', ampak 'primera' *je* 'metafora'. Se razume, da bi bila posledica tega preimenovalnega postopka – če bi ta seveda sploh mogel obveljati – vzrok za sila resno in tako rekoč usodno terminološko zmedo, ki postaja najjasneje očitna tedaj, ko pritegnemo še *Retoriko*: tam se obe, 'eikôn/primera' in 'metafora', ena ob drugi, in to celo družno, pojavljata kar večkrat. V tretji knjigi te razprave Aristotel ne samo da ponovi nekatera svoja zapažanja o metafori iz *Poetike*, ki jih tukaj še razširi in poglobi, ampak se ukvarja tudi s primero, še posebej, in v tem se glede na Gantarjevo odločitev kaže kanec ironije, prav z razlikami med eno in drugo. Ravno v *Retoriki* ima namreč svoj začetek kasnejše nenehno spraševanje o razmerju med njima, njunih posebnostih, njuni primernosti, učinkovitosti in morebitni medsebojni izmenljivosti, ki traja do današnjih dni.[10] Za tradicijo retoričnega nauka o metafori je namreč zveza med njo in primero posebno obvezujoča.[11]

Kar zadeva določanje njunega sorodstvenega razmerja, so ga že v antiki povsem različno tolmačili. Aristotel razume primero izrečno kot metaforo, ta temeljna ugotovitev se v treh poglavjih *Retorike*, v katerih je govor o primeri, pojavlja kar šestkrat (McCall 51). Medtem ko se pri Aristotelu primera izkaže kot razširjena metafora, je v rimski retoriki prišlo do t. i. kvintilijanskega preobrata, ki je uveljavil popolnoma nasproten pogled, da je namreč metafora primera, in sicer krajša primera.[12] Takó razumljeno stanje ima za posledico, da se metafora, ki zadeva samó besedo, s tem ko

se približa primeri, premakne v območje stavka, saj primera zahteva hkratno navzočnost obeh členov. In Ricœur, ki hoče za svojo raziskavo zbrati vsa znamenja, s katerimi bi lahko metaforo razložil v smislu diskurza (34), vidi njeno diskurzivno značilnost prav v prenosu/epifori besede z enega mesta na drugo.

S posebnim poudarkom je treba opozoriti, da daje Stagirit metafori prednost pred manj mikavno primero, ki vzbuja manj ugodja ko metafora, in sicer iz dveh razlogov: ker je daljša in ker ne pove, »da je to ono«, da A je B, se pravi, da ne ustvari neposredne semantične identifikacije, tako kakor to stori metafora. Danes poudarjamo, da se razlikujeta še v tem, da pri primeri oba člena (podstava in podoba) svoje vsebine ne spremenita, temveč ohranjata svoj prvotni pomen: *Ahil* je pogumen ko *lev*, medtem ko se pri metafori nadomeščena in nadomestujoča beseda med sabo povežeta in prepletata. Ricœur razloži izrečno prednost prve pred drugo s prepričljivo podobo, da metafora prikazuje polarnost primerjanih izrazov na način kratkega stika (38), kar razumemo tako, da pride do neposrednega, popolnega približanja dveh besed, ki sta pod pomensko napetostjo. Izmed semantičnih razlik med primero in metaforo je najbolj očitna ta, da so vse primere resnične in da je večina metafor neresnična. Ali kakor formulira ta odnos Nathalie Petibon: primera omogoča s pomočjo primerjalnika za trenutek spremeniti resničnost, nakazati vse, kar bi resničnost v umetniškem delu lahko bila, metafora pa, nasprotno, spremeni oz. predela resničnost. Poudarja še, da sta kljub oblikovnim razlikam obe podvrženi istemu figurativnemu procesu; to je spoznal že Aristotel.

Ko sedaj načenjamo neki vidik Aristotelove definicije metafore, se lotevamo prvih dveh izmed štirih njegovih metaforičnih tipov. Tega nikakor ne počnemo zaradi tega, ker bi menili, da sta prav ta dva kakorkoli superiorna ali do primere ali do preostalih dveh tipov – to trditi, bi bilo preprosto nesmiselno – temveč zato, ker skušamo opozoriti na neko očitno neskladnost, ki obstaja med nekaterimi delci Aristotelove definicije metafore.

Za kaj torej gre?

Definicijo metafore uvaja stavek, ki se v naši že navedeni verziji prevoda, označili smo jo kot začasno, glasi takole: »Metafora je prenos kake druge/tuje besede ali [1] z roda na vrsto ali [2] z vrste na rod ali [3] z ene vrste na drugo vrsto ali [4] po analogiji.« Čeprav sta izmed naštetih štirih možnosti drugi dve, zlasti pa slednja, ki se načelno in strukturno razlikuje od preostalih treh oblik, pomembnejši, zaposlujeta nas samo prvi dve; zanima nas tako imenovani prenos besede z roda na vrsto, in obratno, z vrste na rod.[13] O njiju pa je treba povedati, da sta izmed vseh štirih v resnici najmanj zanimivi, kajti zavoljo tega, ker dopuščata, da je isti objekt vezan

na vrstni in rodovni predikat, najbrž ne morejo nastati jezikovne tvorbe, ki bi bile presenetljive in drzne. To velja prav posebej za prvi tip, saj je vrsta, kakor nas spomnita Dupont - Roc & Lallot, po definiciji vključena v rod (345). Ker ima razmerje med entitetama bližnji, stičnostni značaj, so torej asociacije, ki jih sprožata, precej omejene. Zato ni seveda nikakršno naključje, da Aristotel prav ti dve obliki v svoji *Retoriki* sicer omeni, a jima tam ne posveča posebne pozornosti.

Ker pa se zanimamo za prav ti dve obliki Aristotelove metafore, ju natančno razčlenimo.

Prvega izmed štirih tipov metafore pojasnijo te tri povedi: (1) Prenos [(pomena) besede] z roda na vrsto je denimo: (2) »Ladja mi tamkaj stoji.« (3) Kajti »zasidran biti« je posebna vrsta roda »stati«.

Premislimo natanko, kaj je tukaj zapisano. Gotovo ni potrebno dokazovati, da izjava »Ladja mi tamkaj stoji« seveda nikakor ne pomeni, da bi bil premec ladje dvignjen visoko nad vodo, krma pa bi bila pogreznjena globoko proti morskemu dnu. Potemtakem ni opisan nikakršen izjemen, težaven ali celo kritičen, navzgor usmerjen, poševen položaj ladje, ki bi najbrž utegnil priklicati predstavo o potapljajočem se plovilu. Nasprotno, ladja je predstavljena v povsem običajni vodoravni legi, pač v stanju, ko se je, potem ko je opravila plovbo, ustavila in se v pristanišču kvečjemu mirno pozibava: gre za ladjo, ki čisto preprosto miruje. Tukaj namreč glagol »stati« pomeni toliko kakor »prenehati pluti«, »prenehati spreminjati položaj«, »ostati na mestu« oziroma »ne se gibati« ali »ne se premikati«; skratka »mirovati«. In kakor iz povedi (3) določno razberemo, je v zgoraj objavljeni slovenski različici Homerjevega verznega odlomka (*Odiseja* 1, 185) z glagolom »stati«, ki zaznamuje mirovanje, povedano, da je ladja zasidrana.[14] Povedi (2) in (3) sta tedaj brez slehernega dvoma povsem kongruentni.[15] A ta v ničemer sporna trditev velja le dotlej, dokler ne pritegnemo v razmislek še prve, izhodiščne povedi (1). Iz nje izhaja, da naj bi navedek iz *Odiseje* ponazarjal prenos besede »z roda na vrsto«. Prav ta misel pa vnaša v celoto obravnavane Aristotelove oznake prvega tipa metafore hudo zmedo, ki je posledica protislovja, obstoječega med prvo povedjo in preostalima dvema, tako da to tropovedje kot celota ni le pomensko neuravnovešeno, ampak v temelju docela porušeno. Zakaj očitno je, da gre v resnici za popolnoma nasproten pojav: če namreč namesto da bi rekli, kako je ladja »zasidrana«, izjavimo, da »stoji«, nikakor ne moremo soglašati s trditvijo, da je govor o prenosu besede »z roda na vrsto«. Ravno nasprotno je res, saj je vendar čisto jasno povedano, da namesto o ladji, ki je zasidrana (zasidranost je seveda *vrsta*, nekaj posameznega), teče beseda o ladji, ki stoji/miruje (mirovanje pa je nedvoumno *rod*, nekaj občega). Ker ugotavljamo, da ne gre za prenos besede »z roda na vrsto«, bi se morala

v tem kontekstu izhodiščna poved (1), kajpada popolnoma spremenjena, smiselno spojiti s povedjo (2) edinole v taki formulaciji: »Prenos z vrste na rod je denimo: 'Ladja mi tamkaj stoji'», saj je beseda z rodovnim pomenom (stati) zavzela mesto besede z vrstnim pomenom (biti zasidrana). Šele s takim, seveda docela preobratnim posegom v besedilo bi se med tremi navedenimi povedmi vzpostavila notranje konsistentna in logična zveza.

Pri opisanem primeru pa ne gre morda le za posamezen, naključen spodrsljaj, zakaj po natanko istem vzorcu kakor prvi je razložen še drugi tip metafore: (1) Prenos [besede] z vrste na rod je: (2) »Tisoče slavnih reči Odisej je že storil.«[16] (3) Vrsta »tisoče« stoji namesto roda »mnogo«. Samoumevno je, da se nam tudi ta opredelitev kaže kot postavljena na glavo: če je števnik »tisoč« uporabljen kot vrstni in prislov »mnogo« kot rodovni pojem, kakor je smiselno zapisano, se prva poved ne bi smela glasiti tako, kakor se, pač pa obratno. Se pravi, da pri tem tipu metafore ne gre za »prenos z vrste na rod«, marveč – in tudi tukaj, kakor sedaj kaže, ni mogoče dopustiti niti najrahlejšega ugovora – za »prenos z roda na vrsto«, saj je beseda z vrstnim pomenom (tisoče) zavzela mesto besede z rodovnim pomenom (mnogo).[17]

Iz tega sledi, da bi bila pri opisu bistvenih značilnosti teh dveh (izmed štirih) tipov metafore šele takrat ustvarjena prepričljiva logična celota, ko bi medsebojno zamenjali obe povedi: pri prvem tipu bi šlo za »prenos z vrste na rod«, pri drugem pa za »prenos z roda na vrsto«.[18] To seveda pomeni, da naša ugotovitev, temelječa sicer na pozornem branju in primernem premisleku domnevno oporečnega mesta v *Poetiki*, velikega filozofa na posreden način obdolžuje, da je zakrivil očitno protislovje oz. zmoto v sklepanju. Najkasneje v tem trenutku pa je primerno, da prikličemo v spomin svarilne Lessingove besede, zapisane prav o Aristotelovi *Poetiki*, ki jih lahko preberemo v 38. listu *Hamburške dramaturgije*. Ukvarjajoč se z nekim mestom v tolmačenju tragedije, ne pa metafore, zapiše tole misel: »Kjer pri takem možu naletim na kaj takega [protislovnega], rajši pokažem nezaupanje v svoj razum kakor v njegov.« Priznava, da tedaj stori to, za kar smo se tudi mi bili prizadevali: svojo pazljivost podvoji, sporno mesto desetkrat prebere in ne verjame prej, da gre v resnici za zmoto, »dokler iz celotne zveze njegovega sistema ne spozna[m], kako in v čem je [Aristotel] prišel do tega protislovja« (175–176).

Očitno utegne biti tudi omenjeno mesto, ki je v tej dikciji neutajljivo oporečno, odvisno od razlage nečesa, kar iz golega besedila *Poetike* neposredno sploh ne postane razvidno. Konec koncev ni neznano, da Aristotel v svojih spisih neredkokrat opozarja na reči, o katerih je razpravljal drugod, in kako se mu zaradi tega na kakem mestu potemtakem pač ni zdelo vredno, da bi se z njimi znova ubadal. Poleg tega pa se je tako ali tako usta-

lilo prepričanje, da bralcu prav *Poetika* pri razumevanju pogosto povzroča težave, veliko da je namreč formulacij, pojmov in predmetov, ki bi bili v resnici potrebni natančnejše razlage.[19] Odprto ostaja vprašanje, koliko je za táko stanje iskati vzrok v tem, da razprave Aristotel ni sam objavil in da nikakor ni zanesljivo, ali nam je prvotni tekst celovito ohranjen oziroma kolikšen del in kdaj se je izgubil. Izvor problema, ki smo ga opazili in ki je tukaj predmet naše pozornosti, je tedaj lahko po eni strani v kratkosti oz. necelovitosti tega teksta (Gantar ga imenuje celo fragmentarni osnutek), po drugi pa v razmerah njegovega nastanka, saj je bil sprva pripravljen in kasneje morda dopolnjen kot gradivo za potrebe lastnega šolskega dela; hkrati pa je treba upoštevati okoliščino, da je bil namenjen poslušalstvu, ki mu je bila učna snov, drugače kakor danes nam, prezentna v polnem obsegu in vseh razsežnostih.

Ko si prizadevamo za morebitno pojasnitev opisanega domnevnega protislovja v Aristotelovi opredelitvi njegovih dveh tipov metafore, se lahko razgledamo po različnih prevodih, komentarjih ali razpravah. Med nekaj deset objavami *Poetike* v več evropskih jezikih sicer naletimo na nekatere drugačne prevode, ki se odmikajo od najbolj razširjene tradicionalne dikcije, a pričakovanega posebnega namiga, opozorila ali celo pojasnila našega vprašanja ne najdemo niti v najzajetnejših in najizčrpnejših edicijah *Poetike* zadnjih desetletij.[20]

Srž celotnega problema nas napotuje h kar najbolj primernemu tolmačenju prvega dela Aristotelove definicije metafore, ki se v izvirniku glasi takole: μεταφορὰ δέ ἐστιν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορά (*Poetika* 21, 1457b 6-7). Kakor je razvidno iz gradiva, dodanega temu spisu, je paleta prevodov te ključne izjave sicer pisana, vendar brž opazimo, da so njeni trije temeljni grški samostalniki v modernih evropskih jezikih za večino izmed njih vendarle 'metafora' [← μεταφορά, metaphorá], ki da je '*prenos*' [← ἐπιφορά, epiphorá] kake 'druge/tuje besede' [← ὄνομα ἀλλότριον, ónoma allótrion]. Izmed te trojice izrazov smo prevedeno besedo 'prenos' za izvorno 'epiforo' grafično zaznamovali, ker najmočneje priteguje našo pozornost.

Večina prevajalcev in raziskovalcev razume epiforo kot sinonimen izraz za metaforo, torej kot prenos. Tej razširjeni navadi se je (v družbi Paula Veyna) postavila po robu Irène Tamba - Mecz,[21] ki se je dokopala do drugačne razlage tega ključnega pojma in s tem celotne tradicionalne razlage definicije. Opirajoč se na oba zgleda (mirujoča ladja; tisoč Odisejevih junaških dejanj), ki ju navaja Aristotel v opisih obeh tipov metafore, je prepričana, da epifora ne zaznamuje prenosa pomena ene besede na drugo, da ne gre za prehod od ene besede na drugo besedo s sorodnim pomenom. Aristotel naj bi jo razumel kot atribucijo/podelitev, in sicer kot podelitev nekega imena – tukaj pa moramo sedaj avtorici prisluhniti z veliko mero

zbranosti – namreč neki *stvári*.[22] Se pravi, nekaj, neka stvar (bodisi reč ali oseba ali pojav itd.) dobi ime, ki pa ni njeno lastno oz. prvotno. Prizorišče tega postopka, te podelitve/epifore nepravega imena kaki stvari pa ni semantična os, ampak tista, ki jo avtorica imenuje logično–sintaktična. Če se ravnamo po tej razlagi, in to počnemo z velikim navdušenjem, se pokažejo Aristotelovi navedki nenadoma v čisto drugačni luči in dobijo popolnoma drug pomen. Homer je torej dal v prvem primeru *rodovno* ime, to je 'mirovanje', posebnemu, *vrstnemu* pojavu, ki je 'zasidranost', v drugem primeru pa je *vrstno* ime 'tisoč' podelil *rodovnemu* pojmu 'veliko število'. Tako pride sedaj resnično, kakor je zapisano v *Poetiki*, pri prvem tipu do prehoda z (besednega) *roda* na (seveda predmetno oz. pojavno) *vrsto*, pri drugem pa z (besedne) *vrste* na (kajpada predmetni oz. pojavni) *rod*.

Pri Aristotelu, ki da nima v mislih bočnega drsenja od ene do druge besede na ravni besed ali od ene stvari do druge na ravni stvari, gibanje vključuje obe etaži, saj med ravnijo besed obstaja navpična ali poševna zveza navzdol z drugo, ki je raven stvari. Govor je namreč o dveh oblikah podelitve imena, o dveh oblikah epifore. Navpično epiforo lahko ponazorimo tako, če si na spodnji ravni, tj. ravni stvari zamislimo npr. zapis *Pelejev sin* ali pa njegovo fizično podobo, natanko nad njo, na drugi ravni, na ravni besed, pa zapis *Ahil*, ker je namreč osebi, ki je Pelejev sin, pač tako ime. Z navpično puščico navzdol (z *Ahila* na *Pelejev sin*), je torej Pelejev potomec opremljen s svojim pravim, običajnim osebnim imenom (Ahil). Če si pa na gornji ravni besed ob imenu *Ahil* nekoliko odmaknjeno zamislimo npr. zapis *lev*, imamo tokrat opraviti s poševno epiforo, ko je s poševno puščico navzdol taisti *Pelejev sin* označen kot *lev*. Na popolnoma enak način deluje epifora, ko gre za *zasidrano ladjo* (oznaka *zasidranost* za zasidrano ladjo je navpična, oznaka *mirovanje* poševna epifora), in pri Odisejevih junaštvih, ki jih je *mnogo* (oznaka *mnogo* je navpična, *tisoče* poševna epifora). In ravno ta poševna epifora, ki v prvem primeru podeli rodovno oznako vrstnemu pojavu (z roda na vrsto), v drugem pa vrstno oznako rodovnemu (z vrste na rod), je tista, ki jo Aristotel v *Poetiki* imenuje 'metafora' in katere rezultat je drugo/tuje ime (ὄνομα ἀλλότριον).[23] Nič čudnega torej, da obravnava metaforo v 21. poglavju, ki govori o ονόματα/onómata (imenih, besedah), saj je metafora poseben način poimenovanja stvari in sodi ob glosi, okrasni besedi, skovanki, podaljšani, skrajšani ali spremenjeni besedi med ti. nenavadne besede.

In če sedaj po teh spoznanjih zavoljo večje razumljivosti razlagalno dopolnimo in modificiramo sedanji slovenski prevod temeljne Aristotelove izhodiščne misli z obema obravnavanima zgledoma, se utegne ta, ko ni več govora o *prenosu* (*pomena*) *besed*, pravilneje glasiti takole: »Metafora je podelitev drugega/tujega imena [kaki stvári] ali z roda na vrsto ali z vrste na rod ali z ene vrste na drugo vrsto ali po analogiji. Podelitev z roda na vrsto je

denimo: »Ladja mi tamkaj stoji.« Kajti 'zasidran biti' je posebna vrsta roda 'stati'. Podelitev z vrste na rod je: »Tisoče slavnih reči Odisej je že storil.« Vrsta 'tisoče' stoji namesto roda 'mnogo'. […]«

O odločni tezi jasno koncipirane razprave, ki jo je napisala francoska lingvistka, specialistka za semantiko, je treba resnici na ljubo povedati, da ni ne prvi ne edini, čeprav najcelovitejši in najodličnejši prispevek k ustreznejšemu branju opisanega mesta iz Aristotelove *Poetike*, ki smo ga prav iz tega razloga postavili na čelo tistih objav, ki premaknejo obravnavane vrstice v pravo luč. Natančno v tistem duhu, ki je značilen za njena prizadevanja, najdemo namreč nekaj enako uglašenih, resda skromnejših, kljub temu pa ne nepomembnih poskusov, ki so nastali kar v več okoljih. Ampak pri tem moramo upoštevati neugoden podatek, da med temi prispevki tako rekoč ni medsebojnih povezav, kar pomeni, da njihovi avtorji najpogosteje niso poznali podobnih ugotovitev drugih raziskovalcev, in da se zaradi tega nanje tudi niso mogli navezati. Ob tem moramo priznati, da na te poskuse ne bi postali tako hitro pozorni, če študija Irène Tamba - Mecz ne bi s tolikšno prepričljivostjo postavila tako razločnega mejnika v percepciji in razlagi obravnavanega Aristotelovega segmenta.

Na razmeroma zgoden primer drugačnega prevoda naletimo pri Ingramu Bywaterju, ki je v začetku 20. stoletja prestavil *Poetiko* v angleščino.* Njegova verzija izstopa s svojim nekoliko bolj opisnim prevodom, ki izvorno epiforo prevede pravzaprav dvakrat; prvič, ko pove, da obstaja metafora v tem, da *daje* stvarem ime (*giving* the things a name), ki pripada nečemu drugemu, in drugič, ko jo poangleži še z običajnim 'transference' (prenos). [24] Kakor vemo, šele taka dikcija – podobni so ji nekateri mlajši prevodi, npr. novejši anonimni španski, Hardyjev in Magnienov francoski, Pescejev italijanski, Ničevov bolgarski, idr. – spreminja pogled na razumevanje Aristotelove opredelitve metafore. Razložimo si jo lahko tako, da dobi ime ene stvari neka druga stvar, da je tej drugi stvári podeljena neprava/tuja oznaka; in če gre potem npr. za prehod z roda na vrsto, to pomeni, da je dobil oznako 'mirovanje' (= rod) neki pojav, ki je prvotno imenovan 'zasidranost' (= vrsta): 'mirovanje' je zamenjalo 'zasidranost', prišlo je torej dejansko do premika, kakor beremo v izvorni definiciji, z roda na vrsto. Ko pa gre pri drugem Aristotelovem primeru za dajanje imena nekega ožjega pojava nečemu, kar je širše, ko stopi oznaka 'tisoč' na mesto Odisejevih 'mnogih' dejanj, je v resnici prišlo do premika z vrste na rod. Tako rekoč neopazno se potemtakem med prevodi sporadično pojavijo taki, ki brez hrupa uveljavljajo tisto branje, ki očitno ustreza Aristotelovi nameri.

---

* Obravnavani deli definicije v različnih prevodih, tudi takih, ki v tem spisu niso posebej omenjeni, so zbrani po abecednem redu prevajalcev v poglavju Gradivo. Bibliografski podatki o teh prevodih so navedeni v oddelku Literatura.

V znanstveni literaturi kaže omeniti Guida Morpurga - Tagliabueja, pri katerem zasledimo odločilen inovativni poudarek. Ko v svoji obsežni monografiji o Aristotelovi lingvistiki in stilistiki prevede uvodni del njegove definicije metafore, jo predstavi kot prenos (trasposto) tujega *imena* na neko *stvar*, pri različnih tipih pa da gre za podelitev (applicazione) ali rodovnega *imena* kakemu specifičnemu *pojmu* ali posebnega *imena* kakemu rodovnemu *pojmu* itd. In ko o prvem tipu zapiše, da »[n]ajbolj navadna, najbolj medla metafora je tista, pri kateri se uporablja splošen *izraz* za specifično *stvar*« (164),[25] nas ne zanima avtorjeva sodba o bledosti te vrste metafore, saj smo o njej tudi sami prepričani, ampak smo pozorni na njegovo dosledno ravnanje, ko namesto o uveljavljenem prenosu besed vztrajno govori o tem, kako so *stvarem* podeljena tuja imena. Ko izrečno poudarjamo njegovo stališče, želimo opozoriti na podatek, da pred njim na tako jasen premik v tolmačenju Aristotelove metafore – vsaj po gradivu, ki nam je na razpolago – še nismo naleteli.[26]

Na to italijansko knjigo se tesno navezuje Belgijec Pierre Somville v svoji francosko pisani knjigi o Aristotelovi *Poetiki*. Čeprav razpravlja predvsem o mimezi in katarzi, odmeri v krajšem poglavju, posvečenem stilu in tragičnemu, nekaj strani tudi metafori. Ko razloži definicijski premik z roda na vrsto, kjer ima prvi višjo stopnjo splošnosti od druge, poudarjeno izrazi misel, da pri prehodu z enega na drugo ne gre za to, da širši, splošnejši izraz samo zamenja manj splošnega, ožjega, ampak da širši in splošnejši pojem označi neko stvar, ki je ožja in bolj določena. Po naše torej, da je rodovna oznaka podeljena neki posebni stvari. Torej tudi on razume epiforo ne kot prenos besede, ampak kot podelitev imena neki stvari.

V prizadevanju po ustreznejšem prevodu grškega izraza 'epifora' je gotovo najbolj pomemben Heinrich Lieb, ki se postavi zoper prevajanje epifore s prenosom, češ da ta pomen pritiče že metafori. Definicija je postala logično napačna, ker 'metafora' in 'epifora' zaradi dostavkov v drugem delu definicije ne moreta imeti istega pomena. Kakor v drugih primerih pri Aristotelu je tudi tukaj mišljen odnos med ὄνομα/imenom in vsaj eno stvarjo, ki ga je mogoče označiti kot »vzdevanje nečesa nečemu (stvar)«[27]. Zato se mu zdi primeren tale prevod: »Vzdevanje nečesa (ὄνομα), kar izhaja iz nečesa (stvar), na nekaj (stvar)« (79).[28] Skoraj pol stoletja kasneje na enak način – a ne da bi se na Lieba direktno navezal – razpravlja Stefan Willer, ki govori o tem, kako je Aristotel, izogibajoč se tavtološkemu opisu »metafora je metafora kake druge/tuje besede«, torej »prenos je prenos kake druge/tuje besede« – kar pa že ne bi bilo več definicija – drugo '*meta*foro' s spremembo predpone predrugačil v '*epi*foro'. Ampak kakor hitro se tudi 'epiforo' prevede kot 'prenos' (neke druge/tuje besede), nastane v prevodu ravno tista tavtologija, ki je Aristotel očitno ni hotel zakriviti.

Zakaj če že 'metafora' pomeni 'prenos', potem 'epifora' naj ne bi pomenila istega, zato jo kaže prevesti drugače, in Willer se je odločil za 'dodajanje' (Beitragung, Nachtragung).[29] Le da njegova izbira ne prinaša ničesar takega za razumevanje definicije, česar ne bi prebrali že pri Liebu (93).

Temeljiteje se je z epiforo ukvarjal tudi John T. Kirby: Potem ko razloži Aristotelovo tavtološko zadrego z izrazom metafora in z jezikoslovno akribijo pretehtava različne možne pomene izraza epifora, se odloči za 'kopičenje' (piling up), tako da utegne v tej rabi biti njen najverjetnejši pomen: nova ali dodatna podelitev (nenavadnega/tujega) imena nečemu, kar že ima svoje ime; zato predlaga, kakor pravi, »z okorno natančnostjo« prevod 'dodatna dodelitev/podelitev' (additional assignment). Izmed dosedanjih angleških prevodov epifore – navaja pa 'giving' (Bywater), 'movement', 'transfer(ence)' in 'application' – se mu slednja zdi še najustreznejša, češ da bi bil 'transference' primernejši prevedek za 'metafora' (532–533).

Žal pa se nova usmerjenost v razumevanju Aristotelove definicije v prevodih in v znanstveni publicistiki pojavlja v diskontinuirani razpršenosti. Irène Tamba - Mecz očitno ne pozna niti Guida Morpurga - Tagliabueja (1967) niti Pierra Somvilla (1973), saj se njuni imeni ne pojavita ne v razpravi, nastali v soavtorstvu s Paulom Veynom (1979), ne v njeni lastni knjigi (1981). Obsežna francoska izdaja *La Poétique*, oskrbela sta jo Roselyne Dupont - Roc in Jean Lallot (1980), ki I. Tamba - Mecz seveda še ne more biti znana, upošteva Guida Morpurga - Tagliabueja v opombah k 20. poglavju Aristotelove *Poetike*, ne pa tedaj, ko je v komentarju govor o metafori. V Schmittovi objavi *Poetike* (2008) ta avtorica ni navedena, medtem ko jo v bibliografiji navaja Rappova *Retorika* (2002), ki je izšla v isti zbirki Aristotelovih del v nemškem prevodu. Pač pa so prizadevanja Irène Tamba - Mecz všeč Johnu T. Kirbyju (1997), ki ceni njeno semiotično interpretacijo Aristotelove metafore; taisti Američan pa ne ve za Lieba, tako kakor ne pozna drugih znanstvenih dosežkov z nemškega jezikovnega področja.

Ob straneh močnega, glavnega toka tradicionalnih prevodov in pogostoma nejasnih razlag Aristotelove definicije se potemtakem semintja pobliskava kar nekaj ustreznejših prevodnih besedil ter primernejših in tehtnejših pojasnil, ki posredno ali neposredno izražajo nasprotujoča si stališča do utečenih prevodov in razlag. Zanimivo je, da sploh niso deležna kakega posebnega odziva, niti odobravanja niti nasprotovanja, pa tudi predmetne kritike ne, ki bi jo lahko upravičeno pričakovali. Kakor da med obema pogledoma ne bi obstajale razlike in bi vsi razmišljali na enak način, ali kakor da bi šlo samo za odtenke v razumevanju in ne za različno tolmačenje Aristotelovega razumevanja metafore. Morda pa ta publicistična dejanja, izhajajoča iz novega premisleka, ki odplavljajo napake in dvoumnosti, prav zaradi tega, ker kljub prepričljivosti niso dovolj sprijeta

in profilirana, (še) ne tvorijo kritične mase, potrebne, da bi ustvarila potrebno protiutež tradicionalni maniri in vplivala na temeljito spremembo poimenovalne in razlagalne klime. Dokler pa se to ne bo zgodilo in bo pozorni bralec še kar naprej čudeč se razglabljal o nedoumljivi definicijski izjavi, se sprašujemo, ali bi lahko ta spis veljal kot utemeljen ugovor in hkrati kot primerno opozorilo, da je utečena tradicionalna oblika prevoda Aristotelove definicije metafore zavajajoča.

OPOMBE

[1] To opažamo v monografiji (Andrew Goatly, *The Language of Metaphors*. London – New York: Routledge, 1997), zborniku (*Metaphor and Metonymy at the Crossroads. A Cognitive Perspective*, ur. Antonio Barcelona. Berlin – New York: [2000] 2003) in tematski številki znanstvene revije (*Poetics Today* 13.4 (1992), Aspects of Metaphor Comprehension). V bibliografijah obeh knjižnih publikacij, ki imata po 360 strani, in v revijalni z 250 stranmi ni navedeno nobeno Aristotelovo delo.

[2] Kakor je očitno, opiramo naslov našega spisa prav na to domiselno oznako. Glede na drobnost problema, ki ga obravnava prispevek, bi bilo seveda mnogo spodobneje, da bi se naslov, če potem le ne bi postal tako okoren, v celoti glasil vsaj takole: »Podčrtna opomba k podčrtni opombi k Aristotelovi definiciji metafore.«

[3] »Vsi ljudje stremijo k vedenju, in sicer po svoji naravi.« *Metafizika* 980a (Aristotel 3).

[4] Aristotelovo opredelitev metafore v *Poetiki* navajamo drugače, kakor jo lahko beremo v Gantarjevem prevodu. Tam se glasi takole: »Primera (μεταφορά, metaphorá) je prenos pomena na neko drugo besedo, in sicer: ali od splošnega na neko vrsto, ali od neke vrste na splošno, ali od ene vrste na drugo vrsto, ali po analogiji« (Gantar 2005, 122).

[5] Na Aristotelovo široko razumevanje metafore opozarjajo mnogi avtorji. Tako npr. beremo, da je za Aristotela, ki ne razlikuje med različnimi tropi, metafora vsako nadomeščanje običajne besede z drugo (Brooke-Rose 4), da razširja obseg metafore, ki vključuje hiperbole in pregovore (Mahon 75) itd.

[6] Navajajoč uvodni Aristotelov stavek o metafori, Franz Vonessen npr. namesto 'metafora' zapiše 'Übertragung' (prenos). Torej: »Übertragung ist Hinzutragung fremder (einem »andern« gehöriger) Bezeichnung« (399). Med prevajalci *Poetike* ravnata podobno Kuzmič, ki v hrvaškem prevodu izraz 'metafora' izrine, namesto njega pa uporabi 'preneseno ime', in Unt v estonskem prevodu, kjer stoji namesto metafore 'ülekanne' (prenos). Od navedenih prevajalcev se nekoliko razlikuje Appelrota, ki v ruski verziji sicer zapiše '*переносное* слово' (prenesena beseda), le da jo še dopolni z izvornim izrazom, tako da se začetek definicije glasi takole: »*Переносное* слово, или метафора.« Razumljivo je, da se omenjeni poskusi, nadomestiti metaforo s kakim drugim imenom, omejujejo na besedo 'prenos' ali njeno pridevniško izpeljanko.

[7] Ob Gantarjevem preimenovanju metafore v primero Alan Širca predlaga, da »bi bilo *metaphorá* vendarle bolje prevesti s 'prispodobo'« (171). Janez Vodičar, ki navaja Aristotelovo definicijo po drugi, ne pa po tretji izdaji *Poetike*, ugotavlja, da prevod z izrazom prispodoba zožuje pomen metafore (513).

[8] Enako ravna npr. Nada Grošelj, ko angleški 'simile', ki ustreza Aristotelovi rabi izraza 'εἰκών', prevede s 'primera' (Kennedy 107).

[9] Na to nenavadno dejstvo se odziva Stanford z domnevo nekaterih filologov, da se je druga knjiga *Poetike*, ki je morda obsežneje obravnavala junaško pesništvo skupaj z epsko naravo primere, izgubila (119). Nasploh sicer velja, da je *Poetika* starejša od *Retorike*, vendar

tega, kakor meni McCall, ni mogoče dokazati; z vso gotovostjo se namreč da trditi le to, da je Aristotel obe razpravi predeloval in dopolnjeval (51).

[10] Razmerje med metaforo in primero ima v grški antiki tudi genološko-historične razsežnosti. Medtem ko si v starogrški epiki ne moremo odmisliti primere, ne da bi se spremenil njen značaj, ima metafora v njej podrejeno vlogo. V zborski liriki se to razmerje obrne, metafora prevlada nad primero. Vmesni položaj med obema zvrstema zavzema tragedija, ki primeri sicer nameni več prostora, a poglavitno mesto zavzema vendarle metafora (Hörmann).

[11] Brooke-Rose toži o nejasnem razločevanju med metaforo in primero (13). Več revijalnih in knjižnih objav, ki obravnavajo skupaj primero in metaforo, je sprejelo obe figuri kot polni naslov ali njegov glavni del: Bouverot, Hörmann, Keith, Tamba - Mecz & Veyne.

[12] Kvintilijan: *Institutionis oratoriae* VIII 6, 8: metaphora brevior est similitudo. Sicer je že pri Ciceronu (*O govorniku* III 38, 157) zapisano, da je metafora »kratka oblika primere, skrčena na eno besedo, ki je postavljena na tuje mesto kakor na svoje lastno«, vendar obstaja filološka domneva, da gre za kasnejši vrinek (275).

[13] Večjega raziskovalnega zanimanja kakor ta dva tipa je običajno deležna metafora po analogiji. Njej velja poglavitna pozornost npr. Samuela R. Levina, ki nazorno razloži razlike med njo in preostalimi tremi tipi metafore. In medtem ko nekateri razpravljalci menijo, da je Aristotelovo obravnavanje metafore neprimerno in pomanjkljivo, njegova klasifikacija pa nenačrtna in površna, med njimi je bržkone najostrejši W. Bedell Stanford, Levin dokazuje prav nasprotno, da je namreč sistematična in koherentna.

[14] Dvojica »stati« – »biti zasidran« je v različnih oblikah značilna za vse pregledane nemške prevode *Poetike* (najpogosteje: »stehen« – »vor Anker liegen«). V drugih jezikih pride do variacij: ladja že v slovenskem prevodu »leži« (Sovre, Odiseia), prav tako v starejšem angleškem »leži/lies« (Butcher), medtem ko je v francoščini »ustavljena/arrêté« (tako ima več prevodov), ali »mirujoča/immobile« (Ruelle). Namesto o zasidranosti ladje pa nekateri prevodi navajajo njeno »privezanost« ob pomolu (Gallavotti, Pesce) ali pa medlejše »nahajanje v pristanišču / être dans le port« (Dacier, Batteux); v slednjem primeru se je razlika med rodom in vrsto zmanjšala.

[15] Drugače se glasita slovenski različici navedenega heksametrskega segmenta (*Odiseja* I, 185) v obeh knjižnih izdajah *Odiseje*: »Ladja leži mi tam zunaj« (Sovre, *Odisea*) ter »ladja zasidrana zunaj stoji mi« (Gantar, *Odiseja*). Medtem ko starejši prevedek sledi besedam, ki jih Mentes, čigar podobo je privzela Atena, namenja Telemahu, pa novejši prevedek izjavo, zapisano pri Homerju, tavtološko razširja, mirovanje ladje je namreč dvojno izraženo, tako z rodovnim pojmom (»stoji«) kakor tudi z vrstnim (»je zasidrana«).

[16] *Iliada* II, 272. Ta verz je Gantar v svojem prevodu *Poetike* ustrezno prikrojil potrebam Aristotelovega teksta; Sovretov prevod namreč ne bi bil primeren, ker ne govori o »tisočih« dejanjih, marveč se glasi takole: »Strela, že *marsikaj* dobrih ima Odísej za sabo«. Podobno zanemarjajo Homerjevo dikcijo tudi nekateri drugi prevajalci, npr. Voß (Trau, gar *vieles* bereits hat Odysseus gutes vollendet), Hampe (Wirklich, schon *zahllose* Taten brachte Odysseus zustande), Schrott (ha! er hat ja schon *vieles* geleistet, unser odysseús) in Gnedič (Истинно, *множество* славных дел Одиссей совершает).

[17] Samuel R. Levin npr. v svoji razpravi o Aristotelovi teoriji metafore navaja za prva dva metaforična tipa celo dodatne zglede, ki se seveda natančno prilegajo shemi v *Poetiki*. Izmed štirih njegovih primerov navedimo le dva: enega kot prehod z roda/genus na vrsto/species (G→S): »The Rolls Royce is a beautiful vehicle, where 'vehicle' is the genus of 'automobile'», drugega kot prehod z vrste na rod (S→G): »Those poor people don't have bread to eat, where 'bread' is a species of 'food'« (29). 'Vozilo' je nedvomno rod vrstnega pojma 'avtomobil' in 'kruh' je gotovo vrsta rodovnega pojma 'hrana', vendar pa po naših opažanjih pri prvem primeru ne gre, kakor je pri njem zapisano, za prehod z roda na vrsto in v drugem ne za prehod z vrste na rod, ampak ravno obratno.

[18] Takšna bi bila hipotetična formulacija za 1. tip metafore: (1) Prenos z vrste na rod je denimo: (2) »Ladja mi tamkaj stoji.« (3) Kajti »zasidran biti« je posebna vrsta roda »stati«; za 2. tip pa: (1) Prenos z roda na vrsto je: (2) »Tisoče slavnih reči Odisej je že storil.« (3) Vrsta »tisoče« stoji namesto roda »mnogo«.

[19] Izmed avtorjev, ki se ukvarjajo z različnimi težavami, nastalimi pri razumevanju nekaterih izrazov, navedimo Adolfa Köhnkena (135); ugotavlja, da Aristotel v *Poetiki* za isto stvar ne uporablja vselej enakih têrminov, in obratno, z enakim têrminom utegne kdaj označiti različne stvari. (Le da njegova ugotovitev ne sodi v področje metafore.)

[20] Takšne publikacije, ki imajo zelo temeljit in obsežen znanstveni aparat, so npr. Dupont - Roc & Lallotova (1980), Dukatova (1983) in najnovejša Schmittova (2008); prva ima nekaj manj ko 300 strani opomb, druga skoraj 1700 opomb na 400 straneh, tretja pa celo 700 strani raznovrstnega spremnega gradiva k osnovnemu razpravnemu besedilu, ki tukaj zavzema celih 40 strani.

[21] Irène Tamba - Mecz in Paul Veyne sta skupaj objavila razpravo »*Metaphora* et comparaison selon Aristote« (1979), vendar je tisti del besedila, ki zadeva obravnavano vprašanje, gotovo napisala prvoimenovana avtorica. To sklepamo po tem, da je izmed dvojice samo ona lingvistka in da nekatere poglavitne in za nas relevantne ugotovitve iz te študije povzame v svoji kasnejši knjigi *Le sens figuré* (1981).

[22] Pojem 'stvar' uporabljamo v najširšem slovarskem pomenu »kar je, obstaja ali se misli, da je, obstaja«.

[23] Avtoričina ponazoritev aristotelovskega metaforičnega procesa je vezana na izvorne têrmine, kakršni so epifora, rod, vrsta, zato je glede na moderne razlage metafore morda nekoliko okorna. Očitno pa je, da se je v svojem verbalnem prikazu natanko oprla na shematično upodobitev Tzvetana Todorova, ki navaja »jadro« kot označevalca za dva označenca (/jadro/ in /ladja/): v četverokotniku sta oba zgornja kota zaznamovana z »jadro«, spodnja kota pa z /jadro/ in /ladja/; diagonala [to je njena poševna epifora], ki povezuje »jadro« z /ladja/, predstavlja figuro, ker velja za metaforo, metonimijo in sinekdoho (98). Prav ta primer prevzamejo tudi avtorji t. i. groupe μ v svoji *Rhétorique générale* (Obča retorika), ko obravnavajo metasememe, kakor imenujejo tradicionalne trope (92–93). Metaforo pa formalno pojasnijo tako, da jo zvajajo na sintagmo, kjer sta dva označevalca identična [»lev«], oba ustrezna označenca pa neidentična [/Ahil/, /lev/] (106); to opredelitev predstavi tudi Paul Ricœur (210). – Podobno opiše metaforo oz. metonimijo Roman Jakobson, ki ju je vgradil v svojo dvoosno teorijo: »Metafora (ali metonimija) je dodelitev označevalca [»lev«] drugemu označencu [/Ahil/], ki je po podobnosti (ali stičnosti) povezan s prvim označencem [/lev/]« (355). – Ekkehard Eggs, polemizirajoč z Maxom Blackom, navaja izjavo »Ledena gora kopni«: če je njena tema ledena gora, gre za direktno referenco [navpična epifora], če pa se nanaša na hladno, brezobzirno Sally, ki postaja mila in blaga, razumemo ledeno goro kot trop s poševno referenco [poševna epifora] (1172).

[24] Tako kakor Bywaterjev se glasi tudi prevod W. D. Rossa iz l. 1923, ki je nato objavljen še pri Ricœurju (27). V Derridajevi razpravi »Bela mitologija« je v francoski objavi naveden Hardyjev prevod (19), v angleški verziji pa je prevajalec izbral prav Bywaterjevega (31).

[25] Kurziva E. K. »L'uso più ordinario, più pigro, del traslato è quello di ricorrere a un termine generico per un fatto specifico, ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος (al limite oggi usiamo il termine *coso*, *cosa*).«

[26] Tudi v drugih študijah avtorji izražajo podobne poglede. Wheelwright npr. zapiše, da gre pri Aristotelovi metafori za epiforo/transference kakega imena na neko stvar. Sicer govori o prenosu, a misel je vendarle ta, da je neki stvari podeljeno ime, ki ni njeno (72).

[27] »[A]nwenden von etwas (ὄνομα) auf etwas (Gegenstand).« Ker se Lieb sklicuje na Platona (Zakoni 944d), ki uporablja 'epiforo' v enakem pomenu, smo v našem prevodu namesto najbližjega izraza 'apliciranje' prevzeli Kocijančičev ustreznik 'vzdevanje' (Platon 1584).

[28] »Anwendung von etwas (ὄνομα), ausgehend von etwas (Gegenstand), auf etwas (Gegenstand)«. Alternativna slovenitev nemškega prevoda bi bila: »Apliciranje nečesa (ὄνομα/ónoma), izhajajoče iz nečesa (stvar), na nekaj (stvar)«.

[29] Podobno je ravnal že Franz Vonessen, ki je epiforo prevedel s 'Hinzutragung', kar je 'donašanje' tuje besede, tiste, ki sicer sodi k »drugemu«.

LITERATURA

Albeggiani, Ferdinando, prev. *La Poetica*. Aristotel. Firenze: La Nuova Italia, 1934 (Il Pensiero classico).

Anon. prev. *Arte Poética*. Aristoteles. Splet 11. 11. 2010. ‹http://www.scribd.com/Poetica/d/40907›.‹http://www.philosophia.cl/biblioteca/aristoteles/poetica.pdf/›.

Anon. prev. Poética. Aristóteles. Edición Electrónica de www.philosophia.cl. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Splet 11. 11. 2010. ‹http://www.philosophia.cl/biblioteca/aristoteles/poetica.pdf/›.

Appelrota, V., prev. Поэтика. *Поэтика. Риторика. О душе*. Aristotel. Москва: Мир книги, 2008. Литература (Великие мыслители).

Aristotel. *Metafizika*. Prev. Valentin Kalan. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 1999 (Philosophica: series classica).

Batteux, Charles, prev. *Poétique d'Aristote*. Aristotel. Paris: Imprimerie et librairie classiques de Jules Delalain et fils, 1874.

Biebuyck, Benjamin. *Die poietische Metapher. Ein Beitrag zur Theorie der Figürlichkeit*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, 204).

Bouverot, Danielle. »Comparaison et métaphore.« *Le Français moderne* 37 (1969): 132–147, 224–238, 301–316.

Brooke-Rose, Christine. *A Grammar of Metaphor*. London: Secker & Warburg, 1958.

Butcher, S. H., prev. *Poetics*. Aristotle. [1894]. eBooks@Adelaide, 2007. Splet 11. 11. 2010. ‹http://ebooks.adelaide.edu.au/a/aristotle/poetics/›.

Bywater, Ingram, prev. *Poetics*. Aristotel. The Complete Works of Aristotle. The Revised Oxford Translation. Volume Two. Ed. Jonathan Barnes. Princeton: Princeton University Press, [1909] 1995 (Bollingen Series LXXI 2).

Ciceron Mark Tulij. *O govorniku; trije pogovori o govorniku, posvečeni bratu Kvintu*. Prev. Ksenja Geister. Ljubljana: Družina, 2002 (Sidro 21).

Dacier, André, prev. *La Poëtique d'Aristote*. Aristotel. Paris: Claude Barbin, 1692.

Derrida Jacques. »La mythologie blanche (la métaphore dans le texte philosophique)«. *Poétique* 2 (1971): 1–52.

Derrida Jacques. »White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy«. Translated by F. C. T. Moore. *New Literary History* 6 (1974–75): 5–74.

Dukat, Zdeslav, prev. *O pjesničkom umijeću*. Aristotel. Zagreb: August Cesarec, 1983 (Biblioteka Kritika i esejistika).

Dupont - Roc, Roselyne & Jean Lallot. »Notes«. *La poétique*. Aristote. Le texte grec avec une traduction et des notes de lecture par Roselyne Dupont - Roc et Jean Lallot. Préface de Tzvetan Todorov. Paris: Seuil, 1980 (Poétique). 143–413.

Dupont - Roc, Roselyne in Jean Lallot, prev. *La poétique*. Aristotel. Préface de Tzvetan Todorov. Paris: Seuil, 1980 (Poétique).

Đurić, Miloš N., prev. *O pesničkoj umetnosti*. Aristotel. Beograd: Zavod za uđbenike i nastavna sredstva, [1935] 1988 (Tumačenje književnosti 5).

Eco, Umberto. »The Scandal of Metaphor. Metaphorology and Semiotics.« *Poetics Today* 4.2 (1983): 217–257.

Eggs, Ekkehard. »Metapher.« *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Ur. Gert Ueding. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001. Band 5. 1099–1183.

Fuhrmann, Manfred, prev. *Poetik*. Aristotel. München: Heimeran, 1976 (Dialog mit der Antike).

– – –. *Poetik*. Aristotel. Griechisch/Deutsch. Stuttgart: Reclam, 1982 (Universal-Bibliothek 7828).

Fyfe, W. Hamilton, prev. *The Poetics*. Aristotel. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press & London: Heinemann, [1927] 1982 (Loeb Classical Library 199).

Gallavotti, Carlo, prev. *Dell'arte poetica*. Aristotel. [Milano]: Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, 1974 (Scrittori greci e latini). [Dvojezična izdaja].

Gantar, Kajetan, prev. *Odiseja*. Homer. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992 (Kondor 263).

– – –. *Poetika*. Aristotel. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1959 (Mala filozofska knjižnica).

– – –. *Poetika*. Aristotel. Druga, dopolnjena izdaja. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982 (Bela krizantema).

– – –. *Poetika*. Aristotel. [3. izdaja]. Ljubljana: Študentska založba, 2005 (Claritas 39).

Gernez, Barbara, prev. *Poétique*. Aristotel. (Bilingue). Paris: Les Belles Lettres, [2001] 2002 (Classiques en Poche 9).

Gigon, Olof, prev. *Poetik*. Aristoteles. [1950 *Von der Dichtkunst*; 1961]. Stuttgart: Reclam, 1964 (Universal-Bibliothek 2337).

Gordon, Paul. »The Enigma of Aristotelian Metaphor: A Deconstructive Analysis.« *Metaphor and Symbolic Activity* 5.2 (1990): 83–90.

Groupe µ. J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon. *Rhétorique générale*. Paris: Larousse, 1970 (Langue et langage).

Gudeman, Alfred, prev. *Über die Dichtkunst*. Aristotel. Leipzig: Felix Meiner, 1921 (Philosophische Bibliothek 1).

Halliwell, Stephen, prev. *Poetics*. Aristotel. Cambridge, Massachusetts – London, England: Harvard University Press, 1995 (Loeb Classical Library 199).

Hampe, Roland, prev. *Ilias*. Homer. Stuttgart: Reclam, 1979 (Universal-Bibliothek 249).

Hardy, J., prev. *Poétique*. Aristotel. Paris: Les belles lettres, [1932] 1969 (Collection des Universités de France).

Heath, Malcolm, prev. *Poetics*. Aristotel. London etc.: Penguin Books, 1996 (Penguin Classics).

Homer. *Ilias*. Prev. Johann Heinrich Voß. Leipzig: Reclam, [1870] (Universal=Bibliothek 251–253).

– – –. *Iliada*. Prev. Anton Sovrè. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1950 (Svetovni klasiki).

– – –. *Илиада*. Prev. Nikolaj I. Gnedič. Москва: Художественная литераутура, 1986 (Классики и современники. Зарубежная литература).

– – –. *Ilias*. Prev. Raoul Schrott. München: Hanser, 2008.

– – –. *Odiseia*. Prev. Anton Sovrè. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1951 (Svetovni klasiki).

– – –. *Odiseja*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992 (Kondor 263).

Hörmann, Wolfgang. *Gleichnis und Metapher in der griechischen Tragödie*. Borna – Leipzig: Dissertationsdruck Robert Noske, 1934 [Disertacija. Ludwig-Maximilians-Universität v Münchnu].

Jakobson, Roman. »Quest for the Essence of Language«. *Selected writings II. Word and Language*. The Hague – Paris: Mouton, 1971. 345–359.

Keith, Arthur Leslie. *Simile and Metaphor in Greek Poetry from Homer to Æschylus*. Menasha, Wisc.: The Collegiate Press George Banta Publishing Co., 1914 [Disertacija. The University of Chicago].

Kennedy, George A. *Klasična retorika ter njena krščanska in posvetna tradicija od antike do sodobnosti.* Prev. Nada Grošelj, Maja Likar, Rahela Šibal, Neža Vilhelm, Nina Vuk. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2001 (Agora).

Kirby, John T. »Aristotle on Metaphor.« *American Journal of Philology* 118.4 (1997): 517–547.

Köhnken, Adolf. »Terminologische Probleme in der 'Poetik' des Aristoteles.« *Hermes* 118.2 (1990): 129–149.

Kříž, Antonín, prev. *Poetika.* Aristotel. Praha: Jan Laichter, 1948 (Základni spisy Aristotely 3).

Kuzmić, Martin, prev. *Poetika.* Aristotel. Zagreb: Kr. hrv.–slav.–dalm. zemaljska vlada, 1912 (Znanstvena knjižnica 3).

Lessing, G. E. *Hamburška dramaturgija.* Prevedel, uvod in komentar napisal dr. France Koblar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1956.

Levin, Samuel R. »Aristotle's Theory of Metaphor.« *Philosophy and Rhetoric* 15.1 (1982): 24–46.

Lieb, Hans-Heinrich. *Der Umfang des historischen Metaphernbegriffs.* Köln, 1964 [Disertacija. Filozofska fakulteta Univerze v Kölnu. Razmnožek].

Magnien, Michel, prev. *Poétique.* Aristotel. Paris: Le Livre de Poche, 1990 (Le Livre de Poche classique 6734).

Mahon, James Edwin. »Getting your sources right. What Aristotle didn't say.« *Researching and Applying Metaphor.* Ur. Lynne Cameron & Graham Low. Cambridge: University Press, 1999 (The Cambridge Applied Linguistics Series). 69–80.

McCall, Jr., Marsh H. *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1969 (Loeb Classical Monographs).

Morpurgo - Tagliabue, Guido. *Linguistica e stilistica di Aristotele.* Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967 (Filologia e critica 4).

Mráz, Milan, prev. *Poetika.* Aristotel. Praha: OIKOYMENH, 2008 (Knihovna antické tradice 7).

Ničev, Aleksandr, prev. *За поетическото изкуство.* Aristotel. София: Издателство наука и изкуство, 1975 (Библиотека Естетика и изкуствознание).

Nováková, Julie, prev. *Poetika.* Aristotel. Praha: Orbis, 1962

Okál, Miloslav, prev. *Poetika.* Aristotel. [Bratislava?]: Thetitis, 2009.

Ortony, Andrew. »Metaphor: A Multidimensional Problem.« *Metaphor and Thought.* Ur. A. Ortony. Cambridge – London – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 1979. 1–16.

Paduano, Guido, prev. *Poetica.* Aristotel. Roma – Bari: Editori Laterza, [1998] 2007 (Classici della filosofia con testo a fronte 135).

Papahristo, Përktheu Sotir, prev. *Poetika.* Aristotel. Prishtinë: Ndërmarrja Botuese »Gjon Buzuku«, [1968] 2003 (Biblioteka Anemona).

Pesce, Domenico, prev. *La poetica.* Aristotel. Milano: Rusconi, 1981 (I classici del pensiero).

Petibon, Nathalie. »La figuration de la comparaison, une virtualité fictionnelle.« *Figure et figuration.* Colloque international de jeunes chercheurs, 2007. Splet 11. 11. 2011. ‹http://www.msh-m.fr/article.php3?id_article=695›.

Petruševski Mihail D., prev. *За поетиката.* Aristotel. Скопје: Култура, 1990 (Идеи).

Platon. *Zbrana dela I.* Prevod in spremna besedila Gorazd Kocijančič. Celje: Mohorjeva družba, [2004] 2006.

Quintilianus, Marcus Fabius. *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Zweiter Teil. Buch VII–XII.* Prev. Helmut Rahn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975 (Texte zur Forschung 3). [Dvojezična izdaja:] M. Fabii Quintiliani *Institutionis oratoriae libri XII. Pars posterior. Libros VII–XII continens.*

Rapp, Christof, prev. *Rhetorik.* Aristotel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002 (Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung. Band 4. Erster Halbband).

Rapp, Christian. »Kommentar.« *Rhetorik*. Aristoteles. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002 (Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung. Band 4. Zweiter Halbband).

Ricœur, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975 (L'ordre philosophique).

Ročka, Marcelinas, prev. »Poetika.« *Poetika ir literatūros estetika. Nuo Aristotelio iki Hegelio*. [Poetika in literarna estetika. Od Aristotela do Hegla]. Aristotel.Vilnius: Vaga, [1959] 1978. 36–71 (op. 71–81).

Ruelle, Ch. Emile, prev. *Poétique et Rhétorique*. Aristotel. Paris: Librarie Garniers Frères, 1922 (Chefs d'œuvres de la littérature grecque). 12. 5. 2006. Splet 11. 11. 2010. ‹http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/poetiquefr.htm›.

Schmitt, Arbogast, prev. *Poetik*. Aristotel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008 (Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung. Band 5).

Schmitt, Arbogast. »Erläuterungen.« *Poetik*. Aristoteles. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008 (Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung. Band 5). 43–765.

Sinnreich, Johannes. *Die Aristotelische Theorie der Metapher. Ein Versuch ihrer Rekonstruktion*. München: UNI–DRUCK, 1969 [Disertacija. Ludwig-Maximilians-Universität v Münchnu].

Somville, Pierre. *Essai sur la Poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1975 (Bibliothèque d'histoire de la philosophie).

Stanford, Bedell W. *Greek Metaphor. Studies in Theory and Practice*. Oxford: Basil Blackwell, 1936.

Strich, H., prev. *Die Poetik*. Aristotel. Leipzig: Reclam, [1887?] (Universal-Bibliothek 2337).

Širca, Alen. »Paul Ricœur in hermenevtika poetičnega.« *Nova revija* 27.309–311 (2008): 170–191.

Tamba - Mecz, Irène. *Le sens figuré. Vers une théorie de l'énonciation figurative*. Paris: Presses Universitaires de France, 1981 (Linguistique nouvelle).

Tamba - Mecz, Irène & Paul Veyne. »*Metaphora* et comparaison selon Aristote.« *Revue des Études grecques* 92.436-437 (1979): 77–98.

Todorov, Tzvetan. *Littérature et signification*. Paris: Larousse, 1967 (Langue et langage).

Unt, Jaan, prev. *Luulekunstist* (*Poeetika*). Aristotel. Tallinn: Keel ja Kirjandus, 2003 (Keele ja Kirjanduse 4).

Valgimigli, Manara, prev. *Poetica*. Aristotel. Bari: Editori Laterza, [1926] 1966 (Piccola biblioteca filosofica Laterza 6). [Poglavja 20, 21, 22 tukaj niso objavljena!]

Vodičar Janez. »Ustvarjalnost žive metafore.« *Živa metafora*. Paul Ricœur. Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2010 (Aut 44). 499–531.

Vonessen, Franz. »Die ontologische Struktur der Metapher.« *Zeitschrift für philosophische Forschung* 13.3 (1959): 397–418.

Wheelwright Philip. *Metaphor and Reality*. Bloomington & London: Indiana University Press, [1962] 1971 (A Midland Book).

Willer, Stefan. »Metapher/metaphorisch.« *Ästhetische Grundbegriffe*. Ur. Karlheinz Barck et al. Stuttgart–Weimar: Metzler, 2005. Band 7. 89–148.

GRADIVO

Aristotel, Περὶ ποιετικῆς / *Poetika* 21, 1457b 6–13
μεταφορὰ δέ ἐστιν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ τὸ γένος ἢ ἀπὸ τοῦ εἴ δους ἐπὶ εἶδος ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον. λέγω δὲ ἀπὸ γένους μὲν ἐπὶ εἶδος οἷον νηῦς δέ μοι ἥδ΄ ἕστηκεν· τὸ γὰρ ὁρμεῖν ἐστιν ἑστάναι τι. ἀπ΄ εἴδους δὲ ἐπὶ γένος ἦ δὴ μυρί΄ Ὀδυσσεὺς ἐσθλὰ ἔοργεν· τὸ γὰρ μυρίον πολύ ἐστιν, ᾧ νῦν ἀντὶ τοῦ πολλοῦ κέχρηται. […]

Albeggiani 1934, 37
La metafora consiste nel trasportare ad una cosa il nome di un'altra, o alla specie dal genere, o al genere dalla specie, o alla specie da un'altra, o per analogia.
Un trasporto alla specie dal genere si ha, per esempio, nella proposizione: «Qui la mia nave si è fermata», e infatti *essere ancorato* è una specie del *fermarsi*. Un trasporto al genere dalla specie è nella propositione: «Veramente Odisseo ha compiute mille e mille ottime imprese», perchè *mille e mille* sta per *molte*, e il poeta si serve di questa parola invece di molte. […]

Anon. prev. *Poética*
La metáfora consiste en dar a un objeto un nombre que pertenece a algún otro; la transferencia puede ser del género a la especie, de la especie al género, o de una especie a otra, o puede ser un problema de analogía. Como ejemplo de transferencia del género a la especie digo: (10) «Aquí yace mi barco», pues yacer en el ancla es la permanencia de una clase de cosa. Transferencia de la especie al género la tenemos en: «Ulises ha realizado ciertamente diez mil nobles hazañas», pues «diez mil», que es un número muy grande, se usa aquí en lugar de la palabra «muchas». […]

Anon. prev. *Arte Poética*
7. A metáfora é a transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por analogia.
8. Quando digo do gênero para a espécie, é, por exemplo, »minha nau aqui se deteve«, pois lançar ferro é uma maneira de »deter-se«;
9. Da espécie ao gênero: »certamente Ulisses levou a feito milhares e milhares de belas ações«, porque »milhares e milhares« está por »muitas«, e a expressão é aqui empregada em lugar de »muitas«; […]

Аппельрота 2008, 48-49
Переносное слово, или метафора, есть перенесение необычного имени или с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии. С рода на вид я разумею, например, в выражении: «вон и корабль мой стоит», так как «стоять на якоре» есть часть понятия «стоять». С вида на род, например, «йстинно, тьму славных дел Одиссей совершает», так как «тьма» значит «много», то [поэт] и воспользовался тут [этим словом] вместо «много».[...]

Batteux 1874, 33–34
La métaphore est un mot transporté de sa signification propre à une autre signification : ce qui se fait en passant du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce, ou par analogie. Du genre à l'espèce, comme dans Homère, *mon vaisseau c'est arrêté ici* : car être dans le port est une des manières d'être arreté. De l'espèce au genre : *Ulysse a fait dix mille belles actions : mille* pour beaucoup. […]

Butcher 1894
Metaphor is the application of an alien name by transference either from genus to species, or from species to genus, or from species to species, or by analogy, that is, proportion. Thus from genus to species, as: "There lies my ship"; for lying at anchor is a species of lying. From species to genus, as: "Verily ten thousand noble deeds hath Odysseus wrought"; for ten thousand is a species of large number, and is here used for a large number generally. […]

Bywater 1909, 2332
Metaphor consists in giving the things a name that belongs to something else; the transference being either from genus to species, or from species to genus, or from species to species, or on grounds of analogy. That from genus to species is exemplified in "Here stands my ship"; for lying at anchor is a sort of standing. That from species to genus in "Truly ten thousand good deeds has Ulysses wrought", where "ten thousand", which is a particular large number, is put in place of the generic "a large number". […]

Dacier 1692, 339–340
4. La metaphore est un transport d'un nom qu'on tire de sa signification ordinaire. Il y a quatre sortes de metaphore : Celle du genre à l'espece ; & celle de l'especе au genre ; celle de l'especе à l'especе ; & celle qui est fondée sur l'analogie.
5. J'appelle metaphore du genre à l'especе, comme ce vers d'Homère : *Mon Vaisseau c'est arrêté loin de la Ville dans le Port.* Car le mot *s'arrêter*, est un terme generique, & il l'a appliqué à l'especе pour dire être dans le Port.
6. La metaphore de l'especе au genre, comme dans cet endroit du même Poëte : *Certainement Ulysse a fait dix mille bonnes actions*, car il met *dix mille* pour *beaucoup*. […]

Dukat 1983, 43–44
Metafora je prijenos naziva s predmeta koji označava na neki drugi, i to ili s roda na vrstu, ili s vrste na rod, ili s vrste na vrstu, ili po analogiji. Prijenosom s roda na vrstu smatram na primjer »eno, lađa mi stoji«, jer »biti usidren« vrsta je nekog »stajanja«. Prijenos je s vrste na rod »Zbilja milijun dobara učinio je Odisej«. »Milijun« je naime, »mnogo«, a sada se time poslužio umjesto »mnogoga«. […]

Dupont - Roc & Lallot 1980, 107
La métaphore est l'application d'un nom impropre, par déplacement soit du genre à l'espèce, soit de l'espèce au genre, soit de l'espèce à l'espèce, soit selon un rapport d'analogie. Du genre à l'espèce, on a par exemple : *mon vaisseau est arrêté là*, car *être mouillé* est une façon d'*être arrêté* ; de l'espèce au genre : *oui, Ulysse a accompli dix mille exploits*; car *dix mille* c'est *un grand nombre*, et il est utilisé ici à la place de *un grand nombre*. […]

Đurić 1935, 77
Metafora je prenošenje izraza s jednog predmeta na drugi, i to ili s roda na vrstu, ili s vrste na rod, ili s vrste na vrstu, ili, najzad, na osnovu analogije. Kao primer s *roda* na *vrstu* pominjem ovo:
»A galija mi evo stoji«, jer *biti osidran* to je vrsta *stajanja*; s *vrste* na *rod*. »Bome već hiljadu dobrih Odisej učini dela«, jer *hiljada* znači *množinu*, i tu reč je pesnik uzeo mesto reči *mnogo*; […]

Fuhrmann 1976, 89 ali 1982, 69
Eine Metapher ist die Übertragung eines Wortes (das somit in uneigentlicher Bedeutung verwendet wird), und zwar entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung, oder von einer Art auf eine andere, oder nach den Regeln der Analogie. Von der

Gattung auf die Art, darunter verstehe ich z.B. »Mein Schiff steht still«; das Vor-Anker-Liegen ist nämlich eine Art Stillstehen. Von der Art auf die Gattung: »Wahrhaftig, zehntausend gute Dinge hat Odysseus schon vollbracht«; zehntausend ist nämlich viel, und an Stelle von »viel« wird das Wort hier verwendet. […]

Fyfe 1927, 81
Metaphor is the application of a strange term either transferred from the genus and applied to the species or from the species and applied to the genus, or from one species to another or else by analogy. An example of a term transferred from genus to species is "Here *stands* my ship." Riding at anchor is a species of standing. An example of transference from species to genus is "Indeed *ten thousand* noble things Odysseus did", for ten thousand, which is a species of many, is here used instead of the word "many." […]

Gallavotti 1974, 79
Metafora è il ricorso a un nome d'altro tipo, trasferibile o dal genere a una specie, o dalla specie al genere, o da specie a specie, o in un rapporto analogico. E preciso: da genere a specie, per esempio »e qui sta la mia nave«, perché l'ormeggiare è in certo modo un arrestarsi; da specie a genere, »veramente Odisseo buone imprese ne ha fatto diecimila«, perché diecimila è molto, e qui Omero l'usa invece di molto; […]

Gantar 1959, 77
Prispodoba je prenos pomena na neko drugo besedo, in sicer ali od splošnega na neko vrsto ali od neke vrste na splošno ali od ene vrste na drugo vrsto ali po analogiji. Prenos od splošnega na neko vrsto je, če rečemo: »Ladja mi tamkaj stoji.« Kajti »zasidran biti« je posebna vrsta splošnega »stati«. — Prenos od neke vrste na splošno je: »Tisoče slavnih reči je že storil Odisej.« Ožji izraz »tisoče« stoji namesto splošnega »mnogo«. […]

Gantar 1982, 96
Prispodoba (μεταφορά, metaphorá) je prenos pomena na neko drugo besedo, in sicer: ali od splošnega na neko vrsto ali od neke vrste na splošno, ali od ene vrste na drugo vrsto, ali po analogiji.
Prenos od splošnega na neko vrsto je, če rečemo: »Ladja mi tamkaj stoji.« Kajti »zasidran biti« je posebna vrsta splošnega »stati«.
Prenos od neke vrste na splošno je: »Tisoče slavnih reči Odisej je že storil.« Ožji izraz »tisoče« stoji namesto splošnega »mnogo«. […]

Gantar 2005, 122–123
Primera (μεταφορά, metaphorá) je prenos pomena na neko drugo besedo, in sicer: ali od splošnega na neko vrsto, ali od neke vrste na splošno, ali od ene vrste na drugo vrsto, ali po analogiji.
Prenos od splošnega na neko vrsto je, če rečemo: »Ladja mi tamkaj stoji.« Kajti »zasidran biti« je posebna vrsta splošnega »stati«.
Prenos od neke vrste na splošno je: »Tisoče slavnih reči Odisej je že storil.« Ožji izraz »tisoče« stoji namesto splošnega »mnogo«. […]

Gernez 2001, 83
La métaphore est le transport d'un mot qui désigne autre chose, transport qui va soit du genre à l'espèce, soit de l'espèce au genre, soit de l'espèce à l'espèce, soit selon l'analogie. Par « du genre à l'espèce », j'entends, par exemple, « mon navire est arreté là », car « être mouillé » est une façon « d'être arrêté ». Par « de l'espèce au genre » : « oui, Ulysse a accompli

dix milles exploits », car « dix milles », c'est « un grand nombre » et on l'utilise ici à la place de « un grand nombre ». […]

Gigon 1950/1961, 59
Metapher ist die Übertragung eines fremden Nomens, entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung oder von einer Art auf eine andere oder gemäß der Analogie. Von der Gattung auf die Art ist es etwa in dem Beispiel: »Dies Schiff steht mir nun still«, wobei das Vor-Anker-Liegen als eine Art von Stillstehen bezeichnet wird. Von der Art auf die Gattung ist es hier: »Odysseus hat zehntausend edle Dinge vollbracht«, wobei zehtausend viel meint und an Stelle von »viel« gesetzt ist. […]

Gudemann 1941, 41–42
Eine Metapher besteht darin, daß man einem Worte eine ihm (ursprünglich) nicht zukommende Bedeutung beilegt [vzdene; dá], sei es (1) von der Gattung auf die Art oder (2) von der Art auf die Gattung oder (3) von der Art auf eine (andere) Art oder endlich (4) auf Grund einer Proportion.
Als Beispiel von der Gattung auf die Art nenne ich »Hier steht mein Schiff«, denn »vor Anker liegen« bezeichnet das »Stehen« eines bestimmten Gegenstandes.
(2) Von der Art auf die Gattung: »Ja, der zehntausend herrliche Taten vollbrachte, Odysseus«. Diesen Ausdruck »zehntausend« braucht er (der Dichter) nämlich statt »viele«.[…]

Halliwell 1995, 105
A metaphor is the application of a word that belongs to another thing: either from genus to species, species to genus, species to species, or by analogy. By "from genus to species" I mean, e.g., "my ship *stands* here": mooring is a kind of standing. Species to genus: "ten thousand noble deeds has Odysseus accomplished"; ten thousand is many, and the poet had used it here instead of "many." […]

Hardy 1932 (1969), 61
La métaphore est le transport à une chose d'un mot qui en désigne une autre, transport ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce ou d'après le rapport d'analogie. Du genre à l'espèce, j'entends par là par exemple: « voici mon navire arreté », car être ancré est une d'entre les façons d'être arrêté. De l'espèce au genre, ainsi: « Certes, Ulysse a accompli des milliers de belles actions », car « des milliers » c'est beaucoup est c'est au lieu de « beaucoup » que l'emploie ici le poète. […]

Heath 1996, 34
A *metaphor* is the application of a noun which properly applies to something else. The transfer may be from genus to species, from species to genus, from species to species, or by analogy: (1) By a transfer from genus to species I mean (e.g.) 'Here stands my ship'; lying at anchor is one kind of standing. (2) From species to genus: 'Odysseus has in truth performed ten thousand noble deeds'; ten thousand is a large number, and is used in place of 'many'. […]

Kříž 1948, 56
Metafora jest přenesení jména jedné věci na druhou, bud' z rodu na druh nebo z druhu na rod nebo z jednoho druhu na jiný nebo podle obdoby. Přenesení z rodu na druh jest na př. ve větě »*Zde stojí moje lod'* …«, nebot' zakotvení jest jistý druh stanutí. Z druhu na rod: »*Deset tisíc již nám dobrých vykonal skutků Odysseus*,« nebot' deset tisíc jest mnoho a básník užívá nyní toho slova ve smyslu »mnoho«. […]

Kuzmić 1912, 49, 51
Preneseno je ime uzimanje tuđega imena ili s roda za vrstu ili s vrste za rod ili s vrste za vrstu ili prema razmjernosti. S roda za vrstu velim na pr. »a lađa mi evo stoji«, jer osidranu biti vrsta je stajanja; s vrste za rod n. pr.: »zbilja tisuću dobra već stvori Odisej«, jer je tisuća vrsta pojma mnogo i tu je riječ uzeo mjesto mnogo; […]

Magnien 1990, 118
La métaphore est l'application à une chose d'un nom qui lui est étranger par un glissement du genre à l'espèce, de l'espèce au genre, de l'espèce à l'espèce, ou bien selon un rapport d'analogie. Par « du genre à l'espèce », j'entends par exemple : « voici ma nef arrêtée », puisque être mouillé est un façon d'être arrêté ; par « de l'espèce au genre » : « Assurément, Ulysse a accompli dix mille exploits », car *dix mille* signifie beaucoup, et l'auteur l'a ici employé à la place de beaucoup ; […]

Mráz 2008, 95
Metafora je přenesení jména na něco jiného, a to bud' z rodu na druh, nebo z druhu na rod, nebo z druhu na druh, nebo podle analogie. Přenesením z rodu na druh míním případy jako: *Tady mi stojí lod'*; zakotvení je totiž druhem zastavení. Z druhu na rod: *Myriady nám služeb už prokázal Odysseus*; myriada je totiž určité množství, a zde je tohoto slova použito místo výrazu »mnoho«. […]

Ничев 1975, 91
Метафора е пренасяне на чуждо име върху даден предмет – или от род върху вид, или от вид върху род, или от вид върху друг вид, или по аналогия.
От род върху вид наричам например случая »Ето, стои моят кораб«, тъй като закотвянето е един вид стоение. От вид върху род: »Хиляди славни дела Одисей е извършил«, защото »хиляди« значи »много«, и тук то е употребено със значение на »много«. […]

Nováková 1965
Metafora je přenesení cizího jména, a to bud'to z rodu na druh, nebo z druhu na rod, nebo z druhu na druh, nebo analogicky. Přenesením z rodu na druh myslím případy, jako: Tady mi stojí lod'; »kotvit« je totiž svým způsobem stát. Z druhu na rod: Myriády nám služeb už prokázal Odysseus; myriáda je totiž mnoho, a dnes toho slova užíváme ve významu »množství«. […]

Okál 2009, 41
Metafora je prenesenie cudzieho podstatného mena alebo z rodu na druh, alebo z druhu na rod, alebo z druhu na druh, alebo analogicky. Metaforou z rodu na druh mienim napríklad výraz *Lod' moja stojí mi vonku – néys de moi héde hestéke*, lebo výraz kotvit' – *hormein* v špeciálnom význame je druhom zvláštneho státia. Metaforu z druhu na rod je *Veruže desat' ráz po tisíc Odysseus vykonal skutkov – é dé myri Odysseus ésthla eorgen*, lebo výraz *myron* (desat'tisíc) znamená »mnoho« a dnes sa používa vo význame mnoho. […]

Paduano 1998, 47
Metafora è l'imposizione di una parola estranea, o da genere a specie, o da specie a genere, o da specie a specie, o per analogia. Da genere a specie: «la mia nave è ferma là». Infatti essere ancorata è una specificazione di «star fermo». Da specie a genere: «Mille cose buone ha fatto Odisseo»: mille è molto, e qui sta al posto di «molto». […]

Papahristo 1968, 106
»Metaforë« është kalimi i një emri të huaj (të një natyre tjetër) ose prej gjinisë në farën, ose prej farës në gjini, ose prej farës në farë, ose për analogji.
Ja një shëmbëll:
1) i kalimit prej gjinisë në farën: »Kjo anie ime qëndroi«; këtu poeti përdori »qëndroi« në vënd të »hodhi ankorën«, se të hedhurit e ankorës është për anijet barabar me të qëndruarit në vënd.
2) i një kalimit prej farës në gjini: »Odiseu me të vërtetë ka bërë me mijra punëra të mira«. Këtu përdori »me mijra« në vënd të »shumë«. […]

Pesce 1981, 126–127
La metafora è il trasferimento ad una cosa di un nome proprio di un'altra o dal genere alla specie o dalla specie al genere o dalla specie alla specie o per analogia. Mi spiego: esempio di metafora dal genere alla specie, «ecco che la mia nave si è fermata», giacché «ormeggiarsi» è un certo «fermarsi»; dalla specie al genere, «ed invero Odisseo ha compiuto mille e mille gloriose imprese», giacché «mille» è «molto» ed Omero se ne vale invece di dire «molte»; […]

Петрушевски 1979, 48 (ali 1990, 66)
Метафора е пренесување од една именка на една друга или од родот на вид или од видот на род или од видот на вид или по аналогија. За пренесувањето од род на вид нека служи примерот »корабов пак ми стои«, зашто пристанувањето е некакво *стоење* (во пристаниште); а од вид на род примерот »вистина нам Одисеј ни направил добрини безброј«, зашто зборот »безброј« значи *многу*, што овде било употребено место »многу«; […]

Podbielski 1983, 65
Metafora jest to przeniesienie nazwy jednej rzeczy na inną: z rodzaju na gatunek, z gatunku na rodzaj, z jednego gatunku na inny, lub też przeniesienie nazwy z jakiejś rzeczy na inną na zasadzie analogii.
Przeniesienie nazwy rodzajowej na gatunek ma miejsce, gdy mówi się np. »tutaj stoi mój okręt«. »Stać na kotwicy« wchodzi bowiem w zakres pojęcia rodzajowego »stać«. Przeniesienie nazwy z gatunku na rodzaj: »zaiste Odys dokonał tysięcznych czynów wspaniałych«. »Tysięcznych« znaczy tu »wielu« i zaostało użyte przez poetę zamiast »wielu«. […]

Ročka 1978
Metafora tai žodžio, reiškiančio vieną daiktą, perkėlimas į kitą daiktą. Perkeliama arba iš giminės į rūšį, arba iš rūšies į giminę, arba iš rūšies į rūšį, arba pagal analogiją. Perkėlimu iš giminės į rūšį aš laikau, pavyzdžiui, tokį pasakymą: »Laivas mūs stovi«, nes posakis »stovėti, inkarą išmetus« reiškia tiktai vieną stovėjimo būdą. Perkėlimas iš rūšies į giminę, – pavyzdžiui, »Dešimtį tūkstančių žygių puikių Odisėjas atliko«, nes »dešimtis tūkstančių« reiškia »daug«, ir todėl šį posakį poetas pavartoja vietoje »daug«. […]

Ruelle 1922
La métaphore est le transfert d'un nom d'autre nature, ou du genre à l'espèce ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce, ou un transfert par analogie. J'appelle transfert du genre à l'espèce, par exemple :
Ce mien navire resta immobile. En effet, être à l'ancre, pour un vaisseau, c'est être immobile.
De l'espèce au genre (par exemple) : Oui, certes, Ulysse accomplit des milliers de belles actions. Des milliers a le sens de un grand nombre, et c'est dans ce sens que cette expression est employée ici. […]

Schmitt 2008, 29–30
Die Metapher ist die Übertragung eines Wortes, das (eigentlich) der Name für etwas anderes ist, entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung oder von einer Art auf eine (andere) Art oder gemäß einer Analogie.
Ich meine mit 'von der Gattung auf die Art' z. B. »*mein Schiff 'steht' hier*«, denn das 'Vor-Anker-Liegen' ist eine Art von 'Stehen', mit 'von der Art auf die Gattung' »*ja wirklich, 'zehntausend' große Taten hat Odysseus vollbracht*«; denn 'zehntausend' is viel, und er [Homer] verwendet es hier statt 'viel'; […]

Sinko 1951, 44
Metafora (przenośnia) polega na przeniesieniu na imię obcego znaczenia, na rodzaj z gatunku, na gatunek z rodzaju, na jeden gatunek z drugiego, lub na przniesieniu na podstawie pewnej proporcji. Jako przykład przniesienia z gatunku na rodzaj przytaczam: »o k r ę t m i t u k a j s t o i«, bo pozostawanie na kotwicy jest staniem okrętu.
Przeniesienie na gatunek z rodzaju: »Z a i s t e t y s i ę c z n y c h c z y n ó w w s p a n i a ł y c h d o k o n a l O d y s e u s z«; »tysięcznych« użyte jest zamiast »wielu«. […]

Sinnreich 1969, 106, 156–157, 179 [delni prevod, narejen za to razpravo]
Metapher heißt Übertragung (epiphorá) eines fremden Wortes (ónoma allótrion) von der Gattung (génos) auf die Gestalt (eîdos), von der Gestalt auf die Gattung, von der Gestalt auf die Gestalt oder gemäß dem Analogen (katà tò análogon). […]

Somville 1975, 111 [prevod, narejen za to razpravo]
La métaphore est le déplacement du sens d'un mot, qui va du genre à l'espèce, de l'espèce au genre, de l'espèce à l'espèce, ou qui se fait par l'analogie. Un exemple de déplacement du genre à l'espèce : *il arrête le navire*. Car *arrêter* signifie notamment *jeter l'ancre*. Un exemple de l'espèce au genre : *Ulysse a accompli des milliers d'actions d'éclat*, dire *des milliers*, c'est simplement vouloir dire *beaucoup*. […]

Strich 1887, 59
Metapher ist die Übertragung eines Wortes von andrer Bedeutung, entweder von der Gattung auf die Art, oder von der Art auf die Gattung, oder von *einer* Art auf die andere oder nach der Analogie (nach dem proportionalen Verhältnis mehrerer Kettenglieder). Eine Übertragung von der Gattung auf die Art nenne ich z. B. den Ausdruck: »Da *steht* mir nun das Schiff!« Denn das *Verankertsein* ist eine Art des *Stehens*. Eine Übertragung von der Art auf die Gattung haben wir in dem Ausdruck: »*Tausend* herrliche Thaten vollbrachte Odysseus«. Denn *tausend* ist eine Art von *Vielheit* […].

Tamba - Mecz & Veyne 1979, 79 [prevod, narejen za to razpravo]
La *metaphora* est l'*epiphora* d'une dénomination qui n'est pa la bonne (ὀνόματος ἀλλοτρίου) en passant du genre à l'espèce, ou bien de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce, ou selon un rapport d'analogie. Du genre à l'espèce : par exemple, *voici mon navire immobile*, car être ancré est une des façons d' être immobile. De l'espèce au genre : par exemple, *Ulysse a accompli mille prouesses*, où mille veut dire beaucoup. […]

Unt 2001, 47
Ülekanne on võõra nime kandmine kas soo<mõistelt> liigile, liigilt soo<mõistele>, liigilt liigile või taolisuse põhjal. Soo<mõistelt> liigile – selle all mõtlen ma näiteks »Laev mul seisab siin«, sest ankrus olemine on millegi seismine <s.t seismise liik>. Liigilt soo<mõistele>: »Kuigi on hiilgavaid töid tuhandeid seni teinud Odysseus«, sest »tuhanded« on »palju« ja seda on siin kasutatud <soomõiste> »palju« asemel. […]

A Footnote to Aristotle's Definition of Metaphor

Keywords: rhetoric / Aristotle / *Poetics* / metaphor / epiphora / translation

This article deals with Aristotle's definition of metaphor as seen in the translations of his *Poetics* into various European languages. It begins with the finding that the Slovene edition of this treatise does not preserve the original Greek term "metaphor," but replaces it with "simile." However, this solution is incorrect because in his *Rhetoric* Aristotle himself uses "simile," which is the usual translation of his "εἰκών/eikôn". This means that two separate terms have been combined into one translated term; "simile" thus no longer exists *alongside* "metaphor," because "simile" *is* "metaphor," which consequently impoverishes the functionality of the original terminology.

This error in naming metaphor only occurs to the Slovene edition of the *Poetics*, whereas the deficiency in the traditional translation of the definition of metaphor (i.e. "Metaphor is the transference of a strange word either from genus to species, species to genus, species to species, or by analogy") is typical of the majority of foreign editions of the *Poetics*. However, a detailed reading of the introductory part of this definition and of the explanation of the first two types of Aristotle's metaphor in this wording shows that in fact it does not involve a transfer of a term from a genus to a species and from a species to a genus, but precisely the contrary: a transfer from species to genus and from genus to species. This is by no means the result of incorrect induction on the part of the philosopher, but of an incorrect interpretation of the essential features of his understanding of metaphor. The main role in this procedure is played by "epiphora," which is not a synonym for metaphor (i.e. transfer), but denotes assignment or allocation. Accordingly, metaphor is not created by transferring words, but by assigning another/foreign name to a thing. In the first type of metaphor, the genus name is thus assigned to a specific phenomenon, and in the second case the species name is assigned to the genus phenomenon. This means that, with the first type, there truly is a transfer from the (lexical) genus to the species (of an object or phenomenon), and with the second type a transfer from (lexical) species to the genus (of an object or phenomenon). This procedure is suitably reflected in the 1909 translation by Ingram Bywater: "Metaphor consists in giving the things a name that belongs to something else; the transference being either from genus to species, or from species to genus, or from species to species, or on grounds of analogy."

November 2010

Zgodovina rime in njena kriza v sodobni poeziji

Boris A. Novak

Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
Boris-A.Novak@guest.arnes.si

Avtor obravnava naravo rime kot »spomina jezika«, njen razvoj iz srednjeveške latinske proze, ritmično in semantično vlogo rime, razmerje do asonance, različne pojavne oblike v evropskih jezikih ter krizo rime v sodobni poeziji.

Ključne besede:sodobna poezija / rima / asonanca / ritem / verzifikacija

I. Spomin jezika

Kot sem analiziral v knjigi *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji* (21), je za tradicionalno vezano besedo značilen svojevrsten *spomin jezika:* ponavljajoči se ritmični vzorci močnih in šibkih pozicij ter zvočni stiki (aliteracija, asonanca, rima) z odmevanjem glasov vzpostavljajo časovno (spominsko) vertikalo, ki prebije in presega horizontalno odtekanje teksta skozi čas v molk, v nič. Ritmična in zvočna ponavljanja ohranjajo v živi zavesti besede, ki so že odtekle v preteklost: kadarkoli se oglasi nov ritmični segment, se verz, ki je že izzvenel, spominsko vrne in lebdi nad verzom, ki se oglaša v živi sedanjosti. Kadarkoli se oglasi ista rima, odmevanje istih besednih končnic prikliče iz tišine že potopljene besede.

V študiji *Kovičeva rima – harmoniziranje disharmoničnega sveta* sem na humoren način opozoril še na eno značilnost rime (96):

> Poleg spomina jezika vsebuje sleherni verz še eno funkcijo, ki jo v pomanjkanju boljših izrazov delovno imenujem *zvočni signal* ali *zvočni grb verza.* Pesniški jezik ima vselej vgrajeno sporočilo o svoji pesniškosti, verz zmeraj vsebuje ritmično-evfonični mehanizem, ki kot da že vnaprej opozarja: *»Pozor! Jaz sem verz, in ne navaden govor!«* […] Zvočni signal verza funkcionira tudi v zvrstnih relacijah; v razmerju do drugih estetskih rab jezika nam sporočal: *»Pozor! Jaz sem verz, in ne banalna proza!«* Pesniški jezik z visoko stopnjo svoje organiziranosti se do drugih literarnih vrst in zvrsti obnaša »elitno«: zato zvočni signal imenujem tudi *grb verza,* češ *»Jaz, verz, sem iz boljše družine, mi imamo modro kri!«* Verz je namreč plemenit, verz je *von Vers.*
> Poleg evfoničnega in ritmičnega učinka pa ima spominska vertikala tudi izrazite semantične učinke. Bistvo ritma in rime namreč ni v geometrični pravilnosti in

> prijetnem zvončkljanju, temveč v – pomenu. Ritmična organiziranost verza opravlja distinktivno-semantično vlogo, ki členi semantiko besedila, glasovne figure pa so strateška vozlišča pri graditvi specifično pesniškega sporočila. Obe razsežnosti – ritmična in evfonična – vzpostavljata razmerja ekvivalence. Tako rima vzpostavi nenadejani skupni imenovalec med pomensko različnima besedama: če postavi skupaj besedi *vila* in *svila,* se nenadoma zavemo, da je v *vili* nekaj *svilenega* in v *svili* nekaj *vilinskega.* Komaj vzpostavljeni skupni imenovalec pa nemudoma še bolj opozori na pomensko razliko teh dveh besed in pojmov. Rima je proces neskončnega zrcaljenja, pomenskega približevanja in oddaljevanja besed: kot podobe, ki se množijo v neskončnost, če jih postavimo med zrcala, ki zrcalijo druga drugo.

Gre za dialektičen proces, kjer sovpadanje elementov na eni ravni še bolj poudari razliko na drugi ravni. Kot je poudarjal že Lotman (112):

> Tavtološka rima, ki ponavlja tako zvok kot smisel rimane besede, zveni *revno.* Zvočno sovpadanje ob razliki v smislu pogojuje *bogat* zven.

Pravzaprav so vse rime – in tudi nasploh: vsi postopki, ki so prelahki – v umetniškem smislu revni. V slovenščini in mnogih drugih jezikov se glagolske končnice pogosto medsebojno ujemajo, zato so glagolske rime znamenje pomanjkanja občutka za pesniški jezik. S tem nočem reči, da jih ne smemo uporabljati, a umetniški razlogi zanje morajo biti močni.

Ne more biti nobenega dvoma, da se govor – in širše: sleherni zvok – dogaja in lahko dogaja le v času. Zato sta glasba in književnost *časovni* umetnosti, v nasprotju s slikarstvom, kiparstvom in arhitekturo, za katere pravimo, da so *prostorske* umetnosti. Moj izraz *spomin jezika* meri na dejstvo, da pesniško besedilo ob linearnem odtekanju v molk in preteklost vsebuje tudi časovni mehanizem, ki omogoča nenehno *vračanje* elementov. Prav to je etimološki pomen besede *verz: versus* v latinščini pomeni *obrat,* recimo obrat pluga za začetek nove brazde. Ne more biti nikakršno naključje, da je zvočnost pesniških besedil v obdobju ustne »književnosti« služila kot mnemotehnično sredstvo: tisoče verzov si je mogoče zapomniti le s pomočjo ritma in glasovnih figur.

A rima – kot vemo – ni nujni element pesniškega jezika, ampak zaznamuje le segment v zgodovini pesništva. V nasprotju z rimo je ritem nepogrešljiv. Obstajajo nerimane pesmi, pesem, ki bi ne imela ritma, pa je *contradictio in adiecto.* Raba rime je torej zgodovinsko določena.

II. Zgodovina rime

Nenavadno je, da so začetki tako znanega pojava, kot je rima, še zmeraj zaviti v meglo in doživljajo različne verzološke in literarnozgodovinske

interpretacije. Sam izraz *rima* po vsej verjetnosti izvira iz besede *ritem* (Ocvirk, *Evropski* I, 69). Oznaka se je najprej pojavila v zvezi s tistimi pesniškimi besedili v srednjeveški latinščini, ki so v nasprotju z *metrično* (na tradicionalni kvantitativni metriki zgrajeno) poezijo temeljila na večji vlogi mreže dinamičnih naglasov, se pravi ritma, zato so to zvrst imenovali *ritmična* poezija; ta besedila (npr. latinske pesmi v *Carmina burana*) so bila namreč tudi rimana. Poleg evfonične funkcije igrá rima tudi izrazito ritmično vlogo, saj močno zaznamuje verzno končnico (klavzulo), ki bistveno soustvarja ritmično podobo verza.

Spričo izraznega bogastva ritmov rima v antični poeziji ni bila potrebna, pač pa je iz antične retorike znana figura, ki se je uporabljala v prozi in velja za predhodno obliko rime, tj. *homoiotéleuton*. Ta izraz pomeni *»z enakim koncem«,* izvira pa iz starogrškega pridevnika *homoîos (enak)* in *teleutáo (končujem)*.

M. L. Gasparov podaja v *Zgodovini evropske verzifikacije* na prvi pogled presenetljivo, a z argumenti podprto razlago za nastanek rime (*A History* 96):

> Prehod iz klasične metrike, zgrajene na stopicah, k manj strogo omejeni srednjeveški silabični ritmiki je terjal določeno dodatno kompenzacijo, da bi se konsolidirala enovitost (unity) verznih vrstic. Tako kompenzacijo so našli v rimi. Klasičen verz je bore malo uporabljal rimo, aliteracijo in druge postopke, ki so poudarjali vrstico (line-emphasizing); v srednjem veku pa je latinski verz, in v manjši meri grški, pridobil rimo.

Na osnovi obsežne dokumentacije je pokazal, da se je rima najprej pojavila v latinski retorični prozi, pri ponavljanju enakih besednih končnic na koncu priredij, podredij in retoričnih period (Gasparov, *A History* 96–99):

> Bralci, navajeni klasične evropske književnosti, si ponavadi predstavljajo, da je glavno znamenje, ki razločuje prozo od verza, odsotnost rime. To ni res. Glavno razločevalno znamenje (distinctive feature), kot smo videli, je dejstvo, da je verz členjen (segmentiran: segmented) v ekvivalentne in sorazmerne (primerljive: commensurable) segmente, ki so neodvisni od sintakse, proza pa le v razmerju do sintakse. […] Jasnost prozne segmentacije je v celoti odvisna od sintakse; prozna sintaksa je torej utemeljena na najjasneje ukrojenih (clear-cut) sintaktičnih vzorcih: paralelizmih. Paralelne sintaktične konstrukcije pa se pogosto končajo z identičnimi končnicami [spregatev in sklanjatev], nekatere končnice pa vzpostavljajo gramatično rimo. Na začetku so se tovrstne rime dogajale spontano, pozneje pa so jih začeli zavestno konstruirati. […] Razširjena moda rimanja se razvije v srednjeveški latinski književnosti na začetku devetega stoletja.

Obstajajo pa tudi osupljiva dejstva, ki odpirajo možnost, da je bila zgodovina rime tudi drugačna. Štiristo let pred zgoraj opisanim procesom je Sveti Avguštin v silabičnem psalmu *Zoper donatiste* uporabil rimo

na način, ki povsem izključuje naključje. Herezija donatistov je pri svoji religiozni propagandi uporabljala pesmi in petje, kar zmeraj učinkuje močneje kakor suha, abstraktna, ritmično in zvočno razpuščena beseda. Avguštin, ki je bil eden izmed najbolj inteligentnih, senzibilnih in nadarjenih ljudi vseh časov, je zoper to herezijo uporabil njeno lastno sredstvo (kot pravi naš pregovor: *Klin se s klinom zbija.*) Vse vrstice njegove dolge pesmi, zgrajene na silabični verzifikaciji, povezuje – rima (Gasparov, *A History* 101–102):

> [..] nenadoma najdemo zrelo, rigorozno izpeljano monosilabično rimo: vseh 282 vrstic himne se konča na »e«. To ni moglo biti golo naključje: sama po sebi se ponuja hipoteza, da je poleg eksperimentiranja s homoioteleutonom v prozi morala obstajati še kakšna zunanja spodbuda, nekakšen vzor, ki mu je bilo treba slediti. Toda kakšen vzor? Ponujata se dve hipotezi, ena bolj fantastična od druge: »vzhodna« in »zahodna«. Sodeč po prvi hipotezi je vzor prihajal iz Sirije: Sveti Avguštin je naslovil svojo himno na donatiste, ti pa so vzdrževali stike s sirijskimi heretiki in bi torej utegnili posnemati njihove verzne oblike. Vendar se je izkazalo, da Sirijci v tem obdobju še niso poznali rime; v najboljšem primeru so uporabljali nekaj paralelizmov po vzoru latinskih avtorjev. Drugi vzor, ki so ga predlagali, je bila krščanska poezija severne Arabije. In resnično, ugotavljamo, da je bila klasična arabska poezija dobro opremljena z rimo (prav tako izposojeno iz proze – rimane retorične proze, ki se v arabščini imenuje *saǧ'*), vendar jo najdemo dvesto let pozneje, v šestem stoletju. Zgodnejši obstoj rim je vprašljiv, vpliv latinske poezije, ki bi preskočil grško, pa negotov. Zadnja in najbolj plavzibilna varianta »vzhodne hipoteze« sledi rimi nazaj do malo znane verzifikacije pokrajine Lidija (v Mali Aziji). Tam dejansko najdemo ostanek (relic) iz četrtega stoletja, razmeroma dolgo pesem, ki je rimana podobno kot himna Svetega Avguština, od začetka do konca. Toda lidijski jezik je bil v Kristusovem času že mrtev, in težko si je predstavljati, kako naj bi njegova pesniška sredstva dosegla Svetega Avguština.

Gasparov med primeri navaja *»dvozložno rimo«* Marboda Rennskega (okoli 1080) v daktilskih heksametrih. Tu rajši navajamo verze istega pesnika, ki jih je mojstrsko prevedel naš klasični filolog Primož Simoniti (*Srednjeveški* 194–195):

Puella ad amicum munera promittentem

Gaudia nimph**arum**, violas floresque ros**arum**,
lilia cand**oris** miri quoque poma sap**oris**
parque columb**arum**, quibus addita mater e**arum**,
vestes purpur**eas**, quibus exornata Nap**eas**
vincere tam possim c**ultu**, quam transeo v**ultu**,
insuper argent**um**, gemmas promittis et aur**um**.
Omnia pro**mittis**, sed nulla tamen michi **mittis**.
Si me dilig**eres** et, que promittis, hab**eres**,

res precess**issent** et verba secuta fu**issent**.
Ergo vel est f**ictus** nescisque cuidinis **ictus**
vel verbis v**anis** es dives, rebus in**anis**.
Quod si mult**arum** sis plenus divici**arum**,
rusticus es, qui me tua, non te credit amare

Deklica prijatelju, ki je obljubljal darila

Nimf mi obljubljaš ra**dosti**, vijolic in vrtnic za**dosti**,
lilije belo bleščeče in jablan plodove dišeče,
pa še golobčkov dvoj**ico** in mamico nju, golob**ico**,
razna škrlatna oblač**ila**, da jaz bi tako prekos**ila**
nimfe dolinske z ok**rasom**, kot kos sem jim s svojim ob**razom,**
zraven srebro za vez**ilo**, zlata in draguljev ob**ilo**.
Vse to so tvoji ob**eti**, a nič ne daš mi prej**eti**.
Ko bi v resnici me **ljubil**, imel, kar vse si ob**ljubil**,
najprej stvari bi ho**dile**, besede za njimi sle**dile**.
Torej vse to je zlag**ano**, ne veš za Kupidovo r**ano**,
praznih besed se nem**alo**, imetja ti nič ni nabr**alo**.
In ko bi tudi si mn**ogo** bogastva nabral, na zal**ogo** –
norec, imam te bolj r**ada** od vsega, kar v last ti prip**ada**.

V Komentarju k svojemu *Srednjeveškemu cvetniku* prevajalec plastično opiše razliko v rabi rime v metrični in ritmični poeziji (8):

> Rima se je v enaki meri udomačila tako v ritmični kakor tudi v metrični poeziji. Pri večini pesnikov karolinške renesanse, ki se še nekam plahoma orientirajo po antičnih zgledih, rime še ne najdemo pogosteje kot pri vzornikih, npr. pri Vergiliju in Ovidiju, pri njih torej ni hotena in iskana, zato pa postane predvsem v 10. in 11. stoletju domala obvezen in samoumeven pesniški okras. Toda medtem ko teži metrična poezija, ki se spet in spet ravna po antičnih vzorih, k nerimanim oblikam, postane rima integralna sestavina ritmičnega pesništva, tako da v 13. stoletju definira ritmično pesništvo […] Johannes de Garlandia pravi v svoji *Poetriji* (7, 477s.) takole: »Ritem je glasovno ujemanje besed, ki imajo podobno izglasje; urejen je po stalnem številu zlogov, vendar brez metričnih stopic« *(Rithmus est consonancia diccionum in fine similium sub certo numero sine metricis pedibus ordinata).* Sestavini, ki opredeljujeta ritmično poezijo, sta potemtakem rima in število zlogov.

Lep primer rime v latinski metrični poeziji – in tudi lep prevod – navaja David Movrin v knjigi *Fidus interpres / Zvest prevajalec:* nagrobni napis v zgodovini prevajanja pomembnega teoretika Burgundijona iz Pise (12. stoletje), v cerkvi svetega Pavla na bregu reke Arno, vsebuje heksametre *(hexametri collaterales)* s končnimi in notranjimi rimami. V običajnem prepisu heksametra zvenita takole (Movrin 206):

Et nunc Pisa dole, tristeris Tuscia tota,
nullus sub sole, cui sic sunt omnia nota.

Pisa, jokati začni, zdaj vsa se žalôsti Toskana,
več pod soncem ga ni, ki mu vsa bi modrost bila znana.

Poseben čar nagrobnega napisa pa je, da so rime ponazorjene (dobesedno: vklesane v kamen) tudi grafično, nekako takole (prav tam):

Et nunc Pisa do tristeris Tuscia to
le ta
nullus sub so cui sic sunt omnia no

Pisa, jokati zač zdaj vsa se žalôsti Toska
ni na
več pod soncem ga ki mu vsa bi modrost bila zna

Glede na to, da se zgodovina rime tesno prepleta z zgodovino Cerkve, je za nas posebnega pomena najbolj nenavadna vseh biblij, kar se jih je pojavilo v dvatisočletni zgodovini krščanstva: gre za *Rijmbijbel (Rimano biblijo)* flamskega srednjeveškega pesnika, prevajalca, slikarja in iluminatorja Jacoba van Maerlanta. Ta vsestranski učenjak in umetnik je ustvaril tudi *Spieghel Historiael (Zgodovinsko zrcalo)* in *Der Naturen Bloeme (Cvetlice narave)*. Vsa tri dela so opremljena s sapo jemajočimi iluminacijami, ki predstavljajo prvovrstne likovne umetnine in jih je delno prispeval tudi avtor. Karina van Dalen-Oskam takole podaja nekatere bistvene podatke o neverjetnem projektu *Rimane biblije* v odlično dokumentirani, sistematični in minuciozno napisani literarnozgodovinski knjigi *Študije o Rimani bibliji Jacoba van Maerlanta* (29–30):

> Jacob van Maerlant je to besedilo, ki obsega približno 35.000 verzov (versregels) dokončal v letu 1271. Izhajal je iz dveh virov, napisanih v srednjeveški latinščini. Za prvih 27.081 verzov (v izdaji M. Gysselinga) je bil vir *Historia Scholastica,* ki jo je bil napisal Petrus Comestor. Zadnjo knjigo, ki sodi v *Historia Scholastica, Dejanja Apostolov (In Actus Apostolorum)* […] je Maerlant pustil po strani. Namesto nje je, bi lahko rekli, v naslednjih 7.778 verzih podal zgoščeno obdelavo (priredbo: bewerking) dela *De bello Judaico,* ki je s svoje strani bolj ali manj dobesedni latinski prevod izvornega besedila, ki ga je v aramejščini in grščini napisal Flavius Josephus.

Jezik je srednjeveška flamščina, iz katere se je nato razvila nizozemščina. Ritmični impulz je jambski, čeprav najdemo tudi trohejsko intonirane verze; število zlogov se spreminja; to labilnost pa več kot kompenzira močna zaporedna rima. Ta izjemni literarni spomenik priča o pomenu rime v zgodovini zahodnega krščanstva: Maerlantov življenjski projekt je bil namenjen temu, da bi z lepoto rime poveličal svetopisemske zgodbe, rima tu služi *ad maiorem Dei gloriam!* Rima torej pridobi religiozne atribute.

Domnevam, da je *Rimana biblija* imela več namenov: ker si je rimane verze iz mnemotehničnih razlogov mogoče laže zapomniti, je bila primernejša za pedagoške smotre; v globljem, teološkem smislu pa je morda služila kot najvišji dokaz Najvišjega – najbolj sveto je *Sveto pismo,* ki se rima, največji in edini bog je Bog, ki ga verniki častijo z Rimano Besedo! Če pustimo ob strani teološke implikacije tega pesniško-prevajalskega podviga, moramo v kontekstu naše razprave potegniti sklep o izjemnem pomenu rime v zgodovini evropske umetnosti, kulture in duha.

Pri prevajanju rimanih besedil se je treba zavedati dejstva, da zakonitosti in kriteriji rimanja niso isti v vseh jezikih, kar je odvisno od fonetike (predvsem načina naglaševanja besed) ter drugih, kulturno-zgodovinskih razlogov. Henri Morier, avtor tehtnega *Slovarja poetike in retorike (Dictionnaire de poétique et de rhétorique)* gre celo tako daleč, da rimo definira kot »fonični akcent« (914):

> Porojena iz oslabitve latinske prozodije, potem ko se je izgubil občutek za dolge in kratke zloge, se [rima] izkazuje kot bistvena za francoščino.
> Sama po sebi je neke vrste akcent, kolikor jo tvorijo zvoki, ki so slišni in pomembni (remarqués et remarquables): je *fonični akcent (accent phonique).* To pomeni, da se rima ne bi mogla zadovoljiti z zvočnostmi, ki bi bile banalne ali take, da bi jih sploh ne slišali, ne da bi se izneverila svojemu poslanstvu, ki je v tem, da se jo sliši, da poudari (ponctuer) verz tako, da bodisi osupne (udari: en frappant) ali očara uho. To je razlog, zakaj je poezija od Rutebeufa do Valéryja neprenehoma dala peti rimi.

Ob vsem tem ni mogoče spregledati dejstva, da se rima kot pesniško sredstvo do največjega zvočnega bogastva razvije v uglasbenih besedilih, se pravi pod močnim vplivom glasbene (in tudi plesne) umetnosti. Vse premalo se zavedamo dejstva, da beseda *pesem* izvira iz glagola *peti. Pesem* je bila prvotno *péto* besedilo, besedilo, ki se *poje.* Enak pomen imata etimologiji francoske besede *chanson* (iz glagola *chanter*) in angleške oznake *song* (iz glagola *to sing*). Močna ritmiziranost te prvotne glasbeno-besedne pesmi je pogosto omogočala tudi ples in je najbrž iz gibalnega ritma tudi izvirala. Spričo navezave na glasbo ni naključje, da se je rima do največjega bogastva povzpela zelo zgodaj, pri trubadurjih 12. in 13. stoletja. Nekateri izmed njihovih načinov rimanja (npr. »medkitično« rimanje vseh prvih, drugih, tretjih itd. verzov vseh kitic, pri čemer se verzi znotraj kitice ne rimajo) so pozneje žal izginili iz repertoarja postopkov evropske poezije. Pri teh *pevcih ljubezni* je inventivnost pri rimanju imela tudi psihološko, kulturno in tako rekoč konceptualno, programsko utemeljenost (Novak, *Ljubezen* 200):

> Razvoj mreže rim je šel […] v smeri čedalje bolj kompleksnih struktur, ki očitno predstavljajo vzporednico čedalje intenzivnejši idealizaciji izvoljene Dame v trubadurski liriki. Paradoksalno je, da poznejša evropska lirika nikoli več ni dosegla tistega bogastva načinov rimanja, ki so ga razvili provansalski trubadurji na samem začetku evropske lirike.
> […] Rima je objem, poljub besed. Trubadurji so v rimi očitno čutili jezikovni ekvivalent ljubezni in edino polje, kjer so lahko do razkošja uresničili svojo nemogočo ljubezen.

III. Vrste rim, njihova ritmična in semantična vloga

Že zgodovinsko dejstvo, da se je rima razvila v t. i. ritmični latinski poeziji, kjer je nasproti kvantitativni verzifikaciji t. i. metričnih verzov bistveno vlogo prevzel dinamični naglas, priča, da je rima ne le zvočni, temveč tudi ritmični fenomen. Čeprav poznamo tudi začetne (na začetkih verzov) in notranje rime (v notranjosti verzov), ta postopek najbolj poznamo po končni rimi, ki se oglaša v verznih izglasjih in jih bistveno tudi sooblikuje. Verzna končnica je v ritmičnem smislu najpomembnejši del verza, kar med drugim dokazujejo tudi statistični podatki o frekvenci realizacije iktičnih mest v verzu: največji odstotek realiziranih iktov je v vseh verznih ritmih prav v izglasjih, kar pomeni, da je verzna končnica (izglasje, klavzula) neke vrste osebna izkaznica verznega ritma.

Tudi osnovna definicija rime – ponavljanje vseh glasov od zadnjega naglašenega vokala naprej – poudarja vlogo naglasa. V tem smislu se rime delijo na več podzvrsti:

1) moška rima povezuje oksitonične besede (z naglasom na zadnjem zlogu) oziroma moške verze;

2) ženska rima povezuje paroksitonične besede (z naglasom na predzadnjem zlogu) oziroma ženske verze;

3 tekoča ali daktilska rima povezuje proparoksitonične besede (z naglasom na predpredzadnjem zlogu) oziroma verze s tekočo / daktilsko klavzulo.

Ta delitev, ki ima v slovenščini svoj polni smisel, pa povzroča težave v nekaterih jezikih.

Tako v francoščini »ženska rima (la rime féminine)« ne pomeni istega kot pri nas: ker je francoščina oksitoničen jezik, pozna francoski verz – z našega stališča gledano – le moške rime; pod »žensko rimo« razumejo Francozi rimanje besed, ki imajo na koncu t. i. nemi (točneje: atonični) *e*.

Po drugi strani nam bližnji južnoslovanski jeziki izkazujejo jasno tendenco k naglaševanju besed na predzadnjem zlogu; ker je slovar enozložnih

besed v teh jezikih relativno omejen, to pomeni, da s težavo tvorijo moške rime. Zato srbski, hrvaški, bosanski in črnogorski pesniki zavidajo slovenskim veliko število enozložnic in oksitonične besede, ki so primerne za tvorjenje moških rim.

Zelo različni kriteriji veljajo tudi za definicijo rime in ocenjevanje njene »čistosti«. Nemci mirno rimajo čisti vokal in njegovo preglašeno varianto. Nenavadno različni so tudi kriteriji za razmejevanje asonance in rime. Zvočni stik *nebo – oko – drevo – gredo* je za Slovence moška rima, medtem ko je za Ruse to le asonanca, za Francoze pa t. i. nezadostna rima. Ker razumevanje tovrstnih razlik bistveno vpliva na prevajanje, analizirajmo ta primer.

Da asonance na odprt zlog v verznih končnicah Slovenci doživljamo kot moško rimo, je osupnilo že Isačenka, saj v večini drugih jezikih tak zvočni stik učinkuje le kot asonanca, sledeč pač definiciji, da je asonanca ponavljanje zadnjega naglašenega vokala (93–94):

> Posebno zanimiv primer, ki ga hočemo izluščiti iz obilice, nudi slovenska moška rima na odprt zlog (tipa *morjá – nebá*). Slovencu so besede, kot *slovó – okó, srcé – vé, očí – ihtí* čiste rime; toda iz zgoraj navedene definicije izhaja, da tu sploh ne gre za rimo, temveč samo za asonanco, ker imamo v teh primerih samo soglasje enega edinega vokala. Na to okolnost, vsaj kolikor vem, še nihče ni opozoril; saj se slovenskemu čitatelju takšni stiki ne zdijo čudni, ker jih najboljši pesniki pogosto uporabljajo. Rusu pa se zdijo take rime nekaj nepopolnega, celo »pogrešnega«, ker morajo biti namreč v ruščini, v moških rimah na odprti zlog, pred zadnjim vokalom stoječi konzonanti vsekakor identični. Besedni pari *peró – vinó, vodá – nebá* niso rime, pač pa *vinó – oknó, vodá – borodá,* torej se »rimajo« vedno zadnji vokal in pred njim stoječi konzonant, ki ga imenujemo »oporni« soglasnik. Oporni konzonanti v ruščini izhajajo iz posnemanja francoske tradicije, kjer so pravilo od davnih časov (*des cieux – mes yeux,* fonetično *sjö – zjö, ruisseau – berceau, orient – criant, deux mains – humain* itd.).

Za francoščino značilna rima, kjer sovpadajo tudi oporni soglasniki, se imenuje bogata rima (rime riche).

Tradicionalna francoska verzologija je rime razdelila na tri podzvrsti glede na število ponavljajočih se glasov:

1) nezadostna (insuffisante), šibka (faible) ali revna (pauvre) je rima, kjer se ponavlja le en sam glas (Suberville 92) – kar velja tudi za naš zgornji primer moške rime na odprt zlog;

2) zadostna rima (rime suffisante) obsega dva ponavljajoča se glasova (prav tam);

3) bogata rima (rime riche) je – kot je pravilno ugotovil Isačenko – zvočni stik, kjer sovpadajo tudi oporni soglasniki pred rimo oziroma naglašenim vokalom rime; natančneje pa je bogato rimo opredelil Maurice

Grammont z definicijo, da bogata rima »ponuja homofonijo enega elementa več, kakor je potreben za zadostne rime« (Grammont 38).

Bogate rime se pojavljajo tudi v drugih jezikih, med njimi v slovenščini (*Vila – sVila*). Razlog, zakaj je ta način rimanja tako pomemben za francosko verzifikacijo, pa izvira iz načina naglaševanja francoskih besed (na zadnjem zlogu), kar povzroča nevarnost ritmične monotonije in revnih rim.

Poleg delitve rim glede na položaj naglasov poznamo tudi delitev rim glede na razporeditev. Najbolj preprosti načini razporeditve rim so pri štirivrstičnicah:

1) zaporedna rima (AA, BB itd.),
2) prestopna rima (ABAB) in
3) oklepajoča rima (ABBA).

Noben jezikovni postopek v poeziji ni sporočilno nevtralen, tudi razporeditve rim ne. Moramo pa se zavedati dejstva, da so razporeditve rim v različnih jezikih in književnostih zelo različno zvrstno zaznamovane.

Zaporedna rima je bila povsod zgodovinsko prvotna in jo srečamo tako v ljudskem slovstvu kakor v umetn(išk)i književnosti. Kar zadeva literarne vrste, se je najprej pojavljala kot sredstvo epske poezije, v dolgih pripovednih besedilih. Nekatere verzne oblike so od vsega začetka tesno povezane prav z zaporednim načinom rimanja, npr. aleksandrinec. Dolge tirade zaporednih rim srečamo v latinski srednjeveški poeziji; Primož Simoniti je v *Srednjeveškem cvetniku* očitno imel obilo veselja z iskanjem slovenskih ekvivalentov, kar mu je imenitno uspelo – dokazal je veliko gibčnost in bogastvo slovenščine, kar zadeva rimanje. Kljub tej načelni možnosti pa v umetniškem smislu slovenščina »prenese« manj rim kakor srednjeveška francoščina ali latinščina, kar velja predvsem za rabo zaporedne rime v lirskih pesmih. Kot vidimo že iz primera aleksandrinca, je zaporedna rima v francoski književnosti funkcionirala ne le kot sredstvo ljudske in pripovedne poezije, temveč tudi kot sredstvo visoke in celo najvišje možne književnosti, kakor Francozi že od nekdaj doživljajo dramatiko klasicizma iz 17. stoletja (Corneille, Racine, Molière). Zaporedne rime srečamo celo pri vodilnih modernih pesnikih (Mallarmé in Valéry). Prav na tej ravni imamo Slovenci določen problem s prevajanjem francoske dramske klasike in lirike, saj je za nas zaporedna rima zvrstno zaznamovana kot »nižja«, ljudska varianta. To je najbrž tudi razlog, ki je napeljal Otona Župančiča in Josipa Vidmarja, da sta aleksandrince namesto z zaporednimi rimami »prevajala« z drugimi razporeditvami rim, te razporeditve pa pogosto tudi mešala.

Razlika med zaporednimi rimami na eni strani ter prestopnimi in oklepajočimi na drugi strani je v tem, da so zaporedne značilne predvsem za daljša besedila, ki niso kitično členjena (stgr.: *katà stíchon,* kar bi lahko

poslovenili kot *stihične* pesmi) ali pa za poljubno dolge kitice epskih pesmi v romanskih jezikih (t. i. *laisse*), ki jih povezuje prav zaporedna rima ali asonanca. Prestopne in oklepajoče rime so od samega začetka značilne za kitične pesniške oblike, ki jih v nasprotju s *stihičnimi* pesmimi lahko imenujemo *strofične*. Predvsem gre seveda za štirivrstičnice, čeprav soustvarjajo tudi daljše kitice. In ker so kitice s svojim načinom členjenja besedil izrazno sredstvo lirike, prestopne in oklepajoče rime najpogosteje srečamo prav v lirskih pesmih.

Pri tem pa se je treba zavedati, da prestopne rime izkazujejo kar najširšo uporabnost: čeprav so se najprej pojavile v liriki, dobro zvenijo tudi v pripovednih besedilih, denimo v angleških oziroma škotskih baladah, v tistem tipu balade, ki je prevladal v nemški književnosti itd.

Oklepajoče rime so se pojavile v srednjeveških francoskih pesniških oblikah, ki jih imenujem *krožne* (Novak, *Oblika* 296–306), ker temeljijo na krožnem vračanju elementov, vključno z rimami (rondel, rondo, triolet, nekatere podzvrsti francoske balade itd.). Te avtohtone francoske pesniške oblike so francoski renesančni pesniki porinili na rob, ko so prevzeli model italijanske renesanse, ki jo je formalno »poosebljal« sonet, zato rabo oklepajoče rime asociiramo predvsem s sonetno obliko. Natančno gledano pa se je tudi pri sonetu oklepajoči način rimanja uveljavil relativno pozno, šele na začetku 14. stoletja, v sklepni fazi formiranja sonetne oblike. Zgodovinsko prvotna razporeditev rim v kvartinskem delu soneta je prestopna rima. Na ozadju prestopne rime kot osnovnega in nezaznamovanega postopka funkcionirajo oklepajoče rime kot zaznamovan postopek, kot umetelno znamenje »višje« umetnosti. Zato ni nikakršno naključje, da je naš Prešeren pri recepciji sonetne oblike izbral najbolj zahtevno varianto z oklepajočimi rimami v kvartinah in »verižnimi« v tercinah (ABBA, ABBA, CDC, DCD), ki jo je Antonio da Tempo, učenjak iz 14. stoletja, imenoval *simplex,* v njej pa ni nič preprostega – ravno obratno, je visoka forma *par excellence*. Prav odpoved prestopnim rimam je eno izmed najbolj značilnih znamenj Prešernove sonetne poetike. Enako velja za njegovo ekskluzivno rabo ženskih izglasij in rim v vseh pesmih, zgrajenih na verznem ritmu jambskega enajsterca, vključno s soneti (Novak, *Oblika* 202). K uveljavitvi najbolj zahtevne variante razporeditve rim v italijanskem sonetu ga je po eni strani gnala osebna poetika, saj je romantično videnje sveta utemeljeval na klasi(cisti)čnih estetskih modelih, po drugi strani pa najbrž tudi boleča želja, da bi – zoper cinično aroganco tedaj vladajoče nemško govoreče kulture, češ da je slovenščina jezik kmetov, ki ni primeren za umetniško poezijo – z najtežjimi formami dokazal gibkost svojega pesniškega jezika in sposobnost slovenščine za izražanje najvišjih in najbolj kompleksnih umetniških sporočil. To mu je tudi imenitno uspelo.

Kar zadeva slovenščino, kaže torej zvrstna zaznamovanost različnih razporeditev rim naslednjo sliko: zaporedne rime so značilne za ljudsko in pripovedno poezijo, prestopne omogočajo kar najširšo uporabnost, od lirskih do narativnih leg, oklepajoče rime pa so rezervirane le za visoko umetniško (lirsko) govorico in so v tem smislu »najožje«. Ob tem pa moramo biti pozorni na dejstvo, da je v drugih jezikih zvrstna zaznamovanost razporeditev rim (lahko) drugačna!

Zgoraj omenjene verižne rime (ital.: rime incatenate) so izjemno dragoceno, zahtevno in težavno evfonično sredstvo. Predstavljajo pravzaprav zanimivo in plodno sintezo prestopnega in oklepajočega načina rimanja. Uveljavile so se v isti sapi s pojavom soneta v prvi polovici 13. stoletja, pri pesniških izdelkih t. i. sicilske šole, ki je delovala na dvoru Friderika II. Prvi soneti, ki so jih napisali Giacomo de Lentini *et consortes* – in jih sam imenujem »prasoneti« (Novak, *Sonet* 61–64) – so bili sestavljeni le iz dveh kitic, oktave s prestopnim načinom rimanja (ABABABAB) in seksteta, ki je temeljil na dveh načinih rimanja – prevladovale so t. i. ponovljene rime (rime replicate) s sestavo CDECDE, ki nato bolj ali manj izginejo iz repertoarja rim, drugi način pa so bile verižne rime s sestavo CDCDCD. To strukturo lahko razumemo na dva načina: kot trikrat ponovljeno prestopno rimo CD (CD, CD, CD) ali pa kot dvakrat ponovljeno oklepajočo rimo (CDC, DCD), kjer objemajoča in objeta rima zamenjata mesti. Interpretacija je odvisna od semantike in sintakse, ključno vlogo pa odigrajo znamenja interpunkcije; položaj pike in drugih ločil nam tu pomaga pri določitvi načina rimanja. Prav zvišana frekvenca sintaktičnih pavz (ponavadi pik) na koncu 4., 8. in 11. verza v prasonetih sicilske šole je nezgrešljivo nakazovala, da bo ta dvokitična pesemska forma kmalu razpadla, kar se je tudi zgodilo – in nastala je klasična kitična sestava italijanskega soneta z dvema kvartinama in dvema tercinama.

Verižna rima je dobeseden prevod italijanskega izraza rime incatenate, ki izvira iz latinske besede za verigo – catena. Najbolj značilno uporabnost najde ta način rimanja v kitični obliki, ki jo Italijani imenujejo terza rima – dobesedno: tretja rima. Slovenci to obliko pogosto zanikrno imenujemo tercina, ki je zaradi pretirane splošnosti (označuje pač vsakršno trivrstičnico) ne bi smeli uporabljati za tako posebno in pomembno obliko; morali bi jo označiti vsaj kot dantejevsko tercino – na čast izumitelju. Dante je namreč baje razvil terza rimo iz tercinskega dela italijanskega soneta, natančneje: iz tiste razporeditve rim, ki smo jo pravkar obravnavali in ima sestavo CDC, DCD. Pravijo, da je Dante izumil ta čudoviti vzorec kitic in rim zato, da bi tudi sama pesniška oblika odsevala krščansko Sveto Trojico, kar je hotel izraziti z *Božansko komedijo*. Gre za formo, ki omogoča izredno širok razpon izraznih možnosti – od epske širine (Dantejeva

Komedija) prek dramatične napetosti (Prešernov *Uvod* h *Krstu pri Savici*) do lirične pretanjenosti (Shelleyjeva *Oda zahodnemu vetru*).

Ime terza rima poudarja dejstvo, da se v tej obliki vsaka rima oglasi trikrat (z izjemo prve in zadnje). Pri verižni razporeditvi rim objeta rima zgornje kitice postane objemajoča (oklepajoča) rima naslednje kitice: ABA, BCB, CDC, DED, EFE itd.

Zgornji opis te kitične forme pa še zmeraj ne pojasnjuje, zakaj ta forma omogoča tako pripovedno kot dramsko in lirsko napetost. Tako kot ritem s ponavljanjem istih vzorcev tudi rima učinkuje na bralce in poslušalce na ta način, da izpolnjuje pričakovanje. Brž ko je vzpostavljen signal, da je določena pesem rimana, percepcija besedila funkcionira na način pričakovanja. Celo več: rima funkcionira tako, da harmonizira besedilo – ne le evfonično, temveč tudi ritmično in semantično. Pri terza rimi prvi in zadnji verz vsake tercine doživita harmonizacijo, medtem ko drugi, srednji verz obvisi »v zraku« – neriman, neharmoniziran, glede na vzpostavljeno strukturo pričakovanja neizpolnjen in »nesmiseln«. Tu je vzrok napetosti – v tem kontekstu je na mestu izraz iz kriminalk: suspenza – te kitične oblike. Motor, ki poganja terza rimo, je strukturni vakuum, ki ga povzroča rimanje prvega in tretjega verza ter odsotnost – minus postopek, kot bi rekel Lotman – rime pri drugem verzu. Ta strukturni vakuum je izpolnjen v naslednji tercini, ki pa spet povzroči nov vakuum, ki kliče po zapolnitvi v tretji kitici, itd., itd. Forma je torej načelno neskončna, in ni naključje, da je značilna prav za dolga besedila, saj strukturni vakuum, na katerem temelji, bralca in poslušalca drži dlje časa v napetosti kakor nenehno in hitro harmoniziranje.

Kot pesnik, ki sem večino svoje poezije napisal v rimanih oblikah in imam torej rad ta postopek, lahko iz lastne izkušnje povem, da ni nikakršen problem najti dve besedi, ki se rimata – tretja rima pa že predstavlja določeno težavo. Pisati terza rime seveda ni tako težko, kot je pisanje sonetnih vencev, s katerimi imam tudi intenzivne izkušnje. Prvi par rim uboga voljo avtorja, tretja rima pa praviloma preseneti in obrne semantiko besedila nekam drugam. Zato je tako težko pripovedovati zgodbo, ki se mora prilagajati mreži treh rim. Tretjo rimo sam pri sebi imenujem »davek jeziku«: tu se jezik upre pesniku in ta odpor je treba streti oziroma točneje – treba ga je preseči na ta način, da ga pesnik vključi v teksturo in sporočilnost teksta. Slabi avtorji razrešujejo ta problem z gostobesednostjo, mojstri pa pustijo jeziku, da spregovori, ta »upor jezika« pa inkorporirajo v besedilo – prav tretja rima namreč podeljuje besedilu spontanost in čustveni naboj. Za ljudi z modernističnimi predsodki do forme in za barbare, ki nimajo pojma o načinu funkcioniranja pesniškega jezika, utegne zveneti presenetljivo, da forma, ki je in vselej mora biti omejitev, zmore učinkovati spontano in

čustveno. Naj ta paradoks pojasni Paul Valéry, ki je v svoji simbolistični fazi kultiviral rimo do izjemne čistosti in bogastva (statistične analize kažejo, da je, denimo, uporabljal bogate rime neprimerno pogosteje kakor klasik Racine). Valéry se je dobro zavedal vseh težav in omejitev, ki jih zahteva spoštovanje forme, kar je lepo razložil v naslednjem odlomku iz eseja *Ob Adonisu* (Valéry, *Oeuvres I* 478–79; Novak, *Po-etika* 168):

> Pisati pravilne verze nedvomno pomeni podrediti se tujemu zakonu, ki je dovolj nesmiseln, vselej trd, včasih pa celo okruten; to pomeni izločiti iz bivanja celo neskončnost lepih možnosti; vendar pa na ta način prikličemo iz neznanske daljave množico lepih misli, ki se niso nadejale, da bodo kdaj spočete (zamišljene – conçues).

V *Zvezku B 1910* (edinem izmed 261 dnevniških *Zvezkov,* ki ga je Valéry objavil za časa življenja, v okviru prve knjige z naslovom *Tel Quel* l. 1941), je pesnik to izrazil z zanj značilnim duhovitim paradoksom (Valéry, *Oeuvres II* 168; Novak, *Po-etika* 168): »Več je možnosti, da se iz rime porodi kakšna (literarna) 'ideja', kakor da najdemo rimo začenši z idejo.« Paradoksalno naravo Valéryjeve poetike, ki sicer temelji na razumu, kjer pa poezija zmeraj znova premaga razum, briljantno ponazarja naslednja pesnikova maksima (Valéry, *Oeuvres II* 676; Novak, *Po-etika* 168): »Razum zahteva, da naj ima pesnik rajši rimo kot razum.«

Terza rima je najboljši možni primer upravičenosti teh lucidnih Valéryjevih misli. V tem smislu je tudi prevajanje Dantejeve *Božanske komedije* sila zahtevno delo in terja nič manj kot mojstrstvo. Predaleč bi nas tukaj pripeljala primerjava Gradnikovega in Capudrovega prevoda. Naj v kontekstu problematike rim le omenim, da je Gradnik vse prepogosto nenaravno naglaševal besede in delal silo sintaksi, da bi ohranil rimo, med njegovimi rimami pa prevladujejo glagolske, ki so najlažje in zato najbolj banalne. (Škoda, saj Gradnikov prevod izžareva izrazno moč, ki ustreza Dantejevemu duhu!) Andrej Capuder se je tem pastem uspešno izognil: njegov prevod je tako na semantični kot na formalni ravni karseda zvest, obenem pa zveni naravno.

In prav to je temeljna maksima učinkovanja rime tako v izvirnem pesnikovanju kot pri prevodih: rima mora zveneti naravno! Če je prisiljena ali papirnata, škoduje ne le zvenu, temveč tudi in predvsem pomenu in s tem sporočilu pesniškega besedila.

A vrnimo se za trenutek k temi, ki smo jo zgoraj nakazali – k psihološkemu pričakovanju rime, kar je element fenomena, ki ga imenujem *spomin jezika.* Izjalovitev tega pričakovanja, umanjkanje rime na mestu, kjer jo pričakujemo, učinkuje moteče, tudi kakofonično. Če je tak (d)efekt posledica nerodnosti stihotvorca ali prevajalca, daje slab vtis o njegovi jezikovni

spretnosti in obvladanju »metjeja«. Ta postopek je pa lahko uporabljen tudi zavestno, za posebne zvočne, ritmične in semantične učinke; v tem primeru je umetniško motoviran in določen. Evald Koren je lucidno opozoril na zavestni postopek Paula Celana v *Fugi smrti,* eni izmed najbolj pretresljivih elegij o holokavstu, ko se po seriji nerimanih verzov v 30. in 31. vrstici nenadoma oglasi rima (Koren 75):

> der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
> er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau

Korenova analiza tega postopka je ne le verzološko neoporečna, temveč izkazuje tudi pretanjen občutek za specifično naravo poezije, saj osamljene rime v nerimani pesmi ne ocenjuje izolirano, temveč jo vključuje v celoten kontekst pretresljivega Celanovega sporočila in zgodovine pesniškega jezika (Koren 77):

> O tej edini rimi, ki ubija tukaj in sedaj – zakaj samo v teh dveh verzih postaja smrt, »iz Nemčije mojster«, pred nami zares brutalno aktivna –, je treba povedati, da po svoji glasovni kakovosti ni niti neobičajna niti vznemirljiva, prej medla in pusta. Petru von Mattu (1990) se zdi ta rima – plastično otipljivo nam jo predoči, kako tiči v pesmi kakor krogla v truplu – tako banalna kakor drobna svinčenka, ki ubija že tisočič. Rimana beseda potemtakem govori o rimanem dejanju, ki ga izvrši, se pravi, da se pesniška rutina sklada z ubijalsko rutino. Odtod torej njena običajnost in neizrazitost, s katerima povezujemo velik obseg pomorov v taboriščih smrti, kjer je bilo umiranje zavoljo množičnosti ubijanja, še zlasti v koncentracijski prestolnici, kakor Primo Levi […] imenuje Auschwitz, nekaj povsem vsakdanjega, prav nič izjemnega. […]
> Naše opažanje je tedaj takšnole: oba simetrična verza, ki sta ne samo sintaktično, temveč tudi strukturno (po štirinajst zlogov, izmed katerih je pet naglašenih) harmonizirana, imata končno rimo. Celan je torej kompozicijsko in semantično močno podprto mesto pesmi opazno okrepil z (edino) rimo, ki kot tradicionalno najpopolnejša in glasovno najpolnejša figura fonološke ekvivalence v obeh vrsticah zaznamuje, podkrepljuje in ponazarja preciznost in perfektnost storilčevega mojstrskega početja: preciznost strela in perfektnost ubijanja. Zato ta rima ni le sredstvo za zaznamovanje verznega konca, ampak ima jasno estetsko vrednost, ki izhaja iz spletenosti z vsebino sporočila.

Kar zadeva vprašanje razporeditev rim, se je treba zavedati hierarhije formalnih zahtev, ki regulirajo rimanje. Vzemimo kot primer sonet. Bistvena je tu razlika v gradbenih principih kvartinskega in tercinskega dela soneta: kvartini sta simetrično pravilni in regularni, zato se rimata bodisi s prestopnimi ali oklepajočimi rimami, medtem ko tercini omogočata manevrski prostor za formalne odmike in zamike. Kvartini torej vzpostavita pravilo, ki ga nato tercini razširita in kršita. Z drugimi besedami: sonetna

oblika združuje formalno zakonitost in izrazno svobodo (Novak, *Sonet* 65).V tercinskem delu so možne vse permutacije dveh ali treh rim; velja le ena sama omejitev, da se v drugi tercini mora ponoviti vsaj ena rima iz prve tercine (Novak, *Sonet* 66). To razmerje med kvartinama in tercinama ima svoje posledice tudi za prevajanje: pri prevodu je važnejša zvestoba razporeditvi rim v kvartinah kakor v tercinah. Glede na vse razlike med posameznimi jeziki pa je tudi »zvestobo« v zvezi z rimami treba vzeti *cum grano salis*. Seveda je zaželeno, da tudi v prevodu »posnamemo« razporeditev kvartinskih rim ABAB, ABAB ali ABBA, ABBA, vendar je v primeru pomanjkanja ustreznih rim bolje poenostaviti razporeditev rim (denimo ABAB CDCD ali ABBA, CDDC) kakor postreči z zasilnimi, banalnimi ali papirnatimi rimami. Važno je po-ustvariti vtis zvočnega učinkovanja originala: čim več, tem bolje – pri tem pa je treba s posluhom za ciljni jezik spoštovati pravo mero, kajti naravni zven je v poeziji (tudi prevodni) najvišji zakon. Pri tem moramo upoštevati tudi dejstvo, da različni jeziki »prenesejo« različno število rim: zaradi nizkega števila čistih rim (posledica velikega števila diftongov) v angleški poeziji rima od nekdaj praviloma veže le po dve besedi, medtem ko so drugi jeziki sposobni z rimami povezati večje »grozde« besed. Slovenščina ponuja na tej ravni izjemno bogat »slovar rim«, vendar formalne možnosti ne pomenijo zmeraj tudi umetniških. Kakor zmeraj in povsod, je tudi pri rimah najboljše vodilo posluh kultiviranega ušesa.

IV. Razmerje rime in asonance

Morda se komu zdi, da je čisto vseeno, ali določen zvočni stik imenujemo asonanca ali rima, vendar ni čisto tako. Dejstvo, da ponavljanje naglašenega vokala na odprt zlog v verznih končnicah Slovenci doživljamo kot rimo, priča o močni slišnosti takega zvočnega stika, kar gotovo izvira iz specifične narave našega jezika ter meče posebno luč na zakonitosti slovenske verzifikacije, ki se na tej ravni delno razlikuje od verzifikacije pri drugih narodih. Zato je edino normalno, da moški zvočni stik na odprt zlog obravnavamo kot moško rimo, v skladu s slovensko pesniško tradicijo. Tovrstno metodo je, ne nazadnje, priporočal tudi sam Isačenko (98):

> Ugotavljamo, da nečistih rim sploh ni, nečista rima je *contradictio in adiecto*. Naša definicija »rima je odmev« vsebuje pojem popolnosti tega odmeva. Ako občutijo sodobniki dvoje koncev verzov kot rimo – imamo rimo …

Seveda pa morajo slovenski prevajalci iz drugih jezikov, denimo iz ruščine, vedeti, kdaj je zvočni stik na odprt zlog rima in kdaj zgolj moška

asonanca. Prevajalci, ki prevajajo iz slovenščine v druge jezike, pa tudi morajo znati prepoznati moško rimo tam, kjer se jim v skladu z drugačno pesniško tradicijo morda zdi, da gre za asonanco.

Če je moška asonanca za odprt zlog v slovenščini tako močno slišna, da jo doživljamo kot moško rimo, pa je ženska asonanca šibkeje slišna kakor španska (Novak, *Oblika* 73–74).

Asonanca in rima sta tesno povezani: rima je pravzaprav vrsta asonance, kjer se poleg sovpadanja samoglasnikov ujemajo tudi soglasniki.

Asonanca je zračen in diskreten zvočni stik, rima pa je zelo močno sredstvo: včasih je zelo glasna, z(e)lo-glasna, preglasna. Gre za postopek, ki je dovršen v dvojnem smislu popolnosti zvočnega stika in njegove dokončnosti, zaprtosti. Rima je težka artilerija pesniške zvočnosti, primerna za hude bitke, a neprimerna za lege, kjer potrebujemo tišja sredstva. Zato Aleš Berger v zadnjih letih pri prevajanju aleksandrincev francoske dramske klasike posega po asonanci, ki je bolj zračna in bolj diskretna kakor rima ter v tem smislu zveni bolj naravno. Zgodovinsko gledano je asonanca prerasla v rimo v visokem srednjem veku, ko zaradi oslabitve središčne cezure v dolgih verzih romanskih narodov asonanca ni več zadoščala kot dovolj močan zvočni signal oziroma *grb verza*. Dejstvo, da je med vsemi romanskimi narodi prav španščina na ravni verzne ritmike ohranila najmočnejšo cezuro, ima za posledico tudi bogato rabo asonance od srednjeveške pesmarice *Romancero viejo (Stari romansero)* do Lorcove zbirke *Romancero gitano (Ciganski romansero),* ki jo je Berger – po Udovičevih prevodih v prosti verz – prevedel »zvesto« izvorni strukturi španskih asonanc.

Kot sem podrobno analiziral v knjigi *Oblika, ljubezen jezika,* je »so-in-proti-delovanje« rime in asonance ena izmed temeljnih značilnosti poetike Gregorja Strniše. Gre za postopek, ki je ploden in inovativen tako v kontekstu zgodovine slovenske poezije kot tudi širše, v mednarodnih okvirih (Novak, *Oblika* 86–87):

> Rime namreč s svojim sozvočjem izžarevajo zavest o harmonični naravi upesnjenega sveta. Isto, čeprav v nekoliko manjši meri, velja tudi za asonanco. Uporabljeni vsaka zase, vsaka v svoji pesmi in vsaka v svojem žanru, se rima in asonanca zdita paralelna zvočna stika. Strnišev genialen pesniški izum je, da je odkril široke zvočne možnosti, ki se odprejo ob hkratni uporabi rime in asonance v isti pesmi: razlika med rimo in asonanco, ki je na prvi pogled le razlika v stopnji ujemanja glasov, se na ta način neskončno poglobi in pridobi globoko izrazno vrednost.
> Tudi asonanca kot ujemanje samoglasnikov ohranja neko temeljno ujemanje upesnjenih stvari, razlikovanje spremnih soglasnikov pa v to harmonično podobo sveta vnaša rahlo disonantne, čudne, grenke, včasih celo nevarne tone. […]
> Strniševa asonanca razklepa harmonično so-zvočnost rime, ne da bi jo razbila v disonanco, s tem pa na pomensko-sporočilni ravni razpira identitetno strukturo zavesti o svetu v večplasten, večpomenski pesniški prostor.

Med rimo in asonanco se kaže tudi nenavadna razlika glede rabe naglasa. V isti knjigi sem ta problem analiziral z naslednjimi konkretnimi primeri (Novak, *Oblika* 25–27):

> Velik problem, ki ga naša verzologija doslej še ni ustrezno analizirala, je fenomen ponavljanja istih glasov v naglašeni in nenaglašeni legi, kar smo v zvezi s samoglasniki poimenovali poltonična asonanca. […]
> Na isti problem trčimo tudi pri rimi: besedi *zlató* in *bláto* se sicer zvočno ujemata s kar štirimi elementi, s kar štirimi glasovi (-LATO), vendar kljub temu ne zmoreta tvoriti rime, ker se naglasa ne ujemata. Iz tega sledi sklep, da asonanca in rima nista le fonetična (evfonična), temveč tudi ritmična pojava.
> Kljub temu med poltonično asonanco *(nebó – léto)* in poltonično rimo, če jo smemo pogojno tako imenovati *(zlató – bláto)*, čutimo razliko v stopnji zvočnega ujemanja: v primeru *nebó – léto* slišimo asonanco (čeprav zabrisano), medtem ko v primeru *zlató – bláto* ne slišimo rime. To pomeni, da ujemanje ritma (naglasa) predstavlja močnejši pogoj za tvorjenje rime kakor asonance.

Ta sklep, ki zadeva specifiko evfonije slovenskega verza, ima pomembne posledice tudi za prevajanje poezije (prav tam):

> Če pa asonanca v slovenski pesmi temelji na istem ritmu (naglasu) kakor rima, jo lahko brez težav zamenja. Tovrstni nadomestki so še posebej pogosti pri prevodni poeziji, kjer prevajalci stisko pomanjkanja rim v ciljnem jeziku razrešujejo z asonanco, ki na estetski ravni učinkuje dovolj evfonično, da lahko za silo zamenja rimo, obenem pa predstavlja ustrezen signal, da na tem mestu v originalu stoji rima. Gre torej za legitimen postopek, ki po svoje dodatno priča o pomembnosti ritma (naglasa) pri tvorjenju zvočnih stikov. Za slovenska ušesa v klavzulah bolje zveni čista asonanca kakor nečista rima, bolje *bláto – tnálo* kakor *bláto – zlató*.

Tovrstna občutljivost za naglas zvočnega stika izvira iz silabotonične narave slovenske verzifikacije, kjer verz temelji na mreži naglasov. V poeziji nekaterih jezikov, ki sodijo v silabični verzifikacijski sistem, pa to vprašanje ne igra kakšne posebne vloge, saj verz temelji na številu zlogov, ne pa na mreži naglasov. Tako, recimo, bližnji južnoslovanski jeziki v poeziji omogočajo tudi rimanje in asoniranje paroksitona in proparoksitona (ali z drugimi besedami: ženskih in daktilskih zvočnih stikov). Zakonitosti naglaševanja besed (poznajo dolgi padajoči, dolgi rastoči, kratki padajoči in kratki rastoči naglas) podpirajo ta način rimanja, ki bi za nas bil *contradictio in adiecto,* saj je za nas rima »ponavljanje vseh glasov od zadnjega naglašenega vokala naprej« – sovpadanje naglasa je za slovensko rimo *conditio sine qua non.* Rimanje besed z naglasom na različnih zlogih se lahko v slovenščini posreči le izjemoma, in sicer pri besedah, ki so si zelo podobne po svojem glasovnem materialu, npr. *»rádio – ládjo«* (Jesih, *Soneti II* 87) ali *»zêmlje – têmelje«* (Novak, *Mojster* 42). Tradicionalni kriteriji slovenske rime so izjemno strogi, strožji kakor pri večini drugih jezikov.

V. Kriza rime

Podobno kot meter na ravni verznega ritma je tudi rima izčrpala svoje možnosti v drugi polovici 19. stoletja, tako da je vezana beseda prepustila svoje mesto prostemu verzu.

Angleški verz že od nekdaj izkazuje velike probleme z rimo. Spričo fonetične narave angleškega jezika (velikega števila diftonov) je namreč slovar čistih rim v angleščini zelo omejen (manjši kot v italijanščini in slovenščini), zato so bile v dolgi zgodovini angleške poezije vse čiste rime že neštetokrat preigrane; to je tudi razlog za poenostavitev rimanja in nastanek t. i. angleškega soneta.

Prvi angleški sonetist, Sir Thomas Wyatt, je sredi 16. stoletja še spoštoval pravila italijanskega soneta, njegov sodobnik Henri Howard, grof (earl) Surrey, pa je kitično sestavo in razporeditev rim bistveno spremenil in s tem iznašel angleški sonet. Na ravni verza sta si italijanski in angleški sonet zelo podobna: italijanski sonet temelji na ritmu jambskega enajsterca (endecasillaba), angleški sonet pa na ritmu jambskega pentametra – ta dva različno poimenovana verza pa imata enako metrično osnovo! Pač pa zija med tema podzvrstema soneta velik prepad na ravni kitične kompozicije in razporeditve rim. Angleški sonet je sestavljen povsem drugače kot italijanski sonet, saj ima tri kvartine in zaključno dvostišje (distih). Različna kitična sestava italijanskega in angleškega soneta ima za posledico bistvene razlike v načinu izrekanja sveta. Tri kvartine angleškega soneta gradijo pesniške podobe, kakor da bi nizale material, ki ga nato skrajno zgoščeni sklepni distih na učinkovit način zaostri, bodisi da ga strne kot »moralo zgodbe« ali pa zanika s paradoksalnim obratom. V primerjavi s sklenjenostjo italijanskega soneta, kjer iz plodne napetosti kvartinskega in tercinskega dela izvira izrazito estetski učinek, je kompozicija angleškega soneta precej bolj linearna in racionalna (Novak, *Sonet* 77–78).

V skladu s tem je tudi razporeditev rim pri angleškem sonetu neprimerno bolj preprosta, zato tudi ne dosega take blagoglasnosti kakor italijanski sonet: vsaka kvartina temelji na »svojih« dveh rimah, ki medsebojno niso povezane, kar dodatno utrjuje vtis, da so kvartine nanizane po principu dodajanja, ne pa po logiki medsebojne prepletenosti. Prestopnim rimam kvartin sledi v zaključnem dvostišju zaporedna rima, ki kot »pentlja zaveže« sonet.

Primerjajmo razporeditev in število rim v italijanskem in angleškem sonetu: namesto štirih (ali včasih petih) rim v regularnem italijanskem sonetu (ABBA, ABBA, CDC, DCD) ima angleški sonet kar sedem rim (ABAB, CDCD, EFEF, GG). Italijanski verz laže prenese večje število rim, medtem ko kopičenje rim v angleški poeziji utegne zveneti smešno (Novak, *Sonet* 79).

Število rim v angleškem sonetu (sedem) seveda ne more pomeniti nič drugega, kot da strukturno temelji na dvostišjih. Če čar italijanskega soneta raste iz plodne napetosti kompozicijskega principa, ki temelji na številu dve (kvartini, ki sta notranje razdeljeni na distiha) in kompozicijskega principa, ki temelji na številu tri (tercini), potem angleški sonet v celoti temelji le na principu verznih dvojic, distihov. Zato ni naključje, da v angleški poeziji prevladujejo prestopne rime. Problemi, ki jih rima že od nekdaj povzroča v angleški verzifikaciji, so porodili tudi radikalno kritiko Johna Miltona, ki je v uvodu k epu *Izgubljeni raj* načelno in kategorično odpravil rime kot pesniško sredstvo (5):

> Metrum je nerimani angleški epski verz, kakor Homerjevi verzi v grščini ali Vergilovi v latinščini. Rima namreč ni potreben dodatek ali primeren okrasek pesmi ali dobrega verza, še posebej v daljših delih, temveč izum barbarske dobe, ki naj bi prikril bedno témo in šepav metrum.

Od renesanse naprej je rima v angleščini torej praviloma povezovala le dve besedi; že tretja rima je bila izpostavljena nevarnosti, da bo zvenela prisiljeno ali bombastično, nehote smešno. Seveda so tudi v tradicionalni angleški poeziji cvetele pesniške oblike, ki so zahtevale večje število rim, a pesniki so jih morali uporabljati previdno in na poseben način.

Nevarnost, da že tretja rima utegne zveneti smešno, je s pridom uporabil Byron v satiričnem epu *Don Juan,* napisanem v stancah (ottava rimah). Gre za kitično obliko, ki jo je po vsej verjetnosti izumil Boccaccio; ta osemvrstičnica temelji na verznem ritmu jambskih enajstercev, ki jih povezuje razporeditev rim ABABABCC (zaporedna rima na koncu torej kot »pentlja zaveže« predhodne prestopno rimane distihe.) Res je sicer, da je že italijanski renesančni pesnik Ariosto v epu *Orlando furioso,* ki obsega kar 4.882 stanc, na mojstrski način združil naracijo z lirskimi detajli ter fantazijo, ironijo in satiro, toda satirične in parodične prvine Byronovega *Don Juana* delno izvirajo tudi iz specifične narave angleškega verza, ki je posledica fonetičnih zakonitosti tega jezika.

Komičnost, ki izvira iz rim, je sijajno analiziral Tone Pretnar v študiji *Komično v rimi.* Prezgodaj umrli verzolog je lucidno definiral razmerja med rimo, komiko in resničnostjo, ki jo komično besedilo smeši (Pretnar, *Iz zgodovine* 318):

> […] rima kot združevalno kompozicijski princip […] je znotraj besedila zaznamovana: združuje njegove opazne elemente na glasovni, paradigmatski, skladenjski in vezni ravni (kolikor in kadar je verz sporočilna enota besedila). Njen združevalni obseg je torej ožji od komičnega ubeseditvenega stališča, iz česar sledi, da je rima lahko sredstvo pri doseganju komičnega: z izborom serij besedilotvornih enot (od glasovnih naprej), ki se v rimi stikajo, dosega lirski subjekt (ali pripovedovalec)

njihovo komično součinkovanje, ki delno ali v celoti ustreza njegovemu komičnemu stališču pri ubesedovanju sveta: rima namreč tudi v izrazito komičnih besedilih ni vedno in niti edini nosilec komičnega.

Ravno komični, parodični in satirični učinki so dandanašnji eden izmed redkih razlogov za uporabo rime v francoski poeziji. Kot smo že omenili, je bistveni »hendikep« francoske verzne ritmike oksitonična narava francoskega jezika, se pravi naglaševanje besed na zadnjem zlogu, kar v verzu zelo hitro utegne povzročiti ritmično monotonijo. Da bi presegli to zagato, so francoski pesniki od srednjega veka naprej razvili celo vrsto postopkov, od t. i. »ženske« rime (ki je po naših kriterijih pravzaprav moška, njena značilnost pa je t. i. nemi oziroma atonični e na koncu) prek pravila o obveznem menjavanju moških in ženskih rim do bogate rime (rime riche). Pesniški praksi so sledili učenjaki in zakonodajalci, ki so v obdobju klasicizma (17. stoletje) na čelu z Boileaujem izdelali karseda natančne zapovedi in prepovedi, ki normativno določajo vse ravni pesniškega jezika, do najmanjših podrobnosti. Ni torej naključje, da se je francoska vezana beseda po dolgih stoletjih izjemnih dosežkov in prevlade na mednarodnem prizorišču v 19. stoletju dokončno izčrpala. Obdobju reforme tradicionalne verzifikacije – Hugo, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé in Valéry so paradoksalno dosegli največjo briljanco klasičnih form v francoščini – je nato v 20. stoletju sledil radikalen odpor do tradicije, ki so jo na pesniškem področju personificirali z »aleksandrincem«, in paralizirajoča nezmožnost, da bi na moderen način uporabljali klasične oblike, z izjemo parodične in satirične, ironične in komične rabe. Ta kriza rime zadeva tudi prevodno poezijo: rimana besedila iz drugih jezikov je dandanašnji zelo težko prevesti v rimane francoske verze, pri tem pa ohraniti potrebno naravno dikcijo.

Kriza rime v francoščini je tesno povezana z neprimerno globljo in – kar zadeva pesniški jezik – edino dejansko nevarno krizo: krizo verznega ritma. Vse namreč kaže, da se je silabični verzifikacijski princip zgodovinsko izčrpal in da ne omogoča več ritmično in sporočilno polnega pesnjenja. Zato ni naključje, da se je silabična verzifikacija delno umaknila iz vrste jezikov: italijanski verz je kljub silabičnemu poreklu, značilnemu za vse romanske jezike, že zelo zgodaj prerasel v silabotonijo; vrsta slovanskih jezikov (poljščina, češčina, slovaščina, južnoslovanski jeziki) je po stoletjih silabične poezije od 19. stoletja dalje razvila tudi pesnjenje v oblikah, ki temeljijo na silabotonični verzifikaciji, čeprav je v njihovi verzni ritmiki še zmeraj čutiti silabični »substrat«. Slovenski verz je sprejel silabotonični princip že na koncu 18. stoletja, zato je slovenska silabotonija neprimerno močnejša in bolj naravna kakor pri Poljakih, Čehih, Slovakih ali nam najbližjih južnoslovanskih narodih. O zakonitostih verzne ritmike očitno ne odloča le fonetika, temveč tudi razlogi kulturno-zgodovinske narave.

Med slovanskimi jeziki je slovenščini na tej ravni pravzaprav najbližja ruščina. Ruski verz je v svoji dolgi zgodovini prešel mnoge stopnje različnih verzifikacijskih principov, vključno s silabično verzifikacijo. V *Zgodovini evropske verzifikacije* Gasparov razloži tudi kulturne in politično-zgodovinske razloge za uveljavitev rime v obdobju razsvetljenstva (Gasparov, *A History* 229), razvoj ruske rime pa podrobneje obravnava v delu *Očrt zgodovine ruskega verza (Očerk istorii russkogo stiha)*. Ruska ljudska poezija rime ni poznala; pojavila se je šele v 17. in 18. stoletju (Gasparov, *Očerk* 45), razcvet pa je doživela v poeziji, ki je temeljila na silabični verzifikaciji (47):

> Silabika je prinesla v rusko pesništvo povsem nov pristop k rimi, ki ga ruski bralec ni bil vajen […] Določen s toniko, se je v rimi pojavil položaj zadnjega naglasa v verzu – v odvisnosti od tega so se rime delile na moške, ženske, daktilske.

Dokončno se je rima utrdila v ruski poeziji z razsvetljensko »silabotonično reformo« Trediakovskega in Lomonosova, ki se je zgledoval po nemški verzifikaciji. Odtlej je rima suvereno vladala nad evfonijo ruskega verza … vse do ruskega futurizma in drugih avantgardističnih gibanj, ki so gnevno odvrgla rimo kot simbol vsega, kar so sovražili v tradicionalni poeziji. Po kratkem obdobju avantgardističnih eksperimentov se rima vrne v rusko poezijo. Najbrž ni književnosti 20. stoletja, v kateri bi rima še zmeraj igrala tako pomembno vlogo, kot je prav ruska – razlogi pa so ne le pesniške, temveč tudi kulturne in politične narave (dolgo obdobje totalitarizma, ki je v umetnosti vzpodbujal konservativizem).

Ena izmed redkih književnosti, ki se je izognila krizi rime in nasploh tradicionalne verzifikacije, je španska. *Alejandrino* (srednjeveško špansko adaptacijo francoskega aleksandrinca, ki obsega 14 zlogov in je po 7. zlogu z močno cezuro razdeljen na dva polstiha) so ob vsem spoštovanju forme z modernističnim slovarjem kultivirali največji predstavniki španske lirike 20. stoletja (Novak, *Oblika* 119), tako *Generacije '98* (Juan Ramón Jiménez, brata Antonio in Manuel Machado) kot *Generacije '27* (Rafael Alberti).

Najbolj nenavaden primer krize rime je današnji italijanski verz. V nasprotju z angleščino, ki ima omejen slovar rim, in francoščino, kjer oksitoničen naglas predstavlja resno nevarnost ritmične monotonije, ki omejuje tudi možnosti rimanja, se je italijanska rima že od nekdaj odlikovala s čarobno čistim zvenom in bogastvom; rima v tem smislu zvesto odraža vse kvalitete italijanščine, ki je nedvomno najbolj zvočen evropski jezik. In morda je prav v tem problem: po dolgi, tisočletni briljantni zgodovini italijanske poezije je rima v zadnjih desetletjih postala signal tradicionalne vezane besede, ki je s svojo tisočletno težo pretirano pritiskala in dušila sodobno pesniško snovanje. Če je to res, potem gre za znamenje, da zvočni pesniški postopki niso nikoli odvisni zgolj od fonetike in drugih

lingvističnih zakonitosti, temveč tudi od literarne zgodovine (predvsem zgodovine literarnih vrst in zvrsti), kulturnega konteksta, včasih celo od družbeno-političnih dogajanj.

V nasprotju z zgoraj omenjenimi primeri je slovenski pesniški jezik relativno mlad: v primerjavi s tisočletjem angleške, francoske ali italijanske poezije je slovenska umetn(išk)a poezija stara le dobrih dvesto let (če razsvetljenske *Pisanice* vzamemo kot rojstni datum), zato rima kot umetniško sredstvo še ni izčrpana. To je tudi temeljni razlog, zakaj je po obdobju radikalnega (neo)avantgardizma konca šestdesetih in začetka sedemdesetih let prejšnjega stoletja slovenska poezija obnovila rimo kot relevantno pesniško sredstvo (parodično pri Tauferju, povsem resno pri Grafenauerju, Koviču, Svetlani Makarovič in meni, s sintezo ironije in poetičnosti pri Jesihu).

VI. Problemi pri prevajanju rimane poezije

Največja dilema pri prevajanju rimane poezije je, ali je treba in ali je pri današnjem stanju pesniškega jezika sploh možno uporabiti rime tudi v prevodni poeziji. In kakšna naj bo današnja rima: zvesta zvenu rime v originalu ali evfoničnim zakonitostim v ciljnem jeziku?

Zaradi cele vrste najrazličnejših vzrokov, med katerimi je najvažnejši inflatorna raba, je rima dandanašnji tako »kompromitirana«, da je bolj ali manj izginila iz repertoarja prevodnih sredstev v angleščini, francoščini, italijanščini in mnogih drugih jezikih. »Slovenska šola prevajanja« pri rimanju še zmeraj vztraja. Kot smo že poudarili, je slovenski pesniški jezik – ne glede na dolgo tradicijo jezika od *Brižinskih spomenikov* naprej – relativno mlad, saj so prvi relevantni umetniški dosežki nastali na koncu 18. stoletja (Dev in Vodnik v *Pisanicah*). Zato slovenska rima še ni izčrpala svojih umetniških možnosti, obratno: še zmeraj zveni polno in sveže. To pomeni, da je mogoče z velikim umetniškim uspehom iz drugih jezikov prevajati klasike poezije v vezani besedi kot tudi tiste moderniste, ki so metaforično raziskovanje jezika kombinirali s spoštovanjem klasičnih form (denimo francoski simbolisti).

Vprašanje o rabi rime v prevodih zadeva torej bolj prevajanje slovenskih rimanih verzov v jezike, kjer je rimanje zašlo v krizo, kakor prevajanje iz drugih jezikov v slovenščino.

Prevajalci in prevajalke, ki prevajajo slovenske rimane pesmi v angleščino, francoščino, italijanščino in druge jezike, kjer je čutiti krizo rime, se soočajo s problemom, ki je paradoksalen in pravzaprav nepravičen: njihovi napori, da bi našli čiste rime, žal ne obrodijo ustreznih umetniških rezultatov, saj čiste rime v teh jezikih asociirajo na preseženo tradicionalno

poezijo in torej sprožajo kontraproduktivne učinke. Če angleški ljubitelj poezije pri prevodu Prešerna prebere rime tipa *»night – light – bright«,* bo samo vzdihnil in sklepal: »Še en tipičen evropski romantik!« Ni ničesar slabšega v poeziji, kot je biti »tipičen«. Zakaj naj bi sploh bral Prešerna, če je pa v življenju prebral že toliko tipičnih evropskih romantikov?! In nato odloži tako koncipiran prevod – z njim pa tudi Prešerna in vso slovensko poezijo – na podstrešje pozabe. Izhod iz te zagate je paradoksalno v nečistem, nepopolnem rimanju, v asonancah in drugih tipih zvočnih stikov, ki signalizirajo zvočnost originala, ne da bi to zvočnost »zakoličili« s čistimi rimami, ki so v teh jezikih umetniško pač kontra-indicirane.

Prevajanje poezije namreč ni le reševanje metričnih in zvočnih ugank, ni zgolj obrt montaže naglašenih in nenaglašenih zlogov ter lepljenja enakozvočnih besednih končnic, temveč je tudi posluh, prisluškovanje živemu utripu pesniškega jezika. V tem smislu je proces prevajanja poezije zelo soroden samemu aktu pisanju pesmi.

VII. Nove možnosti rimanja

Zakonitosti tradicionalne slovenske rime so izjemno stroge (roko na srce: med najstrožjimi, kar jih poznam). Tam, kjer srbska in hrvaška rima omogočata stikanje besed, ki so naglašene na različnih zlogih, slovenska rima zahteva ujemanje položaja naglasov. Tam, kjer nemška rima omogoča stikanje čistega in preglašenega vokala, slovenska rima zahteva popolno, absolutno glasovno sovpadanje, kar velja tudi za širino vokalov. Rima *soba – podoba* je v slovenščini slaba rima, ker se ne ujemata naglašena O-ja: v besedi *sôba* je širok, v besedi *podóba* pa ozek. Nekoliko bolje za naša ušesa zveni rima *dôba – podóba,* to pa zaradi ujemanja opornega soglasnika *(**d**ôba – po**d**óba).* Prav zaradi pretirane strogosti kriterijev za slovensko rimo je v zadnjih dvajsetih letih mogoče v pesniški praksi zaslediti postopno rahljanje teh pravil: čedalje pogostejše so rime, ki so doslej veljale za nečiste, zgolj približne, ki pa s svojo »hrapavostjo« učinkujejo bolj naravno. Pionir tovrstne raziskave novih možnosti slovenske rime je Milan Jesih. Morda ga je k temu načinu rimanja napeljala tudi bogata prevajalska praksa, povezana predvsem z angleščino in ruščino. Tudi v lastni pesniški praksi sem opazil podobno »liberalizacijo« rime. Pač pa pri Kajetanu Koviču čiste rime še zmeraj zvenijo presenetljivo sveže. Zanimiv in ploden je način rimanja v baladah Svetlane Makarovič, ki po vzoru slovenske ljudske pesmi kombinira »gladke« in »hrapave« rime.

Prav zaradi omejenega števila čistih rim, ki so bile prav zaradi svoje izpostavljenosti neštetokrat preigrane in so začele zveneti klišejsko, banalno,

se je v angleški in ameriški poeziji uveljavil način rimanja, ki ga imenujejo *slant rhyme* (dobesedno: poševna, nagnjena rima) in ki ga razlagajo kot »nepopolno rimo« (Padget 164). Slovenci tovrstno rimanje imenujemo šepasta rima, vendar ima ta morda pretirano slabšalni pomen. Toda, kot je prepričljivo pokazal Milan Dekleva s svojo zbirko *Šepavi soneti* iz l. 1995, je mogoče ustvariti avtentično in močno poezijo tudi s pomočjo jezika, ki odstopa od ustaljenih pravil sonetne forme; naslov *Šepavi soneti* je torej treba vzeti kot (avto)ironijo – v teh sonetih ni ničesar šepavega, gre za veliko poezijo!

Pesniški jezik je živ organizem: tam, kjer se določen postopek izčrpa, ga nadomestijo druge, sveže izrazne možnosti. Kakor vselej so pesniki in pesnice tisti, ki nove poti iščejo, najdejo in raziščejo. Naloga literarne vede na čelu z verzologijo pa je, da te spremembe analizira v zgodovinskem kontekstu in ovrednoti njihov sporočilni potencial.

LITERATURA

Alighieri, Dante. *Božanska komedija.* Prevedel in z opombami ter s spremnimi besedami opremil Andrej Capuder. Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1991.

Boileau. *L'art poétique.* Pariz: Classique Larousse, 1990.

Dalen-Oskam, Karina van. *Studies over Jacob van Maerlants Rijmbijbel.* (Diss. Leiden, 1977). Hilversum: Verloren, 1977. (Middeleeuwse Studies en Bronen, LVII).

Dekleva, Milan. *Šepavi soneti.* Ljubljana: Založba Mihelač, 1995. (Itaka).

García Lorca, Federico. *Pesem hoče biti luč.* Prevedel Jože Udovič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1983

– – –. *Romancero gitano – Ciganski romansero.* Prevedel Aleš Berger. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2007. (Nova lirika).

Gasparov, M. L. *Očerk istorii russkogo stiha: metrika, ritmika, rifma, strofika.* Moskva: Izdajateljstvo »Nauka«, 1984.

– – –. *A History of European Versification.* Translated by G. S. Smith and Marina Tarlinskaja, edited by G. S. Smith with Leofranc Holford-Strevens. Oxford: Clarendon Press, 1996.

Grammont, Maurice. *Le petit traité de versification française.* Paris: Librairie Armand Colin, 1965.

Isačenko, A. V. *Slovenski verz.* Ljubljana: Partizanska knjiga, 1975.

Jesih, Milan. *Soneti drugi.* Celovec: Založba Wieser, 1993.

Koren, Evald. »Smrtna rima v prevodih Celanove Fuge smrti.« *Prevajanje besedil iz prve polovice 20. stoletja = Translation of texts from the first half of 20th century.* Uredila / *edited by* Martina Ožbot. Ljubljana: Društva slovenskih književnih prevajalcev = The Association of Slovene Literary Translators. (Obdobni pristop 5 = Historical series 5), 2006. 72–101.

Lotman, Jurij M.. *Predavanja iz strukturalne poetike: Uvod, teorija stiha.* Prevod i predgovor Novica Petković. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika, 1970.

Milton, John. *Izgubljeni raj.* Prevedel, z opombami in drugim spremnim aparatom opremil ter spremno besedo napisal Marjan Strojan. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2003. (Bela krizantema).

Morier, Henri. *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique.* Deuxième édition augmentée et entièrement refondue. Paris: Presses universitaires de France, 1975.

Movrin, David. *Fidus interpres = Zvest prevajalec: Slike iz dveh tisočletij zgodovine prevajanja.* Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev in Založba ZRC, ZRC SAZU, 2010. (Studia translatoria 2).

Novak, Boris A. *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji.* Maribor: Založba Obzorja, 1995.

– – –. *Mojster nespečnosti.* Ljubljana: Mladinska knjiga, 1995. (Nova slovenska knjiga).

– – –. *Po-etika forme.* Ljubljana, Cankarjeva založba, 1997.

– – –. *Ljubezen iz daljave: provansalska trubadurska lirika.* Prevedel in komentiral Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2003. (Kondor).

– – –. *Sonet.* Ljubljana: DZS, 2004. (Klasje).

– – –. »Kovičeva rima – harmoniziranje disharmoničnega sveta.« *Literatura* 22.227-228 (2010): 87–107.

Ocvirk, Anton. *Evropski verzni sistemi in slovenski verz: Prvi del.* Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1980. (Literarni leksikon 9).

Padget, Ron. *Handbook of Poetic Forms = The Teachers & Writers Handbook of Poetic Forms.* New York: Teachers & Writers Collaborative, 1987.

Pretnar, Tone. *Iz zgodovine slovenskega verznega oblikovanja.* Izbral, za tisk pripravil in spremno besedo napisal Aleš Bjelčevič. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1997. (Razprave Filozofske fakultete).

Srednjeveški cvetnik – Florarium mediaevale: latinska lirika srednjega veka. Izbral, prevedel in komentiral Primož Simoniti. Ljubljana: Slovenska matica, 2000.

Suberville, Jean. *Histoire et théorie de la versification française.* Paris: Les éditions de l'école, 1956.

Valéry, Paul: *Oeuvres I.* Texte établi et annoté par Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1957. (Bibliothèque de la Pléiade).

– – –. *Oeuvres II.* Texte établi et annoté par Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1960. (Bibliothèque de la Pléiade).

The History of Rhyme and Its Crisis in Contemporary Poetry

Keywords: modern poetry / rhyme / assonance / rhythm / versification

This article treats the development of rhyme from its origins in medieval Latin "rhythmic" prose to various forms in European languages. Just like meter at the level of verse rhythm, rhyme exhausted its artistic possibilities in the second half of the nineteenth century, yielding its place to free verse. The author examines various reasons for the rhyme crisis in the contemporary poetry of some languages: the small number of pure rhymes in English, the danger of rhythmic monotony due to the oxytonic nature of French, which resulted in a complicated set of versification rules, the long and rich history of rhymed Italian poetry that ended with clichés, and so on. The fact that rhyme can still be fruitfully used in contemporary

Slovenian poetry shows that – despite the existence of thousand-year-old documents written in Slovenian – it isa relatively young poetic language. That is also why contemporary Slovenian translators of classic poetry mostly still use rhymes that have disappeared from the repertory of procedures used by translators in many other languages.

This paper views rhyme not only as an acoustic device, but also as a rhythmic and semantic procedure that helps maintain the "memory of the language": repeating rhythmic and sound patterns (including alliteration and assonance in addition to rhyme) and their echoes establish a time-memory vertical that surpasses the linear flow of words into silence and oblivion. Whenever we hear the same rhythmic pattern or rhyme, the words that have already sunk into the past are brought back to the present.

November 2010

Shakespearov šepet v Smoletovi *Antigoni*

Majda Stanovnik

Kumanovska 1, SI-1000 Ljubljana
majda.stanovnik@siol.ne

Prispevek dopolnjuje doslej ugotovljene intertekstualne povezave Smoletove Antigone, *predvsem s Sofoklejevo in Anouilhovo, z opozorili na reminiscence iz Shakespearovih dram, zlasti* Hamleta. *Podobnosti in analogije opaža v njuni ritmični in retorični oblikovanosti, deloma tudi v zgradbi, v kompleksnosti dramskih oseb in v njihovi izraziti sentenčnosti, ironičnosti in paradoksalnosti.*

Ključne besede: rliterarni liki / medbesedilnost / Smole, Dominik / Antigona / Shakespeare, William / Hamlet

Zgodbo in idejo, temo in moralo antične mitološke junakinje, Ojdipove hčere Antigone, so od Sofokleja do naših dni na različne načine povzemali in aktualizirali dramatiki, pisatelji in pesniki iz različnih nacionalnih literatur. Slovenske variante je v razpravi »Antigona v slovenski literaturi: situacija ali junakinja?« analiziral Evald Koren (1986), jih v primerjalnem kontekstu predstavil na mednarodnem komparativističnem kongresu v Parizu (1985) in s tem pripeljal v obzorje literarnih ved onkraj meja slovenskega jezika in književnosti.

K primerjalni raziskavi ga je očitno spodbudila Smoletova drama *Antigona* (1960), ki je bila že predmet njegove zgodnejše študije »Misel, ki zanjo Antigona vztrajno išče smisel« (1981). V pregledu slovenskih del o temi Antigone je brez neposrednega vrednotenja prepričljivo pokazal, da je med njimi Smoletova drama absolutno dominantna. Povezav med njo in dobrih dvajset let starejšim, malo znanim dramskim fragmentom *Vaška Antigona* (1939) Mirana Jarca ni ugotavljal, ker jih očitno ni bilo. Njuno stičišče je le izhodiščna, v naslovu izražena povezava z enim izmed temeljnih del evropske literarne tradicije in njuna pripadnost dramatiki, sicer pa sta si po zasnovi in izpeljavi povsem različni. Jarčev fragment samo aludira na Sofoklejevo tragedijo, saj je dogajanje z analogno izbranimi protagonisti v podobnih medsebojnih razmerjih postavljeno v drugo okolje in drugo obdobje: dogaja se na Slovenskem po prvih kmečkih uporih ob koncu 15. stoletja, dramske osebe imajo temu primerna slovenska imena. Smoletova drama je, prav nasprotno, na zunaj prava imitacija Sofoklejeve *Antigone*, saj

ohranja kraj in čas njenega dogajanja, tj. antične Tebe ob začetku Kreonove vladavine po smrti kralja Ojdipa in njegovih sinov Eteokla in Polinejka, ubitih v medsebojnem spopadu. Ohranja tudi Sofoklejeve dramske osebe z njihovimi prvotnimi, tj. grškimi imeni in medsebojnimi sorodniškimi ter hierarhičnimi povezavami. Ob individualnih akterjih nastopa v pomembni vlogi Zbor, značilna kolektivna 'oseba' antične dramatike, ki jo sodobni prevodi Sofoklejeve tragedije v seznamu nastopajočih natančneje označujejo kot Zbor starcev, v Smoletovi drami pa se tako sam označi v svojem uvodnem nastopu (Smole 9, v. [= vrstici] 9, 16).

Dominik Smole je torej svojo *Antigono* nespregledljivo povezal s Sofoklejevo, vendar ta povezava ni niti brezpogojna niti izključna. Kritiki ob njej že od prve objave in uprizoritve omenjajo njeno nazorsko pripetost na sodobno eksistencialistično literaturo in na nekoliko starejšo, z dogajanjem v drugi svetovni vojni izzvano, enako naslovljeno dramo francoskega dramatika in scenarista Jeana Anouilha, ki pa je bolj paralela kot neposreden vzor Smoletove verzije (Kos 367). V Anouilhu je Smole tudi sicer lahko opazil podobno usmerjenega pisatelja, ki je v svojem obsežnem, deloma tudi pri nas znanem dramskem opusu aktualiziral več pomenljivih starih zgodb in tem. Med njegovimi tovrstnimi dramami so poleg *Evridike* (*Euridice*, 1941), *Antigone* (*Antigone*,1942) in *Medeje* (*Medea,* 1946), torej evokacij Evripidove in Sofoklejeve antične tragedije (pri *Evridiki* povezane s francoskim modernistom Cocteaujem), tudi shakespearska *Romeo in Jeanette* (*Romeo et Jeanette*, 1945). Enako stara so tudi kritiška opažanja nazorskih stičišč med Smoletom in Cankarjem (Schmidt 177), novo je Schmidtovo odkritje paralel med pripovedjo Smoletovega Kreona o svojih morastih sanjah (Smole 65–69) in Nazorjevo pesmijo *Titov 'Naprej!* v Klopčičevem prevodu (Schmidt 177–178), pomenljivo je bilo v debati na kolokviju »Antigona '80« Korenovo opozorilo na Smoletovo sorodnost z literaturo absurda (Koren, »Misel« 39).

Smoletova *Antigona* je torej izrazito intertekstualna kreacija (Juvan, *Intertekstualnost* 106, 249), demonstrativno oprta na enega izmed stebrov antične dramatike, manj na njegovo moderno francosko aktualizacijo, še manj vidno, vendar razpoznavno pa tudi na siceršnjo sodobno evropsko literaturo in domačo literarno tradicijo. Toda pod njeno antično zunanjščino in nadčasovnim sporočilom naslovne junakinje, da je treba mrtvega brata, čeprav izdajalca, spodobno pokopati, so sodobniki iz domačega okolja takoj opazili aktualno družbeno politično dramo. Za tako je tudi obveljala in prav ta njena razsežnost je bila vse od njenega nastanka deležna največ pozornosti, kakor v »Opombah« h kritični izdaji *Antigone* dokumentira Goran Schmidt. Marko Juvan jo v svoji angleški monografiji o zgodovini in poetiki intertekstualnosti označuje kot »poetično dramo s političnim podtekstom« (Juvan, *History* 26).

V Smoletovem besedilu je za tovrstne razlage dovolj opore, saj že izraziti, čeprav ne preveč poudarjeni in ne preveč na gosto natroseni anahronizmi, vpleteni v Zborove monologe in v replike individualnih dramskih oseb, razveljavljajo antični videz dogajanja. Z vidika današnjega vedenja o družbeni zgodovini in tehnološkem razvoju je v tebanskem ambientu anahronističnih nekaj predmetov, pojmov, poklicev, prostorov in opravil, ki omenjeni vsak zase zvenijo igrivo ali ironično, vsi skupaj pa pomenljivo opozarjajo na sodoben kontekst in sodobno veljavnost stare zgodbe. S takim opozorilom se drama že začne, ko Zbor starcev v zanosno privzdignjenem in hkrati skeptično ironičnem uvodnem nastopu opiše položaj v Tebah s ptičje, pravzaprav kozmične perspektive:

> Zbor: Ta naša krogla, ta naš globus, ta naša drobna žoga
> ki jo nevidni srednji napadalec je nezmotljivo
> zagnal v mrežo drugih zvezd, ozvezdij, sonc –
> (Smole, v. 4–6).

Izrazi »krogla, globus, žoga« se zdijo sinonimni nosilci pleonastične anafore, vendar so pomensko niansirani in tudi različno stari. V konstelaciji z »mrežo drugih zvezd, ozvezdij, sonc« kažejo ne samo postptolomejski, ampak tudi postkopernikovski pogled na položaj našega planeta, ki z vidika čedalje boljšega poznavanja vesolja danes postaja vse 'drobnejši'. Poleg tega Zbor za njegovega usmerjevalca in gospodarja ne omenja niti Zevsa niti koga drugega iz njegove družine bogov, ampak iz človeškega okolja vzetega, zaradi svoje »nevidnosti« skrivnostnega, v primeri z božanstvi vsekakor šibkejšega »srednjega napadalca«, tj. vodilnega nogometnega igralca iz današnje priljubljene športne igre, ki pa v stari Grčiji še ni razveseljevala množic. Ravnanje tega anonimneža je izrecno označeno kot »nezmotljivo«, posredno pa hkrati kot nepravilno, saj nogometaš »naše žoge« ni brcnil, ampak jo je »zagnal«, kar je lahko storil le z roko – gre torej za nezmotljivo in hkrati neustrezno ravnanje nevidnega mogočneža, tj. za paradoksno anahronistično metaforo.

Pozneje Zbor v sintagmi »tremolo narave« (Smole, v. 343) metaforično uporabi novoveški italijanski glasbeni termin, v stvarnih opisih tebanskega življenja omenja »nov model kočije« (v. 763), »urad« (v. 761) in sintagmo »okoli prvega so krčme polne« (v. 768). V njej so »krčme« povezane s še bolj kričečim anahronizmom – z namigom na sodobni ritem izplačevanja mesečnega zaslužka zaposlenim v podjetjih in ustanovah, kakršnih tedanje suženjsko in svobodnjaško 'delavstvo' pač ni poznalo, kakor tudi ne zapravljanja v krčmah »okoli prvega« v mesecu. Vedež Teiresias kakor že pred njim Stražnik (v. 375) omenja »revolucijo« (v. 430), še prej pa presenetljivo razkrije, da sta Eteokles in Polineikes »drug drugemu pognala kroglo v

glavo« (v. 66) in pozneje, da se kralj Kreon mudi »na seji vlade« (v. 1090). Kreon sam govori o svojem »uradu« (v. 2271), »naslanjaču« (v. 846) in »žarometih« (v. 1461), omenja »krojača« (v. 849) in »vajence pri obrtnikih« (v. 1356). Kreonov sin, Antigonin zaročenec Haimon jim dodaja še »raznašalce časopisa«, »mlekarice« (oboje v. 785) in »sobarice« (v. 793), med svojimi oblačili navaja »hlače« (v. 1005). O »hlačah in krilih« govori tudi Antigonina sestra Ismena (v. 1007, 1017, 1018), ki sicer po Teiresijevih besedah včasih goji abstraktne »nebotične misli« (v. 1205), sama pa omenja konkretne »nebotične stavbe« (v. 1936).

Ob anahronizmih iz današnjega sveta so redkejši in manj opazni, vendar nič manj pomenljivi tisti, ki zvenijo starinsko, čeprav niso iz antičnega, ampak iz srednjeveškega obdobja. Ismena nagovori Kreona kot »kneza« (v. 181), Kreon govori o svojih »knezih« (v. 1837) in »vojvodah« (v. 1843, 1854). Zbor omenja »plat zvona« (v. 346), pomenljivo vlogo imajo zvonovi in zvonjenje s svojimi sporočili v zaključnem prizoru, kjer zapovrstjo opozarjajo nanje Stražnik, Ismena, Haimon, Kreon in Paž (v. 2166, 2203, 2204, 2210, 2212, 2224, 2245). Toda v antiki je izpričana le raba majhnih zvoncev, ki so na bojevniških ščitih z neubranim ropotom strašili sovražnika. »Speva zvonov«, ki bi »Tebam oznanjali in vsemu svetu« (v. 2225) »mir in varnost« (v. 2205) ali jih svarili pred nevarnostmi, v Antigoninih Tebah dejansko ne bi bilo mogoče slišati, ker je zvonove večjega slušnega dosega uvedel in njihovo funkcijo raznovrstnega sporočanja na daljavo uveljavil šele krščanski srednji vek (Wade-Matthews 208). Šele od srednjega veka je znan tudi z viteškim stanom povezani poklic ali položaj paža, ki je v Smoletovi drami edina nesofoklejska oseba – spet gotovo ne po pomoti, ampak kot opozorilo na njegovo drugačnost od drugih oseb, morda celo na to, da jih po miselnosti nazadnje prehiti za celo zgodovinsko obdobje.

Dominik Smole je Sofoklejevo *Antigono* pač dobro poznal, saj je bila dosegljiva tudi v slovenskih prevodih. Bolj verjetno jo je prebiral v novejšem, dostopnejšem Albrechtovem (1941) kakor v Golarjevem (1924), tudi zato, ker je Albrecht (=Albreht) želel predvsem pesniško približati Sofoklejevo še vedno aktualno sporočilo, ne pa ga zamegljevati s skrbnim filološkim ohranjanjem avtentičnosti njegovega izraza. V »Opazkah« je svoj namen in postopek tudi jasno razložil:

> Prevajalcu ni šlo toliko za filološko in metrično točen posnetek izvirnika, marveč predvsem za to, da v kolikor mogoče preprosti, poljudni, lahko umljivi, sodobni obliki posname pesniške in miselne lepote izvirnika. Iz tega razloga se je prevajalec v formalnem pogledu odločil za peterostopni jamb, ki je slovenskemu občinstvu bližji in lažje govorljiv, kot šesterostopni, ki ga ima izvirnik. Znatne svoboščine si je dovolil prevajalec v zborovskih partijah. Zbori starogrških tragedij so obilno prepleteni z elementi iz starogrškega sveta, s podobami,

> reminiscencami in aluzijami iz religije in mitologije, ki današnjemu neučenemu človeku prav nič ne povedo, ali pa mu vsaj ne dajejo več prave, žive podobe […]. Prevajalec se nadeja, da se v svoji težnji, da bi veliko in lepo delo grškega tragika približal čim širšim plastem slovenskega ljudstva, s temi svoboščinami ni pregrešil nad nesmrtnim Sofoklejevim genijem. (Albreht 139–140)

V nekoliko skeptičnem soglasju z Albrehtovo prevajalsko prožnostjo so »Uvodne besede« dr. Joža Glonarja, ki opozarjajo na pomen prevodov in predelav, češ da so Sofoklejeve tragedije »tudi v tej obliki ohranile svojo moč, saj prave umetnosti ni mogoče nikoli popolnoma ubiti« (Glonar 28). Med dokazi njihove vplivnosti omenja, da je nemški kritik H. Rinn opazil analogijo s Sofoklejevo Antigono v Cankarjevi *Šivilji,* da se je Racine razglasil za Sofoklejevega učenca in da je Herder imel Shakespeara za »Sofoklejevega brata«.

Ne glede na to, ali je Smole prebral Glonarjevo spremno besedo ali ne in ali je v njej opazil omembo Sofoklejeve bližnje sorodnosti s Shakespearom ali ne, se zdi, da je to zvezo hote ali nehote v svoji *Antigoni* potrdil in na novo vzpostavil tudi sam (Stanovnik, »Leemingov« 277). O tem, da je vneti bralec leposlovja in redni obiskovalec gledališč Dominik Smole Shakespeara poznal, ne more biti nobenega dvoma. Priljubljeni renesančni dramatik je bil v njegovem času, pred drugo svetovno vojno in po njej, pri nas še veliko bolj znan od Sofokleja, saj so ga v Župančičevih in Borovih prevodih uprizarjali skoraj vsako leto (Moravec) in pogosto tudi tiskali (Moder). Odkritje petdeseth let prejšnjega stoletja, tj. desetletja pred nastankom Smoletove *Antigone*, so bile 'historije' o angleških kraljih in z njimi povezanih brezobzirnih bojih za oblast – *Rihard III.* je prišel na oder ljubljanske Drame leta 1952, prvi in drugi del *Historije o Henriku IV*. 1955 in 1956, *Tragedija o kralju Rihardu II.* 1959. Brez konkretne zgodovinske opore obravnavata zločinsko oblastiželjnost in njene pogubne posledice tudi *Kralj Lear,* uprizorjen l. 1949, in *Hamlet* (1948, 1949), ki je bil takrat kakor že prej pri nas najbolj priljubljeno, največkrat igrano in najpogosteje natisnjeno Shakespearovo delo, vrh tega tudi v naših krajih poznano še po filmski upodobitvi Laurencea Oliviera.

Da so Smoletu Shakespearove drame odmevale v spominu, četudi pri pisanju *Antigone* ni mislil nanje, daje vedeti že njena ritmična, pa tudi grafična oblikovanost. Dotedanji prozaist jo je po Sofoklejevo zasnoval v verzih, ki pa so bolj sorodni variabilnim Shakespearovim, kakršne je poznal iz Župančičevih prevodov, kakor pravilnejšim Sofoklejevim iz Albrehtovega prevoda. Besedilo je že v rokopisu (Svetina [3], nepaginiran faksimile) in nato ob natisu v reviji *Perspektive* konec leta 1960 razčlenil v neenakomerno dolge verzoidne vrstice, ritmično ustrezne prepletanju shakespearskih lakoničnih dialogov z daljšimi opisno pripovednimi replikami in meditativnimi monologi.

Gre torej za splošne paralele in reminiscence s kumulativnim učinkom, nekaj določnejših pa je mogoče razbrati predvsem iz *Hamleta*. Nanj spominja že Smoletovo kompozicijsko ogrodje, namreč učinkoviti začetni in zaključni prizor *Antigone*. V uvodnem nastopu Zbor v verzih oznani konec vojne in optimistično napove obdobje miru z besedami, ki so v nekakšnem paralelistično antitetičnem razmerju s Hamletovo pesimistično prozno izpovedjo Rozenkrancu in Gildensternu v drugem prizoru drugega dejanja. Obakrat je dogajanje po Sofoklejevem vzoru pokazano v globalni perspektivi, pravzaprav v projekciji nekega posebnega ali celo osebnega položaja na ves svet, le da se Smoletovim starcem po koncu vojne svet zazdi spet ubran, prijazen, naraven, medtem ko ga razdvojeni Hamlet vidi »krasnega, čudovitega, veličastnega«, a hkrati kužno gnilega. Hamletovo prozno repliko tu zaradi boljše razvidnosti analognih anafor razčlenjujem v vrstice, podobne Zborovim:

Hamlet: […] in resnično, tako me vse teži, da se mi zdi
vsa ta krasna stavba, ta zemlja samo pusto predgorje;
ta čudoviti baldahin, zrak, vidita,
ta ponosno prepeti nebes, ta veličastni obok,
okrašen z zlatimi plameni, ah, se mi ne zdi nič drugega
ko gnila gomila kužnih hlapov.

(Shakespeare, *Hamlet* 50)

Zbor: Ta naša krogla, ta naš globus, ta naša drobna žoga,
[…]
odmev spet daje in tišino hrani, nedra spet odpira
za šum cvetlic, dreves in za prepih oblakov
nad osivelimi glavami starcev. […]

(Smole, v. 4, 7–9)

V podobnem antitetično paralelističnem razmerju sta si zaključna prizora, ki ju poudarja bučna zvočna spremljava, izrecno omenjena v didaskalijah in v replikah nastopajočih oseb. V *Hamletu* se ob napovedanem pokopu njegovega in drugih trupel in s tem prehodu v mirni čas poleže streljanje, preglasijo ga bobni, Fortinbras spoštljivo ukaže, naj v čast ubitemu kraljeviču zaigra vojaška godba in naj sprožijo topove – Hamlet torej posmrtno dobi popolno zadoščenje z napovedjo novih časov pod poštenim vladarjem, drugačnim od zločinskega Klavdija. *Antigona* se konča z zvonjenjem, ki oznani, da je iskanje Polinejka končano. Vsem se zdi, da gre za dobro novico, ki pa si jo razlagajo različno. Ismeni zvonovi sporočajo, da Polinejka ni več in to ji pomeni, da ga Antigona ne more pokopati, zato ji tudi ne grozi več smrtna kazen, Pažu pa naznanjajo, da je Antigoni uspelo doseči cilj in Polinejka vendarle pokopati. Kreon sprejme Paževo razlago in ukaže Antigono usmrtiti, zvonove pa utišati. Toda ne glede na to zadonijo še močneje ob Teirezijevem opozorilu, da je Paž še živ, kar pomeni, da v

njem ostaja živa Antigonina upornost. Tudi Antigona torej dobi zadoščenje, ki mu sama ni priča: upanje na spremembe ni zatrto, čeprav Kreon – nasprotno od Shakespearovega s smrtjo kaznovanega Klavdija – ostaja kralj.

Antigona je med Smoletovimi dramskimi liki edina sofoklejska junakinja, čeprav nasprotno od Sofoklejeve nikdar ne pride na oder. Dominantni položaj v drami ji paradoksalno zagotavljajo dejansko nastopajoče osebe, ki imajo tudi sofoklejska imena, toda močno predrugačene vloge in značaje. Antigona jih prav s svojo odsotnostjo vse bolj zaposluje, zato se je venomer spominjajo, se zanimajo za njena dejanja, si pripovedujejo o njih, ugibajo o njenih namerah in nagibih, obnavljajo njene misli in besede in ji sčasoma odrečejo razsodnost. Sestra, zaročenec in vsi drugi z Zborom vred ji v zadregi zaradi njene vse bolj neomajne in zato vse bolj izzivalne nepokorščine kraljevemu ukazu začnejo pripisovati blaznost, tako kakor začnejo bližnji sebi v bran obtoževati blaznosti Hamleta, ki ga vodi sinovska zvestoba umorjenemu očetu tako kakor Sofoklejevo in Smoletovo Antigono sestrska zvestoba ubitemu bratu.

Smoletov Kreon je kot novopečeni kralj sprva enako negotov in nazadnje enako brezobziren kot Shakespearov Klavdij. V nasprotju z njim si oblasti sicer ni prisvojil z bratomorom, si jo pa z zločinom ohranja, saj najprej ukaže ubiti Stražnika in nazadnje nečakinjo Antigono. Smoletova »princeska« Ismena in Shakespearova kraljica Gertruda sta omahljivki, razdvojeni med svojimi oportunističnimi nagnjenji in sestrsko ljubeznijo do Antigone oziroma materinsko ljubeznijo do Hamleta. Smoletov dvorni svetovalec Teiresias ni več Sofoklejev slepi videc, ki nastopi samo enkrat, v predzadnjem prizoru, ampak ciničen, toda stalno prisotni prilagodljivec in koristoljubnež, pravi naslednik Shakespearovega spetkarskega velikega komornika Polonija. Teirezijev in s tem Polonijev posnemovalec je tudi lahkomiselni hedonist, Kreonov sin in Antigonin zaročenec Haimon, ki nasprotno od Sofoklejevega sploh ne pomisli, da bi Antigoni stal ob strani, kaj šele, da bi si hkrati z njo končal življenje.

Shakespearske provenience je videti Smoletovo vsekakor izvirno izpeljano, osebno zaznamovano prepletanje 'visokega' in 'nizkega' sloga, ki v antiki ni bilo sprejemljivo in tudi za sodobne poetične drame ni značilno. Stalno povezovanje poetično privzdignjenega izražanja s pogovorno, tudi žargonsko leksiko in sintagmami je že na kolokviju »Antigona '80« nadrobno analizirala Katja Podbevšek v razpravi »Funkcionalnost jezikovnih sredstev v Smoletovi Antigoni« (1981).

Še izraziteje shakespearska pa je Smoletova sentenčnost. Shakespeare je Sofoklejeva vseskozi resnobna, poučna razmišljanja in nauke modificiral s pogostim vpletanjem ironije, sarkazmov, paradoksov in oksimoronov, skratka, retoričnih postopkov, ki jih Tone Smolej in Matej Hriberšek v priročniku *Retorične figure* povezujeta v sklop sentenčnih ali miselnih figur,

med njimi pa ironijo in oksimoron ilustrirata prav z zgledi iz Župančičevih prevodov Shakespeara (Smolej in Hriberšek 73–79).

Dominik Smole je zlasti v Teirezijevih in Haimonovih, pa tudi v drugih replikah po svoje razvil prav tovrstno ironično sentenčnost, psevdomodrijansko razglabljanje o svetu, življenju, človeku in še posebej o položaju in nalogah kralja. Polonij, ki nikomur ne zaupa in zato zalezuje tudi hčer Ofelijo in sina Laerta, se v trenutku neprevidnosti kar naravnost prišteje med »razumne prebrisance«, ki z metaforičnim »ovinkarjenjem po krivih potih« pridejo do cinično paradoksnih »ravnih ciljev«. Teiresias – »zlobni starec«, kot mu v obraz zabrusi Ismena (Smole, v. 190), se s podobno paradoksalno retoriko mimogrede opiše kot poklicnega hinavca, ki mu pravzaprav nihče ne verjame, a ga vseeno vsi upoštevajo. To mu uspeva s spretnim leporečjem tehtnega videza, ki ga tako kot v Polonijevi repliki podpira inverzni besedni red (Polonij: »razumni mi prebrisanci«, Teiresias: »poklic je moj«):

Polonij: Zdaj pa poglej:
ta vaba laž ulovi krapa resnico:
tako razumni mi prebrisanci
z ovinkanjem, krog ogla najdemo
po krivih potih svoje ravne cilje.
(Shakespeare, *Hamlet* 38)

Teiresias: Poklic je moj že dolgo vrsto let v tem,
da se pretvarjam, kot da sem, četudi nočem biti.
Ismena: Ti kdo verjame?
Teiresias: Ne, ker ni potrebno.
Všeč sem jim pravzaprav, če nisem.
Sicer pa – na neki poseben, svoj način vseeno sem.
(Smole, v. 1112–1117)

Teiresias kljub svojemu očitnemu nagnjenju k sentenčnosti in 'filozofiranju', saj se v dialogu s Kreonom dvoumno sam označi, da ni »ne več ne manj« kot »dvorni filozof«, presenetljivo v isti sapi naznani, da noče veljati za človeka, ki misli – kot da bi si previdno vzel k srcu pripombo Shakespearovega Julija Cezarja o »nevarnem« Kasiju, ki »preveč misli«:

Cezar: Ta Kasij gleda votlo in lakotno;
on preveč misli: taki so nevarni.
(Shakespeare, *Romeo* 137)

Kreon: Ne sprenevedaj se. Odkrito mi povej, kaj misliš!
Teiresias: Jaz sem le dvorni filozof, ne več ne manj.
Zato sem tu, in ne da mislim.
(Smole, v. 493–495)

Teiresias že prej posvari Paža z besedami »Tudi misliti nikar preveč« (Smole, v. 316), Kreonu pa pozneje pleonastično zagotavlja, da »nič ne ve«, kar naj bi dokazovalo, da ima »čiste roke«. Shakespearska hiperbolična formulacija se tu v sintagmi »čiste roke« povezuje z antitetično aluzijo na Sartrove *Umazane roke:*

Teiresias: Ne vem ničesar. Nikdar nič.
Kot tvoje, so tudi moje roke čiste.
Ne vem ničesar. Nikoli o ničemer nič.
(Smole, v. 520–522)

Haimon Teireziju s podobnimi retoričnimi zasuki prizna, da je razmišljanje res neprijetno, predvsem pa mu očita, da ga je v nasprotju s svojimi deklarativnimi priporočili k temu spodbudil on sam:

Haimon: Ozlovoljil si me. Pripravil si me do tega,
da mislim. Ne vem, kako, a kadar mislim,
sem zmeraj žalosten,
če pa sem žalosten,
ne mislim nič.
(Smole, v. 824–828)

Tovrstne paradoksalne miselne izpeljave so analogne Polonijevi zvijačni, kralju in kraljici, tj. Klavdiju in Gertrudi namenjeni razglasitvi Hamletove blaznosti, ki je v Župančičevem prevodu ohranila Shakespearovo sofistično bravuro:

Polonij: Knez moj in knežna, če bi rešetal,
kaj bodi veličanstvo, kaj udanost,
zakaj dan dan, noč noč in čas je čas,
bi s tem le tratil noč in dan in čas.
Ker je kratkoča bistroumju duša,
ovinki le telo in vnanji lišp,
naj kratko govorim. Vaš sin je blazen:
blazen, velim; saj če očrtaš blaznost,
kaj je to drugega, kot da si blazen?
Kraljica: Več jedra in manj umetničenja.
Polonij: Prisežem, da prav nič ne umetničim.
Da blazen je, je res; da res, je škoda
in škoda, da je res: puhla nabuhlost!
Bog z njo, saj nočem umetničiti.
Recimo torej, da blazni: zdaj nam ostane,
da najdemo še vzrok tega efekta,
ne, pravzaprav še vzrok tega defekta,
saj ta defektni efekt ima svoj vzrok:
to še ostane in tako ostane.
(Shakespeare, *Hamlet* 43)

S podobnimi obrati, mimogrede podkrepljenimi celo z rimo (»dan« – »stran«) in paradoksno ironičnimi sentencami, utemelji Antigonino dozdevno norost Teiresias v dialogu s Haimonom:

Teiresias: Življenje je blagó, ki nosi znamko povprečne kvalitete:
Ni najboljše, ni najlepše, a nam je le potrebno za vsak dan.
Pusti Antigono, ker ona bi ti rekla:
odkriti je treba njegovo pravo stran.
[…]
Haimon: Naj reče, če pa ne razumem.
Slaboumna je, ker ne razumem.
Teiresias: I, seveda.
Haimon: Nora.
Teiresias: I, seveda, no.
Haimon: Kaj mogoče ni?
Teiresias: Vsi pravimo, da je. Potem je, kajne?
(Smole, v. 1718–1721, 1729–1735)

Teirezijeva in Haimonova retorika pa se ne zgleduje samo po Polonijevi, ampak tudi po Hamletovi, saj otožni kraljevič kot dozdevni in deloma tudi namerno zaigrani blaznež rad izziva sogovornike z ironično paradoksalnostjo. Šele proti koncu Shakespearove tragedije se pojasni, da se je tega naučil pri davno umrlem, a še ne pozabljenem »kraljevem šaljivcu« Yoricku (Stanovnik, »Hamlet in«) in ga po svoje tudi nadomestil, saj je videti, da je položaj 'pametnega norca' na Klavdijevem dvoru ostal nezaseden. 'Krožno dokazovanje', ki ga radi uporabljajo Polonij, Teiresias in Haimon, spada tudi med Hamletova retorična sredstva. Tako razmišlja npr. že proti koncu prvega dejanja in v drugem prizoru petega, po srečanju z burkaškima grobarjema in najdbi Yorickove lobanje:

Hamlet: […] treba je zapisati,
da kdo lahko smehlja se in smehlja
in da je vendar lopov; vsaj na Danskem.
[…]
Ni lopova na vsem širokem Danskem,
da ne bi bil do vrha pobalin.

[…] Ako bo zdaj, ne bo pozneje; ako ne bo pozneje, bo zdaj; ako ne bo zdaj, bo le kdaj pozneje: pripravljen bodi, to je vse; ker nihče ne ve, kaj zapusti, kaj zato, ako zapusti zgodaj? […]
(Shakespeare, *Hamlet* 32, 33, 135)

Na Kreonovem dvoru »šaljivec« seveda ni predviden, zafrkljivo govorjenje o resnih zadevah pa je močno razširjeno. Teiresias, Haimon in Kreon razlagajo svoje pojmovanje sveta in človeka, tj. samega sebe, s podobnimi besednimi obrati, čeprav brez Hamletove grenkobe in prizadetosti, z več

polonijevskega cinizma in sarkazma, z lahkotno nekonsistentnostjo, zakrito z zgovorno brezvsebinskimi tavtološkimi mašili:

Teiresias: Svet je to, kar je,
Kar vidiš, čutiš in otiplješ s prsti.
Poleg tega, reči hočem, mimo tega, pravzaprav …
nad tem, je svet vse, kar je skladno s to našo pametjo,
Normalno, bi dejal, spodobno ter urejeno nam v korist.
Lahko bi rekel: svet je družba. Ne, svet je človek. Še bolje:
svet sem jaz.

Čas je, da spregovorimo mirno in preprosto.
V te naše dni
(ki so, priznam, še mene za hip in le za majhno ped
potisnili iz starodavnih tirov),
v te naše dni
je nek igrivi duh nalašč zalučal kamen nerazvidnosti,
ukral pa – objesten kakor je – spoznanje o trdnosti stvari.
To, kar bilo navek na tvoji desni strani,
je poskočilo v levo, tisto na levici si je izbralo desno plat.
A kot sem rekel: le v čaru razposajenega duha.
Zares je desno še na desni, in ono drugo je zvesto na levi.
Sami smo krivi, če smo preveč zares igrali v tej igri.

Kreon: Rad vidim vse, kar si želim, zakaj boli me glava.
Ne maram, da ne vidim tistega, kar si želim,
kadar boli me glava. Saj zdaj sem vendar kralj.

(Smole, v. 321–328; 1996–2007; 94–96)

Hamlet tudi o posplošenem 'človeku' razmišlja antitetično, medtem ko ga Teiresias brezpogojno razvrednoti, pri čemer pa z zanikanjem potrdi svoje svetohlinstvo. Haimon Hamletovo pogojno ugotovitev človeške animaličnosti spelje drugače, a s podobnimi sofizmi; življenje je zanj »táko kakor je, in ne drugačno«, torej »preprosto in veselo« (v. 1233–1234), saj »če življenje ni veselo, je žalostno, kar se le da« (v. 859) – če kdo noče biti zadovoljen le s spanjem in prehranjevanjem, se lahko slepi s prav tako praznimi čustvenimi izbruhi:

Hamlet: Kakšna mojstrovina je človek! Kako plemenit po svoji pameti! Kako neomejen po možnostih! Po podobi in kretanju kako popoln in čudovit! V dejanjih kako podoben angelu! Po svojem razumu kako podoben Bogu! Lepota sveta! Vzor vsemu živemu! In vendar, kaj je meni ta kvintesenca prahu! Človek me ne veseli, ne moški in tudi ženska ne, […]
[…] Kaj je človek,
če glavna sreča mu in prid vseh ur
je spanje le in jed? Žival, nič več.

(Shakespeare, *Hamlet* 50, 99–100)

Teiresias: Človek je nič, čemu naj si taji svoj nič?
Kdor misli, da je več, neizogibno in za zmeraj pade.
A jaz, Ismena, nisem svetohlinec: brez sramu
pred vami tu povem: vesel sem tega padca,
ker mi njegove zlomljene kosti
pričajo z jasnino zlogovanja;
nič nisi, in prav nobeden ni od tebe višji.
[…]
Človek je nič in prav nobeden od drugega ni večji.
naj Polineikes je ali ga ni, ukaz je dan:
ni ga – in ga ni.
(Smole, v. 2038–2044, 2248–2250).

Ismena Svet je čudovit, poglejte ga, prostran in neizmeren!
Haimon: Človek tudi, prosim. Človek je tudi
čudovit, prostran in neizmeren.
Rekel bi, da je pravilno in v skladu z zakoni,
če občudujemo odslej človeka in življenje.
Stražnik: Koga, kaj?
Haimon: Človeka in življenje vendar! Tako na sploh …
Če komu ni dovolj, da je in spi in pije,
lahko povrh še vzklika prostranosti življenja
(Smole, v. 2135, 2137–2144).

Smoletova Antigona preide iz prvotne hamletovske razdvojenosti glede Polinejka v prav tako hamletovski upor, povezan z napori in trpljenjem, upor, ki postane njen lastni, a tudi širše veljavni boj za duhovno prostost. Druge osebe se tako kot o človeku in življenju tudi o trpljenju in prostosti izražajo s ciničnimi reki, aforizmi, oksimoroni. Npr.:

Kreon: Trpeti v duši je hudo, brez dvoma,
a biti vse dopoldne kralj, je hujše, veš.
(Smole, v. 1824–1825).

Haimon: Z vojske se vrnemo, ranjeni, ubiti,
Žensk pa nikjer!
[…]
Če je človek ubit – sem sodil – je vrhu tega tudi mrtev.
Smole, v. 506–507, 1349).

Ismena: A vendar – mrtev je, živ človek mrtev.
(Smole , v. 1500).

Teiresias: Prostost ne prija, ne de nam dobro.
Najbolj smo prosti, kadar smo odvisni.
(Smole, v. 2125–2126).

Smoletova topika ima še več stičišč s Shakespearovo. Hamlet razmišlja o pomenljivosti sanj (Shakespeare, *Hamlet* 63), Kreonova obsežna pripoved o svojih »hudih in neumnih« sanjah (Smole 2009, v. 1256–1342) je v drami prav tako pomenljiva. V *Hamletu* in *Antigoni* je veliko razmišljanj o kraljevem poklicu, položaju in odgovornosti, v obeh delih se pojavi tudi opazno metaforično zrcalo. Hamlet ga poveže s funkcijo gledališke igre, katere namen je, »da drži tako rekoč življenju zrcalo« (Shakespeare, *Hamlet* 68), Smoletov Kreon ga iz moralnega opomnika ironično preobrne v orodje Ismenine nečimrnosti:

Kreon: Preveč si ti res samo ti
in svet ti služi za zrcalo,
v katerega naperjaš svoje žaromete zato,
da tebe samo osvetli v stokrat jačji luči.
(Smole, v. 1459–1462)

Toda pomembnejše od tega se zdi, da je Smole celotno dramo o Antigoni zasnoval kot prav tako zrcalno gledališko igro, kakršno opisuje Shakespeare s Hamletovimi besedami, namreč, »da kaže čednosti njene poteze, pregrehi njeno podobo, svojemu času in družbi njeno obliko in odtisk« (Shakespeare, *Hamlet* 68). Igra v igri, ki jo priredi Hamlet, je stilizirana občutno drugače od siceršnjega besedila. Sestavljena je namreč poudarjeno teatralno, umetelno, v dosledno rimanih jambskih enajstercih, različnih od pretežno nerimanih, ki jih govorijo 'primarne' osebe v tragediji. Z izzivalnim prizorom kraljevega zahrbtnega umora pa izmišljena igra doseže svoj namen – Hamlet s predstavitvijo domnevnega zločina, ki ga sluti, mu pa sam ni bil priča, ob reakciji storilca preveri njegovo resničnost.

Na podobno, čeprav manj razvidno dvostopenjsko fiktivnost Smoletove Antigone – kot drame in kot osebe – je na komparativističnem kolokviju »Antigona '80« opozoril njegov pobudnik in organizator Evald Koren. Opazil je namreč varljivost Paževega zaključnega opisovanja, kako Antigona kljub pravkaršnji ugotovitvi delfskega preročišča, da Polinejka ni, brata vseeno pokoplje. Ta opis je dvoumna teihoskopija, pripoved o na videz neposredno opazovanem dogajanju, ki bi ga lahko opazovale in s tem same preverile tudi vse druge dramske osebe, hkrati navzoče v istem prostoru palače kakor Paž, tj. Kreon, Ismena, Haimon in Teiresias. Ker tega – seveda po avtorjevi volji – ne storijo, lahko sklepamo, da ima Paževa preverljiva, a nepreverjena teihoskopija podobno funkcijo kakor Hamletova igra v igri, ki je priklic resnice z domišljijskim, izmišljenim prizorom. Nasprotno kakor v Sofoklejevi *Antigoni* in podobno kakor v Shakespearovem *Hamletu* namreč dejanje v Smoletovi drami ne poteka sklenjeno, 'enotno', saj je glede na navedbe dramskih oseb od konca tebanske vojne do Antigonine domnevne

najdbe Polinejka minilo že toliko časa, da nepokopani mrtveci niso več razpoznavni. Paž, ki se je Kreonu v začetku drame nerad, pa vendarle dal zlorabiti za uboj Stražnika, se mu nazadnje upre s tem, da pred pričami nadrobno opiše Antigonino pokopavanje Polinejka, ga torej razglasi, čeprav je Kreon prepovedal prav javnost pokopa, ne sam pokop, in čeprav je opisani pokop lahko le še simbolično dejanje. Paž torej ob odsotni, nemi Antigoni ohranja njeno uporno misel.

Korenovo razkrivanje komplicirane, izpiljene literarnosti Smoletove Antigone je opozorilo na moč literarne fikcije, da z domišljijo vodi k spoznavanju realnega sveta in da lahko paradoksno odkriva resnico z uprizorjeno, tendenčno prilagojeno, nestvarno resničnostjo. Zato se je 'nastavljanje ogledala' neki konkretno, lokalno omejeni resničnosti z bogatim, vešče uporabljenim instrumentarijem svetovnega literarnega izročila izkazalo za bolj učinkovito, kakor če bi ga avtor nastavljal s posnetkom veristično zasnovanega dramskega dogajanja.

LITERATURA

Albrecht [Albreht], Fran. »Opazke« [uvodni del]. Sophokles [Sofoklej], *Edip kralj. Antigona*. Prev. Fran Albrecht. Ljubljana: Slovenska matica, 1941.139-140. (Vezana beseda 2).

Glonar, Joža. »Uvodne besede«. Sophokles [Sofoklej] *Edip kralj. Antigona*. Prev. Fran Albrecht. Ljubljana: Slovenska matica, 1941. 5-31. (Vezana beseda 2).

Juvan, Marko. *History and Poetics of Intertextuality*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2008. (Comparative cultural studies).

– – –. *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS, 2000. (Literarni leksikon 45).

Koren, Evald. »Antigona v slovenski literaturi: situacija ali junakinja?« *Primerjalna književnost* 9.1 (1986): 27–31.

– – –. »Misel, ki zanjo Antigona vztrajno išče smisel.« *Primerjalna književnost* 4.1 (1981): 29–34.

Kos, Janko. *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.

Moder, Janko. *Slovenski leksikon novejšega prevajanja*. Koper: Založba Lipa, 1985. (Zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev 3).

Moravec, Dušan (ur.). *Repertoar slovenskih gledališč. 1867–1967*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967.

Podbevšek, Katja. »Funkcionalnost jezikovnih sredstev v Smoletovi Antigoni«. *Primerjalna književnost* 4.1 (1981): 16–23.

Schmidt, Goran. »Opombe.« Dominik Smole. *Zbrano delo 2*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2009: 167–692. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev 224).

Shakespeare, William. *Hamlet*. Prev. Oton Župančič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1956. (Knjižnica Kondor 5).

– – –. *Romeo in Julija. Julij Cezar. Hamlet*. Prev. Oton Župančič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984. (Knjižnica Kondor 223).

Smole, Dominik. »Antigona«. *Zbrano delo 2*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2009. 7–112. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev 224).

Smolej, Tone, in Hriberšek, Matej. *Retorične figure*. Ljubljana: DZS, 2006.

Sophokles [Sofoklej]. *Edip Kralj. Antigona*. Prev. Fran Albrecht [Albreht]. Ljubljana: Slovenska matica, 1941. (Vezana beseda, 2).

Stanovnik, Majda. »Hamlet in grobarja: kraljevič, klovn in kmet.« *15. prevajalski zbornik*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 1991. 7–19. (Zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev 15). Redigiran ponatis: »Hamlet (V,1): prizor iz Shakespearove tragedije v Šauperlovem, Cankarjevem, Župančičevem in Modrovem prevodu.« *Slovenski literarni prevod 1550–2000*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2005, 212–227.

– – –. »Leemingov prevod Smoletove Antigone.« *Prevajanje besedil iz prve polovice 20. stoletja*. Ur. Martina Ožbot. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 2006. 272–294. (Zbornik Društva slovenskih književnik prevajalcev 31).

Svetina, Ivo (ur.). *Dominik Smole*. Ljubljana: Nova revija, 1996. (Zbirka Interpretacije).

Wade-Matthews, Max, in Thompson, Wendy: *Glasba. Ilustrirana enciklopedija glasbil in velikih skladateljev*. Ljubljana: Modrijan, 2006.

Shakespeare's Whisper in Smole's *Antigone*

Keywords: literary characters / intertextuality / Smole, Dominik / Antigone / Shakespeare, William / Hamlet

On its surface, Dominik Smole's play *Antigone* is an imitation of Sophocles' tragedy because it takes place at the same time and place and features characters with the same names and the same family and hierarchical relationships. However, the playwright relativizes this appearance by using diverse physical and verbal anachronisms, altering the personalities of the majority of the characters, modifying the course and duration of the plot, and adding intertextual links. In addition to the points of contact recorded so far, especially those with Anouilh's *Antigone*, this article also establishes reminiscences of Shakespeare's plays, which Smole undoubtedly knew, and especially *Hamlet*. What is reminiscent of these plays is the analogue design of the entire text uncharacteristic of Smole—up to that time a prose writer—using distinctly rhythmized verse lines of varying lengths, continuous transitions from the poetically elevated "high" style into the banally "low" jargon style, and distinct aphorisms combined with irony and paradoxes. Even some of Smole's characters resemble Shakespeare's: the Theban "princess" Antigone, who is guided by her moral commitment to her dead brother just as Hamlet is guided by his commitment to his murdered father, is characterized with insanity just like the Danish prince; the court councilor Teiresias and his impersonator, Creon's son and Antigone's fiancée Haemon, are faithful students of Lord Chamberlain Polonius in word and deed; Ismene oscillates between loyalty to and

betrayal of her sister Antigone just like Queen Gertrude oscillates between betrayal and love of her son Hamlet; and here and there Smole's Creon and Shakespeare's Claudius share the same thoughts about the king's status and responsibility. All of this confirms the multifaceted intertextual inclusion of Smole's *Antigone* within classic European literature as well as its simultaneous completion of the mission that Shakespeare defines through Hamlet's words—namely, that as a metaphorical mirror, a play should remind contemporaries of current social and moral issues. Thus regardless of its manifest antiquity, from its very beginning it has functioned as a play on contemporary moral issues; it has been especially effective because of its unconventional artistic perfection.

September 2010

Zgodnja recepcija Maupassanta v Nemčiji in Avstriji (1881–1914)

Yves Chevrel

3 allée de Beauvais, F-35830 Betton
yves.chevrel@free.fr

Ob smrti je bil Maupassant pisatelj, ki ga je bilo res mogoče šteti med slavne. Toda pregled zapisov iz začetnega obdobja recepcije njegovih del v Nemčiji in Avstriji kaže, da je njegov ugled v teh dveh državah pravzaprav rasel precej počasi in da se je zares utrdil šele med letoma 1893 in 1914.

Ključne besede: francoska književnost / 19. st. / Maupassant, Guy de / literarna recepcija / Nemčija / Avstrija / nemška književnost / primerjalne študije

»1875: neznan; 1882: svetovno znan; 1892: v umobolnici« … Ali lahko ta lapidarna formula, s katero je Maximilian Harden (38) na kratko povzel Maupassantov bliskoviti vzpon do trenutka, ko je bil hospitaliziran, opiše življenjsko pot pisatelja, ki ga še na začetku 21. stoletja veliko beremo, prevajamo in prirejamo, nad katerim pa je uradna kritika vsaj v Franciji precej dolgo vihala nos?[1] Vendar pa ta izjava – najverjetneje brez vednosti svojega avtorja – opozarja, da je leto 1875 pravzaprav zaznamovalo neopaženi začetek literarne kariere mladega, petindvajsetletnega avtorja, ki pod psevdonimom Joseph Prunier v tedniku *Almanach lorrain de Pont-a-Mousson* objavi novelo »Roka odrtega človeka« (»Main d'écorché«); nekatere prvine iz nje je kasneje ponovno uporabil v noveli »Roka« (»La main«), ki je izšla v dnevniku *Le Gaulois* leta 1883. Do leta 1879 je potem Maupassant, včasih tudi pod psevdonimom Guy de Valmont, objavil nekaj povesti oziroma novel, poleg tega pa še nekaj pesmi in krajšo komedijo v verzih. Leto 1880 je bilo odločilno: mnogo bolj kot zaradi zbirke *Stihi* (*Des Vers*) je postal znan zaradi skupinskega dela *Medanski večeri* (*Soirées de Médan*) – knjigi sta izšli v časovnem presledku nekaj dni –, in sicer zaradi novele »Debeluška« (»Boule de suif«). Od takrat naprej je doživljal vedno večje uspehe v Franciji in na tujem: prvo zbirko novel *Hiša Tellier* (*La Maison Tellier*) je sestavil maja 1881 in že septembra istega leta mu je lahko Turgenjev zagotovil: »V Rusiji se govori o vas.« (nav. po Forestier LXXVI)

V pismu z dne 28. novembra 1882 se je Maupassant čutil dovolj gotovega, da je odklonil na videz mikavno pogodbo, ki mu jo je predlagal založnik Charpentier (izdajatelj zbirke *Stihi*): pisatelj mu je dal vedeti, da ima

tudi drugod zelo ugodne pogoje in da se je poleg tega »odločil, da ne bo nikoli sklenil dokončne založniške pogodbe.« V naslednjih desetih letih je ustvaril obsežen literarni opus: povesti, novele, romane, kronike, spremne besede in nekaj poskusov gledaliških del, omeniti pa velja tudi njegove popotne zapiske. V začetku januarja 1892 je bil sprejet v sanatorij doktorja Blancha, kjer je 8. julija 1893 umrl.

Ob smrti je bil Maupassant pisatelj, ki ga je bilo res mogoče šteti med slavne. Toda pregled zapisov iz začetnega obdobja recepcije njegovih del v Nemčiji in Avstriji kaže, da je njegov ugled v teh dveh državah pravzaprav rasel precej počasi in da se je zares utrdil šele med letoma 1893 in 1914.

*

Ko so za Francozi (in drugimi evropskimi narodi, o katerih bomo govorili kasneje) tudi Nemci in Avstrijci odkrili zgodnja dela Guya de Maupassanta, so področje, na katerem se je skušal uveljaviti, že obvladovali francoski pisatelji predhodne generacije, generacije Alphonsa Daudeta in Emila Zolaja. Ta dva pisatelja, ki sta kakih deset let starejša od Maupassanta in sta poleg tega začela objavljati razmeroma zgodaj (Daudet pri osemnajstih s zvežčičem pesmi *Zaljubljenke* (*Les Amoureuses*), ki je izšel leta 1858, Zola pa pri devetnajstih, leta 1859, z besedilom, ki je bilo ponatisnjeno v *Pripovedkah za Ninon* (*Contes à Ninon*) leta 1864), sta bila namreč že dobro znana v germanskem svetu, ko se je začelo obdobje Maupassantove slave v Franciji; še toliko bolj zaradi tega, ker so nemški in avstrijski kritiki in založniki, ki so se od nekdaj zanimali za francosko literarno življenje, okoli leta 1875 spoznali, da v imenu realizma zlasti na področju romana poteka nova literarna evolucija.

Izraz *Realism(us)* je bil v 19. stoletju v nemško govorečem svetu precej razširjen, veljavnost pa sta mu dala Goethe in Schiller, ki sta ga uporabljala v svojih pismih. Poleg tega je leta 1850 Hermann Hettner postavil »realistični premik« v nemški literaturi v evropsko perspektivo:

> Man würde sehr irren, wollte man diese realistische Wendung unserer Poesie für eine vereinzelte und zufällige Erscheinung halten! Dieser Drang nach Realität macht sich in allen Künsten geltend; und nicht bloß in Deutschland, sondern im Kunstleben von ganz Europa.[2]

Champfleury pa je v predgovoru k svoji zbirki *Realizem* (*Le Réalisme*, 1857) zapisal:

> Povsod v tujini, v Nemčiji, na Švedskem, na Nizozemskem, v Belgiji, Ameriki, Rusiji, Švici vidim pripovednike, ki se podrejajo splošnemu zakonu in se prepuščajo vplivu skrivnostnih tokov, prežetih z *realnostmi*. (6)

Vendar pa je v zvezi z izrazi, ki so jih uporabljali, že prihajalo do nesporazumov: po Hettnerjevem mnenju se je evropski realizem izražal v delih naslednikov W. Scotta, Byrona, Shelleya, Manzonija, Puškina – in francoskih romantikov; Champfleury pa je imel predvsem v mislih Dickensa, Thackeraya, Gogolja, Turgenjeva. Poleg tega so v Franciji spore okoli realizma (»bataille réaliste«) še podžigali sodni procesi proti pisateljem, zato so se tam uveljavila bolj radikalna stališča.

Zaradi tega je po letu 1850 nastala razlika med romanom z nemškega govornega področja in francoskim romanom. Prvega so zastopali avtorji, kot so Th. Storm, G. Keller, L. Freytag, O. Ludwig, F. Spielhagen, W. Raabe, in čeprav je nastajal pod znamko realizma, se je zdel kot nekakšna ostalina predhodnih oblik, ki so bile vedno manj sposobne opisovati moderni svet. Ravno nasprotno pa je veljalo za francoski roman, ki so ga ravno tako označevali za realističnega: ta se je zgledoval po Balzacu in se udejanjal v delih Gustava Flauberta, bratov Goncourt (*Germinie Lacerteux*, 1864), Alphonsa Daudeta (*Malček,*[3] 1868) in Émila Zolaja, ki je že govoril o naturalizmu (*Thérèse Raquin*, 1867). Vendar našteti romani predstavljajo le del francoske književne produkcije v teh letih in nemško govoreči bralci se pred letom 1880 zanje niso zanimali.

V svoji študiji o nemški recepciji francoskega realizma, ki se opira na podatke o izdajah prevodov, H. H. H. Remak (418) namreč opaža, da Nemci znatno raje berejo Paula de Kocka, Ernesta Feydeauja, Eugèna Sueja, Octava Feuilleta, Julesa Sandeauja ter oba Dumasa, v gledališču pa ploskajo delom Labicha, Sardouja in Augierja. Ernest Feydeau je na primer požel velik uspeh s *Fanny* (1858), ki je bila že naslednje leto dostopna v treh nemških prevodih, in s *Catherine d'Overmeire* (1860), ki je doživela kar štiri prevode že v samem letu izida; leta 1870 obstajajo štirje prevodi dela *Roman o revnem mladeniču* (*Roman d'un jeune homme pauvre*, 1858) Octava Feuilleta, medtem ko je bila *Gospa Bovary* (*Madame Bovary*) dosegljiva le v enem samem, ki je izšel na Dunaju leta 1858, pa še ta je bil precej cenzuriran … Če ob tem pregledamo nemški tednik, ki si je, kot pove njegovo ime, ob svoji ustanovitvi v letu 1832 zadal za cilj, da bo seznanjal bralce s tujo književnostjo, namreč *Das Magasin für die Literatur des Auslandes*, potem ugotovimo, da med leti 1865 in 1870 ni objavil niti besede o Flaubertu, Daudetu in Zolaju; le brata Goncourt sta bila obravnavana v dveh člankih, eden v zvezi z *Renée Mauperin*, drugi pa v zvezi s *Sestro Filomeno* (*Soeur Philomène*). Pač pa ta revija piše o predstavnikih in naslednikih stare generacije romantikov, to so Victor Hugo, George Sand, Théophile Gautier, pa tudi Ernest Feydeau in Alexandre Dumas mlajši.

Čeprav se je zaradi izida francosko-pruske vojne leta 1870 v novem nemškem cesarstvu izoblikovala želja po prenehanju francoskega kulturnega

vpliva, je bilo v tistem času zanimanje za francosko književnost še vedno veliko. Seveda so kritiki opozarjali, da bi ta književnost utegnila na bralce slabo vplivati; menili so namreč, da vedno bolj zapada v odbijajoč realizem. Prvi znani Zolaju posvečeni članek je bil zelo negativen: neznani novinar lista *Blätter für literarische Unterhaltung* je le opozoril, da se je pojavil še en neizviren romanopisec, roman *Gonja* (*La Curée*) pa je samo omenil. Sicer pa je bil francoski romanopisec nove generacije, ki je približno do leta 1880 najbolj pritegoval pozornost nemških in avstrijskih kritikov, Alphonse Daudet; k temu je delno pripomogla nagrada Prix de Jouy, s katero je francoska Akademija leta 1875 nagradila njegov roman *Fromont mlajši in Risler starejši* (*Fromont jeune et Risler aîné*), predvsem pa to, da je kljub napakam, ki jih je kritika opažala v njegovem delu, predstavljal že skoraj sprejemljivo različico realizma.[4] Avstrijska družinska revija *Heimgarten* je poleg tega že leta 1879 kot prva objavila o njem besedilo »Das Elixir des ehrwürdigen Paters Gaucher«, drug avstrijski list, *Neues Wiener Tageblatt*, pa je bil prvi časopis v nemškem jeziku, ki je izdal enega njegovih romanov v podlistku, to je *Die Könige in der Verbannung* (oktober 1879–januar 1880)[5]. Konec leta 1880 je bilo v nemščini na voljo osem Daudetovih del, dve Zolajevi in tri Flaubertova, a nobenega dela bratov Goncourt. Hkrati pa ne smemo pozabiti, da so francoske pisatelje še vedno na veliko prevajali, zlasti ljudske pisce, kot je bil na primer Xavier de Montépin, čigar *Ausgewählte Romane* so izšli med letoma 1874 in 1877 v 65 zvezkih. Pomembno dejstvo je, da si je francoska književnost zelo hitro spet pridobila enak položaj kot prej: leto 1870 ne v Nemčiji ne v Franciji ni pomenilo kake prave prelomnice.

*

Do pravega preobrata je prišlo pravzaprav v letih 1879–1880: v središče razprav o novi francoski književnosti je stopil Zola in postopoma izrinil Daudeta v ozadje. Knjiga *Médanski večeri* (*Soirées de Médan*, 1880) je doživela prevod v nemščino že leta 1881, vendar je Maupassantovo ime zbudilo pozornost šele v septembru istega leta. W. Loewenthal (prevajalec dela *Kralji v izgnanstvu*)[6] mu je v *Das Magazin für die Literatur des In- und Auslandes* posvetil precej dolg članek z naslovom, ki že na samem začetku vpliva na bralca: »Aus der naturalistischen Schule. Guy de Maupassant, *La Maison Tellier*«,[7] poroča pa o Maupassantovi prvi zbirki, ki je izšla nekaj mesecev pred tem. V njej zbrane novele so po novinarjevem mnenju »ein […] typisches Bild der naturalistischen Schule Frankreichs«. Ob prebiranju novel »Hiša Tellier« (»La Maison Tellier«) in »Paulova žena« (»La femme de Paul«) se je pisec članka dolgočasil, ugodno pa je ocenil »Zgodbo o kmečki deklici« (»Histoire d'une fille de ferme«) in »Simonov očka« (»Le

Papa de Simon«), noveli, ki se, kot vemo, končata srečno, celo z moralnim naukom. Po njegovem mnenju ti noveli tudi pričata, da Maupassant ne bo mogel ostati čisti naturalist in da se bo razvil v bolj subjektivnega pisca. Ta prvi članek naznanja ton pisanja, ki je značilen za recepcijo Maupassanta: zavračanje tistih njegovih del, ki obravnavajo manj moralne teme, in poskus zmanjševanja deleža naturalizma v delu tega tako svojskega pisatelja. Tudi tokrat je bila kot pri Daudetu revija *Heimgarten* prva, ki je objavila kako Maupassantovo novelo. Gre ravno za »Die Geschichte einer Bauernmagd«, novelo, ki je ugajala Loewenthalu. Isto novelo v drugem prevodu najdemo tudi v münchenski reviji *Die Gesellschaft* leta 1889.[8]

Naturalizmu so po mnenju kritikov tako v nemško govorečih deželah kakor tudi v ostalih delih Evrope zmanjševale ugled vsebine oziroma teme, ki jih je izbiral, po mnenju nekaterih naj bi celo mejil na pornografijo. Zolajevo ime je delovalo kot vaba: leta 1886 je izšlo delo *Zolaisten. Tag- und Nachtgeschichten von Mendes, Maupassant, Gyp, Céard und anderen Zola-Jüngern*, leta 1887 pa sta bili v Berlinu izdani dve knjigi z vabljivima naslovoma *Leckerbissen aus französischen Humoristen und Realisten* in *Pikantereien aus französischen Humoristen und Realisten*, kjer med avtorji ob Zolajevem najdemo tudi Maupassantovo ime. (Povz. po Fromm 240 in 243) Leta 1885 je izšla tudi zbirka več avtorjev *Die schöne Frau Bodinard und andere Geschichten*, v kateri poleg Maupassantovih novel lahko beremo tudi besedila publicista Georgesa Lachauda (1846–1896).

Maupassant kot Zolajev učenec, Maupassant kot avtor žgečkljivih novel – ali taka osebnost sploh zasluži, da jo obravnavamo kot pisatelja, ki je vreden naše pozornosti? Pomemben kritik tistega časa, Rudolph von Gottschall (1823–1909), je bil neusmiljen: leta 1885 se je zgražal, kako je mogel Amédée Pigeon, pisec malo pred tem objavljenega dela *Francija gospoda de Bismarcka* (*La France de Monsieur de Bismarck*), zagovarjati mnenje, da Nemci poznajo osebke, kot so Maupassant, Céard, Huysmans ali Hennique – med njimi prepoznamo štiri avtorje *Médanskih večerov*:

> Man kennt wohl Zola und Daudet, aber diese andere Reihe stolzer Häuptlinge der französischen Romandichtung ist in Deutschland so unbekannt wie die Namen der Häuptlinge der Neger am Kamerunstrom und der Papuas der Guinea. (Gotschall 690)

In res je, da do tistega časa še nobena knjiga, katere edini avtor bi bil Maupassant, ni izšla v nemškem prevodu.

Številnim nemškim novinarjem in kritikom so seveda neposredno dostopna Maupassantova dela v izvirniku. Vendar nam nastajanje prevodov omogoča, da ocenimo, katera dela si po splošnem mnenju zaslužijo, da bi jih spoznal širši krog bralcev. Pri Maupassantu je prevodov skoraj do

konca stoletja zelo malo, poleg tega se romanom posveča manjša pozornost. Leta 1887 je madžarski založnik Grimm sicer izdal dve zbirki novel pod njegovim imenom *Absonderliche Novellen* in *Novellen im Barockstil*, prvi roman v nemščini, to je *Zapeljivec* (*Mont-Oriol*), pa je bil preveden šele leto kasneje, leta 1888, se pravi eno leto po izidu v Franciji. Druge evropske države so torej Avstrijo in Nemčijo krepko prehitele. Poglejmo nekaj prevodov romanov v tuje jezike med leti 1883 in 1888:[9]

– 1883: *Njeno življenje* (*Une vie*), prevod v ruščino (najprej kot podlistek v *Vestnik Evropy*) in danščino;

– 1884: *Njeno življenje*, prevod v švedščino;

– 1885: *Lepi striček* (*Bel-Ami*), prevod v ruščino (kot podlistek v *Vestnik Evropy*), v švedščino;

– 1886: *Lepi striček*, prevod v srbohrvaščino;

– 1887: *Njeno življenje*, prevod v angleščino; *Lepi striček*, prevod v angleščino in poljščino;

– 1888: *Pierre in Jean* (*Pierre et Jean*), prevod v danščino in švedščino.

Izid nemškega prevoda romana *Zapeljivec* (*Mont-Oriol*) nedvomno potrjuje, da je Maupassant na dobri poti, da v očeh javnosti, in to ne le strokovne, postane priznan romanopisec. Še zlasti pronicljivi univerzitetni profesor Eduard Engel (1851–1838) je zelo zgodaj opazil nadarjenost pisca »Debeluške«. Pravzaprav je že v prvi izdaji (1882) svoje *Geschichte der französischen Literatur von den Anfängen bis auf die neueste Zeit* v 35. poglavju, posvečenem realističnemu romanu, opozoril, da se je okoli Zolaja ustvaril krog, v katerem izstopata dva pisatelja: to sta Huysmans (navaja njegovo delo *Sestri Vatard*[10]) in Maupasant, ki mu je posvetil naslednji dve vrstici:

> ein ebenso feinsinniger Stilkünstler wie ergreifender Seelenmacher, Zola an Wärme und Vielseitigkeit der Auffassung überlegen. (Engel 508)

To ni veliko, toda v času nastanka tega dela Maupassant sploh še ni objavil nobenega romana …

Nemška kritika, ki je bila precej strogo omejena na univerzitetne kroge, se je bolj nagibala k preučevanju Maupassantovih romanov kot novel, hkrati pa je nanj vedno redkeje gledala kot na naturalista. Tako je Alexander Büchner leta 1886 ugotavljal, da *Lepi striček* (*Bel-Ami*), ki je izšel leto pred tem, sicer res na videz spada med naturalistična dela, saj je zaplet pravzaprav zaporedje epizod brez pravega zaključka, vendar je ob tem pojasnil:

> Dennoch möchten wir behaupten, daß Maupassant in seinem Werk den Naturalismus übernaturalisiert hat und de facto auf das Gebiet des Kunstromans und zwar der pikaresken Gattung des Schelmen- Abenteurer- und Vagabundenromans zurückgegangen ist. (Buchner 43)

Taka analiza – naj se zdi strokovnjakom za pikareskni roman še tako sporna – jasno izraža misel, ki jo bo z drugimi besedami povzel Hermann Bahr: naturalizem predstavlja eno od stopenj v literarni evoluciji in ga je mogoče absorbirati, celo preseči (Bahr bo zaslovel leta 1891 z zbirko kritik *Die Überwindung des Naturalismus*), če ga reintegriramo v uveljavljen oziroma tradicionalen sistem vrednot. Leta 1887 je berlinski liberalni tednik *Die Nation* posvetil pomemben članek romanu *Njeno življenje* (*Une vie*), ki ga je označil za

> der bedeutendste seiner [= Maupassants] Romane, […] vielleicht weniger vollkommen, weniger bestechend als *Bel-Ami*; allein er ist abwechselungsvoller und enthält eine tiefer gehende Beobachtung. (Baignières 374)

Ista revija je leta 1888 v predstavitvi romana *Pierre in Jean* (*Pierre et Jean*) poudarjala ustreznost in elegantnost njegovega stila, prav tako pa tudi spretnost slikanja portretov.

Maupassant je tako izpodrinil Daudeta, čigar priljubljenost se je zmanjšala tako v Franciji kot v Nemčiji. O tem je zlasti pričal zelo kritičen sprejem, ki ga je doživel *Nesmrtnik* (*L'Immortel*, 1888), čeprav so ga takoj prevedli v nemščino. Maupassant je še toliko laže zasedel njegovo mesto, ker ga niso imeli za teoretika – za razliko od Zolaja, ki so mu to tudi očitali –, temveč za praktika. Anonimnemu kritiku, ki je napisal precej ugodno poročilo o romanu *Pierre in Jean* (*Pierre et Jean*), je za obravnavo eseja, ki igra vlogo »predgovora«, zadostovalo nekaj kratkih besed:

> Maupassant hat diesmal seinem Roman eine ellenlange Vorrede beigegeben, die aber nur beweist, daß gute Dichter schlechte Kritiker zu sein pflegen. Übrigens braucht man dieselbe ja auch nicht zu lesen; die Geschichte ist an sich interessant genug.[11]

Maupassant je torej pisatelj, ki ga ljudje radi berejo … Ali pa je tudi velik romanopisec?

*

To vprašanje se je neprestano zastavljalo v zadnjih petih letih Maupassantovega življenja, med letoma 1889 in 1893. Navdušenih privržencev in zvestih učencev je imel veliko, njihov najznačilnejši predstavnik je gotovo Heinz Tovote (1864–1946). Ta nemški pisatelj ga je promoviral zlasti v *Magazin für die Literatur des In- und Auslandes* in v novi, leta 1908 v Berlinu ustanovljeni reviji, *Freie Bühne für modernes Leben* (ki se leta 1904 preimenuje v *Neue Rundschau*). Tovote prizna Maupassantu odliko, ki se nemškim kritikom pogosto zdi bistvena in ki jo pri francoskih piscih pogrešajo,

to je humor; ob tem pa vidi v njem ustvarjalca, pri katerem »der Realismus der Tatsachen tritt zurück hinter den Realismus der Stimmung«. (»Guy de Maupassant: Fort« 813). Sicer pa Tovote, ko govori o Maupassantu, nikoli ne uporablja izraza *naturalizem*, ampak *realizem*; označi ga takole: »Realist […] aber Dichter […], […] Künstler« in ob tem poudarja, da zna doseči pravi »Realismus der Schönheit«. (»Guy de Maupassant« 426–30)

Morda še bolj kot Zolajev posnemovalec in tekmec je Maupassant postal vodja nove generacije francoskih pisateljev, pri čemer je moral ta položaj občasno deliti z Bourgetom, ki je bil dve leti mlajši od njega. Hermann Bahr, eden najboljših in najpodrobnejših poznavalcev francoske književnosti devetdesetih let 19. stoletja, je opozoril na pojav, ki ga je označil kot Maupassantov prestop na drugo stran:

> Erinnern Sie sich, wie, mit seinem letzten Roman [= *Naše srce*[12]], der treueste der Zolaisten, Guy de Maupassant, zu den Bourgetisten desertierte. (Bahr, »Die neue« 507–508).[13]

Malo kasneje pa se je izrazil bolj splošno:

> Die treuesten Zolaisten verbourgeterisieren sich mit jedem Tage mehr. (Bahr, „Die Krisis“ 562).[14]

Vendar se Bourget na nemškem govornem območju potem ni kdove kako uveljavil.

Bila pa je neka posebnost, zaradi katere je Maupassant pritegoval pozornost: to so bile novice o slabšanju njegovega zdravja. V *Magazin für Literatur* z dne 2. januarja 1892, kjer so objavili »Ein Wahnsinniger« (»Norec«,[15] 1885), so zanikali, da bi bil avtor te novele v umobolnici, in trdili, da je samo bolan.[16] To je bilo res, vendar je zapis po naključju izšel dan po Maupassantovem poskusu samomora, nekaj dni pred njegovim sprejetjem v ustanovo doktorja Blancha. Brž ko se je razvedelo o njegovi hospitalizaciji, mu je Fritz Mauthner v isti reviji posvetil nenavaden »prednekrološki« zapis, v katerem je izrazil željo, da bi izbrali znamenje, ki bi nekako kot križ pred pokojnikovim imenom oznanjalo, da sta nekega velikega moža zapustila zavest in razum. (33–35) Kasneje je pravi nekrološki zapis, objavljen 15. julija 1893, torej teden dni po pisateljevi smrti, prinesel zagotovilo, da je bil pisatelj med ustvarjanjem vedno telesno in duševno zdrav,[17] med obema datumoma pa je revija objavila študijo o pisatelju, kroniko »Emil Zola« (marca 1883) in »Die Furcht« (»Strah«,[18] oktobra 1882). Maupassantovo slovo je bilo seveda povod za posmrtne hvalnice: med drugim velja omeniti tisto izpod peresa Šveda Ola Hanssona (638–40), ki je njegovo delo proglasil za nesmrtno, boljše od dela bratov Goncourt ter od Flaubertovega in Zolajevega.

Vendar se še vedno zastavlja vprašanje: katera Maupassantova dela je germansko nefrankofono bralstvo res poznalo in kako dobro? Kot smo videli, je bilo leta 1888 na voljo malo prevodov. Leta 1890 je neki kritik v reviji *Magazin* celo ugotovil:

> Guy de Maupassant hat in Deutschland vorläufig noch eine kleine Anzahl von Verehrern, die sich aus einem geringen Bruchteil unseres französisch lesenden Publikums zusammensetzt (Schmidt 608),

in izrazil željo, da bi se prek prevodov z njim lahko dodobra seznanili tudi drugi ljudje, ne le ti redki poznavalci. V resnici je med letoma 1889 in 1893 izšlo enajst zbirk novel, prevedli pa so še dva romana, to sta *Pierre in Jean* (*Pierre et Jean*, 1889) in *Lepi striček* (*Bel-Ami*, 1892). Nekateri kritiki so menili, da Maupassant s prevodom preveč izgubi; toda F. Mauthner, ki se je s tem mnenjem sicer strinjal, je sam ponudil dokaz o svojem ne najboljšem poznavanju pisateljevega dela: v „prednekrološkem" zapisu, o katerem smo govorili zgoraj, je naredil iz »Gospodične Cicifuj« (vzdevek nemškega častnika v noveli s tem naslovom) žensko, ki jo je povrh vsega še zamenjal z Irmo, junakinjo novele »Postelja 29« (»Lit 29«) …

Raziskave iz tistega časa vodijo k relativizaciji Maupassantove slave. Protestantski teolog Max Schneidewin (1843–1931) je leta 1889 objavil delce *Die besten Bücher aller Zeiten und Literaturen*, spisano na podlagi odgovorov 35 znanih osebnosti, ki jih je avtor poprosil, naj mu sestavijo seznam »sto knjig, ki se najbolje berejo«. Med imeni francoskih pisateljev najdemo Balzaca, Zolaja, Daudeta, Maupassant pa ni omenjen niti enkrat, ravno tako ne Flaubert ali brata Goncourt.[19] Drugo raziskavo pri pisateljih je izvedel Curt Grottewitz od septembra 1891 dalje; po vzoru tiste, ki jo je v Franciji malo pred tem objavil Jules Huret, je navezal stike – najpogosteje prek pisem – s 74 nemškimi pisatelji, ki jim je postavil vrsto vprašanj o prihodnosti nemške literature, deloma usmerjenih, saj je predlagal možne reference, tako nemške (Gerharta Hauptmanna, tandem piscev Holz – Schlaf, Hermanna Sudermanna) kot tuje (Zolaja, Ibsena, Tolstoja), in jih prosil za stališče o pojmih »radikaler Naturalismus « in »gemässigter Realismus«. Odgovori, ki so izhajali najprej v *Magazin für Literatur* od 20. februarja 1892 dalje, nato pa bili istega leta objavljeni še v posebni izdaji,[20] kažejo, da zelo malo anketirancev navaja druga tuja imena, kot tista, ki jih je ponudil Grottewitz; Maupassanta sta omenila samo Tovote, ki ga je Grottewitz obiskal in zanj poudaril, da ima na pisalni mizi zbirko *Mesečina* (*Clair de lune*), in pa Johannes Schlaf, ki je Maupassantu dodal še Bourgeta.

Težko je torej natančno oceniti, kakšen ugled je užival Maupassant v germanskih deželah v času, ko se mu je omračil um. Konkurenco mu je še delal Zola, ki je še vedno obvladoval evropski roman, hkrati pa se je

vzpenjal Bourget s svojim psihološkim romanom. Kot pisec predvsem krajših besedil Maupassant v Franciji ni naletel na preveč dober sprejem pri poklicni kritiki, saj je zanjo novela drugorazredna zvrst, in dejstvo, da je bil zaradi tega manj upoštevan, je gotovo imelo določen vpliv v Nemčiji in Avstriji (čeprav je sicer v teh deželah novela bolj cenjena). Poleg tega je bil manj prisoten v gledališču, kjer se avtorji običajno potrjujejo, predvsem pa dosežejo popularnost, čeprav je naredil nekaj korakov v to smer: leta 1879 je namreč objavil *Zgodbo o starih časih* (*Histoire du vieux temps*), leta 1890 pa pregledal adaptacijo novele »Otrok« (»L'Enfant«) (pod tem naslovom je izšla julija 1882), ki jo je pripravil Jacques Normand. Premiera *Musotte* 4. marca 1891 v gledališču Théâtre du Gymnase je bila precej uspešna, zato so v Nemčiji, Belgiji in Rusiji razmišljali o uprizoritvi tega gledališkega dela. Berlinski Residenztheater ga je res postavil na oder februarja 1892, vendar je premiera prinesla neuspeh, o čemer je precej izčrpno poročal gledališki kritik revije *Gegenwart* in za to ponudil naslednjo razlago:

> Im Theater hat unser Publikum von Musottes gar nicht sentimentalem Streben sich, höchst peinlich, abgekehrt. Unser Publikum will eben lachen.[21]

Ob tej pripombi se spomnimo, da so okrog leta 1890 na tujih odrih žela uspeh bolj »lahkotna« francoska gledališka dela.

Že neuspeh *Musotte* v Berlinu priča, da je Maupassant »ime«, ki je pritegovalo pozornost, čeprav njegova slava ni izvirala vedno iz dejanskega poznavanja njegovega dela. V noveli »La donna è mobile« iz zbirke *Im Zwielicht. Zwanglose Geschichten* (1887), je Hermann Sudermann postavil na prizorišče osebo, ki ostaja neprizadeta ob prizoru, ki se odigrava vpričo nje, in sicer zato, ker:

> Zudem war ich augenscheinlich so sehr in meinen Roman versteckt – es war das neueste und großartigste von Guy de Maupassant, wie mir der fliegende Buchhändler auf dem Frankfurter Bahnhof versichert hatte – daß von meiner Anteilnahme unmöglich etwas zu fürchten war. (59)

Besede Wilibalda Schmidta v 6. poglavju *Frau Jenny Treibel* (1892) Théodora Fontaneja ponujajo še en tak primer: ta porogljivec s posmehom govori o potovanjih svojega kolega, profesorja francoščine, ki »alle Juli nach Paris reist und einen neuen Band Maupassant mit heimbringt«; iz tona lahko razberemo, da gre za modnega pisca in nič več kot to. Sicer pa nimamo občutka, da bi Fontane kdajkoli prebral eno samo vrstico Maupassantovega pisanja …

*

6. julija 1893 je Maupassant umrl. Če skušamo na podlagi podatkov o prvih prevodih kakega njegovega dela zarisati približno krivuljo njegovega prodora v Evropo do tistega časa, bodisi v periodičnem tisku bodisi v samostojni izdaji, dobimo naslednje zaporedje (prim. Fromm 240, 243):

– 1881: italijanščina, poljščina;
– 1882: nemščina;
– 1883: danščina, romunščina, srbohrvaščina, švedščina, ukrajinščina;
– 1884: grščina, madžarščina;
– 1886: angleščina, španščina, portugalščina;
– 1887: norveščina;
– 1888: islandščina;
– 1890: finščina, turščina;
– 1881: ferščina češčina;
– 1892: katalonščina.

Tak seznam je nedvomno nepopoln in celo napačen, saj bi bilo prevode v časopisih potrebno šele poiskati, kaže pa, da je Maupassant prodrl v vse dele Evrope, pri čemer Nemčija še zdaleč ni izjema; za zadnji dve desetletji 19. stoletja je značilen pojav naraščajoče internacionalizacije literarnega življenja. Le precej bolj poglobljena raziskava, ki bi se opirala na podroben pregled periodičnega tiska, bi omogočila verodostojno oceno, kakšno mesto so v različnih obdobjih pripisovali Maupassantu v primerjavi z drugimi pisatelji njegovega časa.

Če se za nemško govoreče območje omejimo na kvantitativne opazke in pri tem upoštevamo samo književne prevode, pa lahko ugotovimo, da se je Maupassant uveljavljal razmeroma počasi in da je zares prodrl šele po smrti. Petletni katalog, ki ga objavlja založba Hinrich (*Hinrich's Fünfjahrs-Katalog der im deutschen Buchhandel erschienenen Bücher […]*), za čas med letoma 1886 in 1890 omenja samo dva knjižna prevoda, ki vsebujeta izključno njegova dela, medtem ko jih za obdobje med letoma 1891 in 1895 navaja 23, med letoma 1896 in 1900 pa kar 73. Po drugi strani pa je Remak v svoji zgoraj omenjeni študiji opozoril, da so bili v času od leta 1880 do 1899 trije najbolj prevajani francoski realistični pisatelji Zola z 252 prevodnimi izdajami, Maupassant s 106 in Daudet s 76. Te številke potrjujejo, da je bil do konca 19. stoletja v prednosti še vedno Zola (k temu je nedvomno prispevala afera Dreyfus) in da se je zanimanje Nemcev in Avstrijcev za Daudeta zmanjšalo. V naslednjem obdobju – se pravi med letoma 1900 in 1914 – se je stanje spremenilo:

> Maupassant and Zola continue to be the most widely read authors (with about 115 volumes each), but while Maupassant extends his gains, Zola suffers a serious loss in popularity, very marked from 1906 on, after having reached his peak in the

> 1890's. The survival of the fittest is further illustrated by the slipping reputation of Daudet (20 volumes from 1900 to 1914 as against 76 volumes between 1880 and 1899). (Reak 426)

Maupassant je torej že tekmoval z Zolajem.

Poleg tega se je lahko pohvalil z objavami zbirk novel, pa tudi nepripovednih del: leta 1898 je poleg dveh prevodov gledališke igre *Musotte* izšla zbirka *Gedichte* (ponovno izdajo je doživela leta 1901), njen novi nemški prevod z naslovom *Verse* pa je izšel leta 1902. Herbert von Schorlemeier je med letoma 1898–1899 izdal zbirko *Illustrierte Romane und Novellen* v desetih zvezkih; istočasno pa Georg von Ompteda *Gesammelte Werke* v dvajsetih zvezkih, ki vsebujejo zbirke novel in šest romanov. To je bil torej založniški uspeh.

Vendar pa se navdušenje nad pisateljem ni merilo samo v številkah. V dveh desetletjih po njegovi smrti so se nemško pišoči literarni kritiki zelo živo zanimali za njegovo delo, prav tako kakor v Franciji, če ne celo še bolj.

Seveda je Francija skrbela za dostopnost pisateljevih del. Založba Ollendorf je med letoma 1900 in 1912 izdala njegova *Ilustrirana zbrana dela* (*Œuvres complètes illustrées*) v 25 zvezkih, sledila pa ji je založba Conard, ki je med letoma 1908 in 1910 izdala *Zbrana dela* (*Œuvres complètes*) v 29 zvezkih: med njimi najdemo novele, romane, poezijo, popotniške zapise s popotovanj, manjkajo pa kronike. Vendar pa so Nemci že zelo zgodaj zaslutili, da bi bilo zanimivo zbrati tudi tovrstna besedila. Paul Mahn je leta 1908 izdal obsežno delo *Guy de Maupassant, sein Leben und seine Werke* (564 str.), le leto za prvo francosko pisatelju posvečeno knjigo izpod peresa Edouarda Mayniala, *Življenje in delo Guya de Maupassanta* (*La Vie et l'œuvre de Guy de Maupassant*), ki je že leta 1908 doživela tudi prevod v nemščino. Mahn je zapisal:

> Schon Herr Chatel, der 1896 […] in der *Revue bleue* einen Aufsatz, Maupassant peint par lui-même, schrieb, erwähnt als besonderen Fund ein Feuilleton […], das für das Gemütsleben Maupassants besonders bezeichnend sei. Herr Maynial, der 1906 ein bescheidenes kleines Buch über Maupassant veröffentlicht, führt genau 9 Feuilletons an, wahllos aus verschiedenen Jahren zusammengestellt, als sei damit ein irgend wertvolles Material geliefert. Beide haben offenbar keine Ahnung, dass Maupassant mindestens hundert solcher Feuilletons, solcher „Chroniques" geschrieben hat, wissen sie zum mindesten nicht anzugeben. (126)

Zasluga Nemca, namreč Fritza Neuberta, je tudi izdaja prvega seznama Maupassantovih literarnih kronik; objavil ga je v »Supplementheft VIII« publikacije *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* (78 str.) leta 1914, pod naslovom »Die literarischen Essays Guy de Maupassants«. Poleg tega je leta 1919 v isti reviji objavil še članek »Die kritischen Essays Guy de Maupassants, mit Ausschluß der literarischen Kritik« (133 str.).

Primer kronik gotovo največ pove o ugledu, ki ga je Maupassant užival v Nemčiji oziroma v nemških univerzitetnih krogih v kratkem obdobju pred letom 1914. Navedli bi lahko še številna druga dejstva, tako na primer, da je Adolf Stern leta 1898 objavil zbornik *Studien zur Literatur der Gegenwart*, v katerem je zbral 19 študij, od katerih jih je pet posvečenih Nenemcem (trem Skandinavcem, to so Ibsen, Rydberg in Snoislky, enemu Rusu, to je Tolstoj, in enemu Francozu, to je A. Daudet), leta 1904 pa je izdal še drugi del. V njem je Nenemcem posvečenih šest od petnajstih esejev: enemu Rusu (Turgenjev), trem Francozom (brata Goncourt in Maupassant), enemu Italijanu (Verga), in dvema Skandinavcema (Sophus Bauditz in Strindberg). Članek o Maupassantu predstavi pisatelja kot uspešnejšega pri pisanju novel kot romanov in poudarja njegovo pesimistično filozofijo, čeprav hkrati priznava, da zna kdaj pa kdaj prikazati tudi prijetnejše plati življenja. (Stern 307–26)

Naj za konec predstavimo nekaj značilnosti umetniške recepcije Maupassantovega dela v Nemčiji tik pred izbruhom prve svetovne vojne. Imel je posnemovalce, ki so danes znani le še literarnim zgodovinarjem. Med njimi velja omeniti vsaj dva, katerih imeni sta se v tem prispevku že pojavili: to sta Heinz Tovote (1864–1946), gotovo njegov najzvestejši posnemovalec, in Georg von Ompteda (1863–1931), njegov najpomembnejši prevajalec, čigar dela so bila tudi prevedena v francoščino. Bolj znan je Otto Erich Hartleben (1864–1905), ki obravnava Maupassantovim sorodne teme. Isto velja za Hermanna Sudermanna (1857–1928), ki je, kakor smo videli, pripisoval Maupassantovim delom posebno moč. Predvsem pa je treba omeniti brata Mann, ki sta bila v letu Maupassantove smrti stara 22 (Heinrich) oziroma 18 let (Thomas). Predvsem starejši je bil občutljiv na precej neusmiljeno družbeno analizo v romanih, kot je *Lepi striček* (*Bel-Ami*), njen odmev pa najdemo v *Im Schlaraffenland* (1900). Mlajši je že 1894. leta objavil v reviji *Die Gesellschaft* novelo »Gefallen«, ki se očitno precej zgleduje po francoskem pisatelju, tako po vsebinski kakor tudi po oblikovni plati. (prim. Chevrel, »Heinrich« 332–40) Treba pa bi bilo tudi preučiti delo Avstrijca Arthurja Schnitzlerja.

*

Veliko raziskav o zgodnji recepciji Maupassanta v Nemčiji in Avstriji bi bilo torej treba še opraviti. Predvsem podatkovnih raziskav: treba bi bilo sestaviti popolnejši in podrobnejši seznam del, ki pišejo o njem ali ga omenjajo v zvezi s kakim drugim pisateljem ali s kakim literarnim vprašanjem; s pregledovanjem revij, časopisov, korespondenc, kritik in podobnega bi morali dopolniti že zdaj obsežno dokumentacijo. Raziskava prevodov in njihove zgodovine je naloga, ki nas še čaka; zdi se, da so številni med njimi

nastali v veliki naglici in da so jih opravili prevajalci, ki niso dobro poznali načina izražanja oseb, ki jim Maupassant v svojih novelah daje besedo. Na koncu omenimo le še – kajti reči bi se dalo še marsikaj –, da ob preučevanju sprejema, ki ga je pri bralcih doživel ta pisec, nikoli ne smemo pozabiti, da gre le za enega izmed avtorjev, ki so zmogli zbuditi zanimanje nemško govorečih kritikov in bralcev v istem časovnem obdobju. Vedno si moramo torej prizadevati, da sprejem, ki ga je doživel pri njih, ocenjujemo *relativno*.

Na osnovi dokumentov, ki so bili predstavljeni v tem članku, smo lahko opazovali Maupassantov vzpon do leta 1914 na področju, ki je bilo pod germanskim kulturnim vplivom. Gotovo bi bilo primerno natančneje ločiti med sprejemom, ki ga je doživel v Nemškem cesarstvu, od tistega, mu ga je namenila Avstroogrska monarhija in ki je prek prevodov, objavljenih na Dunaju, pa tudi v Budimpešti, še dodatno prispeval k širjenju poznavanja Maupassantovega dela v srednji Evropi. Toda prevodi predstavljajo le en element pri recepciji; kvantitativni pristop mora torej dopolnjevati kvalitativni, ta pa mora posvečati veliko pozornost različnim vidikom literarnega življenja dežel, ki so vplive sprejemale. (prim. Chevrel, »L'etude« 129–33) To je le nekaj pogojev, ki jih bo treba izpolniti, da bomo lahko razumeli, če in kako je prišlo do tega, da je Maupassant postal eden od velikih evropskih pisateljev. Nemško govoreče dežele so prav gotovo pripomogle, da se je uvrstil mednje.

Preveda Agata Šega

OPOMBE

[1] Kot pravi André Rousseaux (*Littérature du XXe siècle*, IV. del [1953]): »Le kak ameriški študent bi bil tako naiven, da bi se mu zdel Maupassant vreden doktorske disertacije« (nav. po Talvart in Place 296).

[2] H. Hettner*, Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Göethe und Schiller*, Braunschweig, 1850, nav. po Bucher 65.

[3] Fr. *Le Petit Chose* (op. prev.).

[4] O recepciji Daudeta v Nemčiji: Chevrel, »L'Allemagne« 319–348.

[5] *Heimgarten* 3 (12. september 1879): 902–907. *Neues Wiener Tageblatt* (19. oktober 1879-13. januar 1880).

[6] Fr. *Rois en exil*, avtor dela je Alphonse Daudet (op. prev.).

[7] *Magazin für die Literatur des In- und Auslandes* 50.38 (17. september 1881): 552–554. To je novo ime za *Magazin für die Literatur des Auslandes*, ki je kasneje doživelo še več sprememb.

[8] *Heimgarten* 6 (9. junija 1882): 641–651. *Die Gesellschaft* (5. januar 1889): 47–64 („Die Hofmagd, französische Dorfgeschichte“).

[9] Navedeni podatki se opirajo predvsem na podatke iz sekundarnih virov, ki jih ni bilo mogoče podrobno preveriti.

[10] Fr. *Les Soeurs Vatard* (op.prev.).

[11] „Literarische Neuigkeiten". *Magazin für die Literatur des In- und Auslandes* 113 (3. marec 1888): 10.

[12] Fr. *Notre coeur* (op.prev.).

[13] Članek je ponatisnjen v *Die Überwindung des Naturalismus*, Dresden/Leipzig, 1891.

[14] Tudi ta članek je ponatisnjen v *Die Überwindung des Naturalismus*.

[15] Fr. »Un fou« (op. prev.).

16 *Magazin für Literatur* (2. januar 1892): 10.

[17] O. N. H. „Literarische Chronik. Todesfälle". *Magazin für Literatur* (15. julij 1893).

[18] Fr. »La peur« (op. prev.).

[19] Odgovori so na straneh 3–48, seznam navedenih piscev pa na straneh 49–62.

[20] Grottewitz, K. *Die Zukunft der deutschen Literatur im Urteil unserer Dichter und Denker. Eine Enquête*. Berlin, 1892. 128 str.

[21] M. H. „Dramatische Aufführungen". *Die Gegenwart* 41 (6. februar 1892): 94.

LITERATURA

Bahr, Hermann. »Die Krisis des französischen Naturalismus". *Magazin für die Literatur des In- und Auslandes* 36 (6. september 1890): 562.

– – –. »Die neue Psychologie«. *Moderne Dichtung* 2.2 (1. avgust 1890): 507–508.

Baignières, A. „Guy de Maupassant". *Die Nation* 4.25 (19. marec 1887): 374.

Bucher, Max idr. *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880*. II. Stuttgart: Metzler, 1976.

Büchner A. „Kunst oder Natur?". *Magazin für die Literatur des In- und Auslandes* 109. 3 (16. januar 1886): 43.

Champfleury, Jules. *Le Réalisme*. Paris: Lévy, 1857.

Chevrel, Yves. »L'Allemagne et Daudet : une annexion littéraire?«. *Études littéraires* [Québec] 4.3 (december 1971): 319–348.

– – –. »L'étude de l'opinion en histoire littéraire: le dilemme quantitatif/qualitatif«. *Actes* du IXe Congrès de l'AILC. II. *Literary Communication and Reception*. Innsbruck, 1980.

– – –. »Heinrich et Thomas Mann à l'aube d'une culture européenne«. *Revue de littérature comparée* (okt.-dec. 1998).

Engel, Eduard. *Geschichte der französischen Literatur von den Anfängen bis auf die neueste Zeit*. Leipzig: W. Friedrich, 1882.

Forestier, Louis. »Chronologie«. *Contes et nouvelles de Maupassant*. Ur. Louis Forestier. Paris, Gallimard, 1974.

Fromm, Hans. *Bibliographie deutscher Übersetzungen aus dem französische*. VI. Baden-Baden: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1950–1953.

von Gottschall, Rudolf. „Studien zur neuesten französischen Literatur". *Unsere Zeit* (junij 1885): 690.

Hansson, Ole. »Maupassant«. *Die Nation* 10. 42 (15. julij 1893): 638–640.

Harden, Maximilian. *Apostata*. Berlin: Stilke, 1892.

Mahn, P. *Guy de Maupassant, sein Leben und seine Werke*. Berlin: Fleischel, 1908.

Mauthner, F. „Guy de Maupassant". *Magazin für Literatur* (16. januar 1892): 33–35.

Remak, H. H. H. "The German Reception of French Realism". *Publications of the Modern Language Association of America* LXIX (junij 1854): 418.

Talvart, Hector. in J. Place. *Bibliographie des auteurs modernes de langue française*. XIII. Paris, 1956.

Tovote, Heinz. »Guy de Maupassant: *Fort comme la mort*«. *Magazin für die Literatur des In- und Auslandes* 51 (14. december 1889): 813.

– – –. „Guy de Maupassant“. *Freie Bühne für modernes Leben* 1 (15. maj 1890): 426-430.
Schmidt, L. „Guy de Maupassant“. *Magazin für die Literatur des In- und Auslandes* 39 (27. september 1890): 608.
Schneidewin, Max. *Die besten Bücher aller Zeiten und Literaturen*. Berlin, 1889.
Stern, Adolf. *Studien zur Literatur der Gegenwart. Neue Folge*. Dresden-Leipzig: Koch, 1904.
Sudermann, Hermann. *Im Zwielicht*. Stuttgart: Cotta, 1896.

La première réception de Maupassant en Allemagne et en Autriche (1881–1914)

Mots-clés : littérature française / 19e siècle / Maupassant, Guy de / réception littéraire / Allemagne / Autriche / littérature allemande / littérature comparée

À partir de 1880-1881, le succès de Maupassant va croissant, en France comme à l'étranger. À sa mort en 1893, il est un écrivain célèbre. Pourtant, les recherches sur la première réception de Maupassant en Allemagne et en Autriche montrent que sa réputation dans ces pays a été acquise assez lentement.

Lorsque les Allemands et les Autrichiens découvrent les premières œuvres de Maupassant, le terrain est déjà occupé par ses aînés, Daudet et Zola. Vers 1875, les critiques et éditeurs allemands et autrichiens perçoivent l'évolution littéraire nouvelle en gestation, mais un malentendu s'installe autour du mot « Realism(us) » : alors que Champfleury pensait surtout à Dickens, Thackeray, Gogol, Turgenev, certains critiques allemands considèrent que les manifestation européennes du réalisme suivent la voie tracée par W. Scott, Byron, Shelley, Manzoni, Puškin et par certains romantiques français, d'où l'écart important entre le roman de langue allemande et le roman français dans les années qui suivent 1850.

Malgré les conséquences de la guerre franco-prussienne de 1870, l'intérêt pour la littérature française demeure fort. Certes, avant 1880, le lectorat de langue allemande ne s'intéresse pas vraiment aux réalistes et naturalistes français, mais la situation évolue rapidement dans les années 1879-1880. Après avoir connu au tout début un accueil très négatif, Zola s'installe au centre des débats sur la nouvelle littérature française et va peu à peu surpasser Daudet. Après la parution des *Soirées de Médan* en allemand en 1881, le nom de Maupassant suscite l'intérêt des critiques. Mais, en règle générale, ceux-ci ont tendance à rejeter les œuvres de l'auteur jugées trop naturalistes.

À la différence de ce qui se passe dans de nombreux autres pays européens, les traductions allemandes restent rares jusque vers la fin du XIXe

siècle. Certes, les journalistes et critiques allemands et autrichiens francophones ont un accès direct aux œuvres de Maupassant, mais c'est loin d'être le cas de la majorité du grand public. Très universitaire, la critique germanique s'intéresse plus à Maupassant en tant que romancier et le sépare de plus en plus du naturalisme, mouvement dont certains annoncent déjà le « dépassement ». Maupassant devient bientôt plus populaire que Daudet et est estimé en tant que praticien (alors que l'on reproche toujours à Zola d'être un théoricien). Il devient en quelque sorte le chef de file d'une nouvelle génération d'écrivains français. Pourtant, on peut se demander ce que le public germanique non francophone connaissait réellement des œuvres de Maupassant en 1893. Par ailleurs, des enquêtes menées à cette époque conduisent à relativiser la célébrité de l'écrivain qui, se heurtant encore à la concurrence de Zola, est aussi confronté aux débuts du roman psychologique.

Bien qu'ayant largement pénétré dans toute l'Europe, Maupassant ne s'impose donc véritablement dans l'espace germanophone qu'après sa mort. Il faut attendre la période entre 1900 et 1914 pour que son succès éditorial devienne comparable à celui de Zola. Toutefois, il convient de noter l'intérêt exceptionnel que son œuvre suscite à cette époque auprès des critiques de langue allemande.

Avant la Grande Guerre, les littératures de langue allemande connaissent quelques épigones de Maupassant, en particulier Heinz Tovote et Georg von Ompteda. Ajoutons à ces noms ceux de deux écrivains plus connus, Otto Erich Hartleben et Hermann Sudermann. Enfin, l'influence de l'écrivain français sur les frères Mann ne doit pas non plus être négligée.

Maj 2010

Maupassantov naturalistični roman ženske in *Njeno življenje* Zofke Kveder

Tone Smolej

Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
tone.smolej@guest.arnes.si

Članek primerja Maupassantov naturalistični roman Une Vie *z delom* Njeno življenje *Zofke Kveder, zlasti usodi glavnih junakinj, Jeanne in Tilde. Osredinja se na motive strahu pred spolnostjo, bolečega poroda, nesrečnega zakona in materinega razočaranja nad sinom. Avtor raziskuje tudi okolje, iz katerega izhajata junakinji, ter vlogo morja, ki se pojavlja v obeh romanih.*

Ključne besede: francoska književnost / slovenska književnost / naturalizem / literarni liki / ženske / Maupassant, Guy de / Kveder, Zofka / primerjalne študije

V osemdesetih letih dvajsetega stoletja se je v slovenski komparativistiki izoblikovalo stališče, da je Zofka Kveder napisala svoj roman *Njeno življenje* (1914) pod vplivom Maupassantovega dela *Une Vie* (1883), ki bi ga lahko poznala iz nemških prevodov. Morda je roman brala v zvestem prevodu Georga von Omptede, ki ima sicer nemški naslov, a ohranja v podnaslovu tudi francoski: *Ein Menschenleben (Une vie*).[1] Suzana Köstner (21–26) je tako primerjala predvsem zakonsko in materinsko življenje obeh junakinj. Zlasti Janko Kos (158–159) je menil, da je roman slovenske pisateljice nastal po vzorcu Maupassantovega dela. Čeprav je pripoved Zofke Kvedrove zgrajena iz osebno-izkustvenega gradiva, pa je v njej najti nekaj Maupassantovih motivov in tem. Obe junakinji se očitno nesrečno poročita, saj po poroki ugotovita moževe značajske slabosti. Po Kosovem mnenju je *Njeno življenje* gotovo slovenska različica Maupassantovega naturalističnega romana ženske. Poleg vzporednic pa Kos opozarja tudi na razlike. Medtem ko je Maupassantov roman manj dednostno-biološki oris in bolj prikaz socialnih in zgodovinskih razmer, je za delo Zofke Kveder odločilna samo dednost. Druga pomembna razlika pa je ta, da konec *Njenega življenja* v primerjavi z Maupassantom uveljavlja izrazit moralizem, podprt s postromantičnim pojmovanjem človekovega razmerja do stvarnosti. Doslej je o vplivih Maupassanta na Kvedrovo podvomila Katja Mihurko Poniž (20), saj slovenska avtorica v svoji korespondenci ni nikjer navajala

francoskega naturalista. Erna Muser (224) pa je poudarila, da se Kvedrova ni učila od francoskih naturalistov, marveč se je od življenja.

Naslov

Že Kos (159) je poudarjal, da je Maupassantov roman v francoščini naslovljen skoraj enako kot besedilo Kvedrove. Francoski pisatelj je svoje delo naslovil z zvezo nedoločnega člena in samostalnika (une vie – neko življenje). Medtem ko so francoski literarni zgodovinarji kljub natančnemu orisu geneze dela nekoliko zanemarili avtorjeve razloge za omenjeni naslov, je Naomi Schor podala zanimivo interpretacijo. Zdi se namreč, da je Maupassantov naslov le nekakšen podnaslov biografskega romana, ki je zasedel mesto, sicer rezervirano za naslov, saj manjka neko osebno ime. Junakinja tako ni več naslovnica svojega življenja, Jeannino življenje ji ne pripada. Schorova poudarja, da Maupassant ni daleč od Flaubertovega zgleda, saj tudi Emmi v naslovu *Gospa Bovary* nič ne pripada. Izguba imena v naslovu pa naznanja tudi druge izgube v romanu (ljubezen, smrt). Možna je tudi nekoliko drugačna interpretacija, da namreč omenjeni nedoločni člen skriva vsoto vseh življenj junakinj v Maupassantovem romanu. Zanimivo pa je, da Schorova ne omenja resničnega podnaslova Maupassantovega dela (L'humble vérité – skromna resnica), čeprav je skladen z njenimi trditvami: pisatelj pripoveduje zgodbo nekega življenja, ki je pač skromna resnica. Joseph Bonerandi (210) je menil, da si je pisatelj izbral nedoločni člen, saj nam kot nepristranski opazovalec – od tod tudi formulacija »skromna resnica« – opisuje neko življenje, kakršna so skoraj vsa.

Kvedrova se je odločila za nekoliko predrugačeno različico. Njeno delo ni zgodba nekega življenja (ali celo življenj), marveč zgodba o življenju neke ženske. Pisateljica s svojilnim zaimkom poudarja, da se bo lahko bralec seznanil zlasti z življenjem, ki ga živi neka ženska, morda pa še kakšna. Kljub takšni spremembi je skoraj gotovo, da se je Kvedrova želela sklicevati na Maupassantov roman. Njen naslov ima analogijo s strukturo že znanega naslova in je torej posnetek (Juvan 249).

Oče in mati

V obeh romanih je zanimiva oseba junakinjin oče. Takole ga predstavi Maupassant:

> Baron Simon Jacques Le Perthuis des Vauds je bil plemič preteklega stoletja, maničen in dobrosrčen. Navduševal se je za J. J. Rousseuaja in je z nežnostjo zaljubljenca

> oboževal naravo, polja, gozdove in živali. Kot plemenitaš po krvi je nagonsko sovražil leto 93., toda ker je bil po naravi filozof in po vzgoji svobodomislec, je mrzil trinoštvo z neškodljivim, deklamatorskim sovraštvom (Maupassant *Njeno življenje* 39-40)

Medtem ko je Jeannin oče plemič, pa je oče Tilde, junakinje Zofke Kveder, nekdanji častnik, ki preživlja svoje dni kot vesten uradnik s pomenljivim konjičkom:

> Njegova edina potrata so bile knjige, in sicer izključno potopisi. Imel je v svoji knjižnici potopise vseh izsledovalcev tujih zemlja: potovalcev severa in juga, afriških pustinj in ameriških prerij, Maroka in Sibirije, hrabrih mož, ki so lezli na vrhunce gor, in onih, ki so pluli po morjih in po rekah sveta, po Nilu, Misisipiju, Gangu, Volgi. Vse te zemlje, ki je o njih čital, in vsi oni veliki in silni doživljaji tolikih pisateljev in učenjakov-potovalcev so njegovi duši dajali svoje bogastvo in jo pojili s svojimi krasotami, jo dvigali nad dolgočasje njegovega vsakdanjega življenja. (Kveder 7–8)

Kvedrova je verjetno po Maupassantovem zgledu ustvarila nekoliko zasanjanega očeta, ki rad beži iz stvarnosti. Na videz pa je manj možnosti za primerjavo Tildine in Jeannine matere. Kvedrova denimo opisuje zlasti materino ljubezen do družine, čeprav poudarja, »da je bila tudi njena mladost bleščeča, drugačna, širša kot malo življenje okrog nje.« (Kveder 9). Pozneje izvemo, da se je mati v mladosti zanimala tudi za gledališče. Prav v omembi mladostnih dni je mogoče najti navezavo na baronico, katere mladost Maupassant takole opiše:

> V mladih letih je bila baronica na moč zala in bolj tanka od trsa. Ko je bila odplesala valčke v naročju vseh uniform cesarstva, je bila *Corinne*, ki jo je ganila do solz. Odtlej je bila kakor zaznamovana od tega romana. Čim bolj se je debelila njena postava, tem bolj pesniški je postajal zanos njene duše; ko pa jo je rejenost prikovala na naslanjač, so se njene misli izgubljale v nežnih ljubezenskih prigodah in za njih junakinjo je imela samo sebe. Nekatere med njimi je imela rajši in te je zmerom obnavljala v svojih sanjah, kakor ponavlja lajna, ki jo naviješ, brez konca isti napev. (Maupassant, *Njeno življenje* 57)

Poleg dela *Corinne ali Italija* (*Corinne ou l'Italie*, 1807) Mme de Staël – zgodbe o ljubezenskem trikotniku med škotskim lordom Oswaldom, lepo italijansko pesnico Corinne ter njeno polsestro Lucile – je ostarela gospa[2] zelo rada prebirala tudi romane Walterja Scotta (Maupassant, *Njeno življenje* 57), kar pa je zelo simptomatično. Takšne romane prebira tudi mlada Emma, poznejša gospa Bovary, ki sanjari o življenju v podeželskih dvorcih, ter Zolajeva Helena, ki se v romanu *Listek ljubezni* (*Une Page d'amour*) enači z Rebeko iz Scottovega *Ivanhoeja*. Zola je omenjenega avtorja celo

obtožil, da je pri bralkah zaradi ustvarjanja neživljenjskih idealov ljubezni povzročal željo po prešuštvovanju. Maupassant je z omembami baroničinega čtiva želel zlasti opozoriti na okolje, v katerem je odraščala Jeanne, ki se očitno ni oddaljila od svoje matere.

Mladostne iluzije

Roman *Gospa Bovary* je bil nesporno eden Maupassantovih najpomembnejših literarnih zgledov. Obe junakinji sta preživeli mladost v samostanu, kjer sta si ustvarili določene iluzije o življenju, pa tudi o ljubezni. Združuje ju zlasti nepoznavanje resničnega življenja ter idealistična vizija bodočega soproga. Takole si idealnega soproga predstavlja Jeanne:

> Ljubezen! Že dve leti je čakala nanjo z zmerom večjo tesnobo. Zdaj je smela ljubiti. Samo srečati ga je še treba! Kakšen neki bo? Tega pravzaprav ni vedela in se o tem tudi ni spraševala. On bo, on, to je vse. Vedela je samo, da ga bo oboževala z vso dušo in da bo on njo nadvse ljubil. Sprehajala se bosta v večerih, kakor je tale, pod lesketajočim se prahom, ki pada od zvezd. Šla bosta z roko v roki, prižeta drug k drugemu, poslušala, kako jima bije srce, čutila toplino svojih ramen, prepletala svojo ljubezen z milo jasnino poletne noči, tako združena, da bosta že samó z močjo svoje ljubezni zlahka prodrla drug drugemu v najskrivnejše misli. In to bo v vedrini nepopisljive ljubezni trajalo brez konca. (Maupassant *Njeno življenje* 49)

Vial (49) opozarja, da je Maupassant svojo junakinjo naslikal tudi pod vplivom Schopenhauerjevih misli, ki jih je utegnil poznati iz knjige *Aforizmi o življenjski modrosti* (francoski prevod *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, 1880),[3] v kateri je znameniti filozof zlasti obsodil ljudi, ki pod vplivom svojih želja živijo le v prihodnosti, ko naj bi odkrili svojo srečo. Takšni ljudje, meni Schopenhauer, zapostavljajo sedanjost, saj je ne znajo uživati.[4]

Pričakovanja o bodočem možu pa je najti pri Tildi:

> Bila je lepa. Čista in plemenita lepota se je razlivala nad njo in kakor svetnica je bila v svojem siju. Globoko v njenem srcu je bil skrit svet plamen, zakrit očem, zaklenjen s ključi. Namenjen, da zažari tistemu, ki bi ga znal odkriti in odkleniti s spoštljivo roko – ali pa da ugasne sam, zavržen, dragocen zaklad, nobenemu v tolažbo. (Kveder 11)

V zavesti obeh mladenk se ustvarja ideal moškega, ki ju bo neskončno ljubil. Medtem ko se pri Jeanne že izrisuje podoba romantičnega ljubimca, pa Kvedrova opiše Tildina pričakovanja z metaforo zaklenjenega skritega plamena.

On

V Maupassantovem delu Jeanne in njenega bodočega soproga, vikonta de Lamara, seznani vaški župnik Picot. Zaradi njegovega plemiškega naslova se zanj najbolj ogreje sentimentalna baronica, ki se zaplete z bodočim zetom v spomine, saj je bil vikontov oče družinski prijatelj:

> »Povejte mi, vikont, ali ste slišali kaj o Saunoyovih iz Varfleura? Starejši sin Gontran je poročil gospodično de Coursil, neko Coursil-Courvillovo, mlajši pa eno mojih sestričen de la Roche-Aubert, ki je bila v sorodu s Criangeovim. No, gospod de Crisange je bil dober prijatelj mojega očeta in je moral poznati tudi vašega.« »Da, gospa. Mislite, kajneda, gospoda de Crisangea, ki se je izselil in katerega sin je prišel ob vse?« »Njega, da. Snubil je bil mojo teto po smrti njenega moža, grofa d'Eretryja, a ni marala zanj, ker je njuhal […].« In obujala so se jim imena, ki so jih slišali v otroških letih in si jih zapomnili iz pogovorov starih staršev. (Maupassant, *Njeno življenje* 62)

Tako kot baronico tudi Tildino mater preveva živahnost, ko ugotovi, da je Roman Strle – mladenič, ki je na neki veselici prisedel k družini Ribič, – študiral v njenem rojstnem kraju:

> Povpraševala je po igralcih, igralkah, pevkah in pevcih svojih mladih let, po kavarnah, po starih palačah, po starinskih, romantičnih trgih. In na vse je vedel Roman odgovoriti. Igralci in pevke – o, ta je umrl, oni je že dolgo v pokoju, nekdanja subreta Mici še poje, le da že zdavnaj ni več ljubimka; debela, komična mama je v operetah. Le Hans Stark še vedno igra Hamleta; star je že, ali še vedno je eden največjih umetnikov. Kavarna »Pri Schillerju«, kamor je oče Tildine mame hodil na kavo, stoji še vedno, prenovljena je in elegantna, shajališče bogate, solidne gospode. […] Sploh je mnogo starih, tihih aristokratskih trgov izpremenjenih; hiše so druge, banalnejše, starih lip in kostanjev ni več na sredi, posekali so jih, ker so bili v napotje modernemu prometu. (Kveder 16)

V obeh romanih mati povprašuje bodočega zeta po podatkih, ki so del njene mladosti. Baronica sprašuje po plemstvu, Tildina mati pa po novicah iz rojstnega kraja. Na tak način se vzpostavi med predstavnikoma dveh generacij posebno razmerje. Tujec postaja vse bolj domač, oseba, ki bi jo bilo potrebno sprejeti v družino.

Zanimivo je primerjati tudi prvi stik bodočih zakoncev. Takole svojega prihodnjega soproga sprejema Jeanne: »Semtertja so se njegove oči kakor po naključju srečale z Jeanninimi, in ob tem nenadnem, naglo umaknjenem pogledu, v katerem sta se razodevala laskajoče občudovanje in živahna naklonjenost, jo je prešinjal nenavaden občutek.« (Maupassant, *Njeno življenje* 62). Če je Maupassant v svojem romanu – najbrž pod vplivom Flauberta – uporabil personalnega pripovedovalca, pa se je Kvedrova odločila za

vsevednega: »Le Tildo je gledal in spoznal, kakšna nenavadna lepota je, lepša od vseh žensk, kar jih je videl doslej. A on jih je veliko videl, njegove črne oči so vedno iskale okrog in v mestnih salonih je isto tako radovedno gledal v obraz gospem, kakor je gledal vaškim deklicam, ki so delale na graščinskih poljih.« (Kveder 15).

Če je Maupassantov bralec zaradi personalnega pripovedovanja odvisen od Julijanovih dejanj, pa lahko bralec Zofke Kveder zaradi vsevednosti pripovedovalke že sluti o njegovih značajskih lastnosti. Medtem ko se Jeanne zaradi romantičnih izletov takoj zaljubi v Julijana, pa je Tilda bolj hladna in zadržana. V nasprotju s svojo hčerko, ki bi se takoj poročila z Julijanom, je baron bolj previden:

> Ničesar nismo marali ukreniti, dokler ne govorimo s teboj. Tvoja mati in jaz nisva nasprotna tej možitvi, vendar te ne siliva vanjo. Ti si veliko bogatejša od njega, toda kadar gre za srečo v življenju, človek ne sme gledati na denar. On nima nobenega sorodnika več; če bi se omožila z njim, bi stopil kot sin v našo družino, medtem ko bi morala ti, najina hčerka, če bi se poročila s kom drugim, k tujim ljudem. (Maupassant, *Njeno življenje* 75)

Nekatere misli iz baronovega pogovora z Jeanne je najti tudi v pogovorih Tildinih staršev, ki zelo racionalno razmišljajo o Romanovi (ne)ustreznosti. Oče je v skrbi za hčerkino srečo zelo zadržan do poroke, materi pa se zdi povsem primeren. Oba starševska para poudarjata, da hčerk ne silita v zakon, vendar ju le opominjata na določene posledice ob zavrnitvi. Podobno kot baron opozarja Jeanne, da bo le z morebitno poroko lahko ostala v domačih krajih, Tildina mati meni, da je zdaj redka priložnost za ženitev, ki ji sicer lahko za vselej uide. Zanimivo, da sta se pisatelja povsem izognila opisom poroke. Maupassant sicer poudarja, da se Jeanne na dan poroke tresejo roke, ki jih obvlada šele v cerkvi, takoj nato pa uporabi doživljeni govor: »Poročena! Bila je torej poročena!« (Maupassant, *Njeno življenje* 81). Maupassant je poprej natančno opisoval vsak delček junakinjinih čustev, opis poroke pa je omejil le na stavek ali dva. Kot da bi se junakinja skušala izogniti vstopu v svet realnosti. Podobno nam Tildina občutja zamolči tudi Kvedrova, ki se povsem osredinja na spomine njene matere.

Eden najbolj znanih Maupassantovih motivov je gotovo nevestin strah pred spolnostjo. Jeanne razmišlja le o poetični strani ljubezni in je povsem presenečena, ko ji Julijan prišepne, da bo tistega večera njegova žena: »Njegova žena? Ali že ni?« (Maupassant, *Njeno življenje* 82). Zvečer sta se mladoporočenca spet ozrla v dve interpretaciji glagola »ljubiti«. Na vprašanje, če ga hoče ljubiti, mu Jeanne odgovarja: »Saj vas vendar že ljubim, moj dragi.« (86). Sicer pa Maupassant takole opiše njene občutke:

> Ni se ganila, vsa odrevenela od strašne tesnobe. Čutila je, kako močna roka išče njenih prsi, ki jih je skrivala med komolci. Sopla je razburjeno ob tem surovem dotiku in si želela samo to, da bi pobegnila, da bi zbežala po hiši, da bi se nekam zaprla, daleč od tega človeka. Toda ni se več ganil. Na hrbtu je čutila toploto njegovega telesa. Tedaj šele se je polegel njen strah in nenadoma ji je prišlo na misel, da se bo morala samo še obrniti in ga poljubiti. Naposled je začel izgubljati potrpljenje in je rekel z užaloščenim glasom: »Torej ne marate biti moja ženica?« Zamrmrala je skozi prste: »Ali nisem?« Odgovoril je s senco slabe volje: »Seveda ne, dragica! No, ne norčujte se.« (Maupassant *Njeno življenje* 87– 88)

Strah pred spolnostjo je očiten tudi pri Tildi, ki pa ima bolj razumevajočega moža, čeprav je tudi v njegovih izjavah najti dve pomenski vrednosti fraze »biti žena«:

> »Nikar se me ne boj, dragica, nisem tak … V resnici te imam rad, verjemi. Saj si še otrok in premalo me poznaš … Tam doma v Dragi boš moja žena … Zdaj pa si še nevestica ves teden … Nikar se ne boj! Saj nisem divjak. Lahko kri imam res, a srce imam mehko, boš videla.« Pustil jo je samo in legel v jedilnici na divan. Neizrečno mu je bila hvaležna za to. Oh, res je bila velika bojazen v njej. Noge so si ji šibile, ko je pomislila na noč, ki je slutila v njej usodno in težko skrivnost. (Kveder 25)

Osrednji motiv, ki je v presečišču obeh tekstov, je gotovo ponesrečeno zakonsko življenje. Maupassant naj bi se pri opisih zgledoval kar pri zakonu svojih staršev; svojo mater Laure Le Poittevin je nekoč celo označil za ubogo žensko, ki je bila od poroke dalje tlačena in mučena brez prestanka (Vial 32). V obeh romanih se težave začenjajo že na prvem skupnem potovanju. Jeanne in Julijan preživljata medene tedne na Korziki, kjer mož ne more zadrževati svoje spolne strasti, hkrati pa si prisvoji ženinih dva tisoč frankov, sicer darilo matere. Še bolj usoden je Tildin obisk Romanove matere, saj ostarela gospa snaho opozori na slabosti sinovega značaja. Jeanne polagoma spoznava vse plati moževega značaja, odkrije pa tudi njegovo nezvestobo, ko ga preseneti v postelji s služkinjo Rozalijo, s katero ima tudi otroka. Na priporočilo dobrohotnega župnika Jeanne možu odpusti nezvestobo, kar naj bi bilo zagotovilo za moževo odslejšnjo zvestobo. Toda kmalu se izkaže, da ima slednji razmerje tudi z grofico de Fourville. Takšna so Jeannina občutja, ko nekoč zapazi poteptano travo in žensko rokavico: »Glava ji je delala, preudarjala, združevala dejstva, primerjala okoliščine. Kako da ni bila tega prej uganila? Kako da ni bila ničesar videla? Kako da ni bila razumela Julijanove odsotnosti, oživljanja njegove elegance, pomirjenja njegovih čudi?« (Maupassant, *Njeno življenje* 159–160).

Podobna občutja je zaznati tudi pri Tildi: »Ta čas ni hodil močno pijan domov, čeprav je včasih prihajal šele ob zori. V njej pa je živela slutnja

še o večji nevarnosti in noč na noč je stala s tresočimi koleni ob oknu in gledala dol na stezo, ki je držala v vas.« (Kveder 41). Bolj kot moževa nezvestoba pa razkraja njun zakon Romanov alkoholizem in obsedenost s hazardiranjem. Moževe slabosti povzročijo v obeh delih katastrofo. Novi župnik inkvizitorskega značaja, Tolbiac, oba prešuštnika zatoži grofu de Forvillu, ki požene kočo, v kateri ju zaloti, po pobočju. Julijan in grofica sta na mestu mrtva. Roman pa zaradi poneverb izgubi več služb, hkrati pa mora Tilda odplačevati njegove dolgove. Slednjič ga obsodijo na štiri leta zapora, kjer mož tudi umre.

Sinovo rojstvo in značaj

Motiv poroda so v francosko književnost vpeljali naturalisti. Dejavnosti pariške porodničarke je denimo opisal Edmond de Goncourt v romanu *Dekle Eliza* (*La Fille Élisa*, 1876), sam porod pa je leta 1882 natančno naslikal Emile Zola *V kipečem loncu* (*Pot-Bouille*), kjer so natančno popisani krči notranjih mišic, iztrebljanje ter bolečine ob iztiskanju otrokove glavice. Maupassant se je leto pozneje tudi odločil opisati nekaj porodov, za nas je najbolj zanimiv opis Pavlovega rojstva:

> V postelji so bolečine malo ponehale, toda Jeanne je obhajala strašna tesnoba, vsega njenega bitja se je polastila obupana izčrpanost, nekaj kakor slutnja, kakor skrivnostni dotik smrti […] Kaki dve uri je kazalo, da bo treba dolgo čakati na dogodek, toda ko se je začelo svitati, so nenadoma nastopile silovite bolečine in kmalu postale strašne. […] Napela se je v skrajnem naporu, da bi vrgla s sebe to breme. Nenadoma se ji je zazdelo, da se bliskoviti prazni ves trebuh. In bolečina je ponehala. (Maupassant, *Njeno življenje* 143–144)

V romanu Zofke Kveder pa je opis poroda povezan tudi z mitom o prekletstvu ženskega rodu:[5]

> In zdaj so četrtič pokale njene kosti v porodnih krčih. Surovo in brezobzirno je posegla priroda v njeno telo, da izlušči iz njega novo bitje, novega človeka. Mišice so trepetale in se napenjale v silovitih mukah. Stisnila je zobe in pesti da bi trpela molče. Ali nekaj je odprlo njena usta, da so zastokala, da so zavpila, zavpila na pomoč, kakor vpije samotna zver v gozdu. Ure in ure se je trgalo njeno naročje in znoj jo je oblival od nepopisnih in strašnih bolečin, ki so prekleta in obenem sveta dediščina ženskega rodu od pokolenja do pokolenja. Kakor bilko je zlomilo trpljenje njeno voljo in ji spačilo obraz od nečloveških bolečin. Skrivnostna in velikanska sila je držala njeno telo v svojih pesteh, da se je zvijalo in metalo kakor črv. (Kveder 63)

Sin, ki ga glavna junakinja v mukah porodi, igra v obeh delih pomembno vlogo. Vial (44-45) meni, da se je Maupassant tudi pri zasnovi sina Pavla de Lamara zgledoval pri svojem učitelju Flaubertu. V njegovi zgodbi »Preprosto srce« (»Un cœur simple«) iz zbirke *Tri povesti* (*Trois contes*) se namreč pojavlja sin Pavel (!) Aubain, ki zaradi šolanja zapusti dom, pozneje pa se ne more oprijeti nobenega poklica, ker je ves zapisan krčmam. Mati pa mora plačevati dolgove, ki jih sin dela znova in znova, tako da ostarela gospa večkrat na glas stoka. Po Julijanovi smrti postane sin Pavel nekakšen malik, ki ga Jeanne zelo razvaja. Baron, ki je prevzel skrb za šolanje svojega vnuka, ga ni smel pretirano utrujati. Ko je dopolnil petnajst let, se je Jeanne spraševala, če bi ga sploh poslala v gimnazijo, kjer se pozneje ni pretirano izkazal. »Pavček se ni kaj prida učil. Ponavljal je četrto šolo. V tretji je šlo kolikor toliko, drugo pa je bilo treba pričeti spet od kraja.« (Maupassant, *Njeno življenje* 204). Takšno ljubečo mater je Maupassant zasnoval tudi pod vplivom gospe Mauperin iz Goncourtovega romana *Renée Mauperin* (1876), ki je prav tako obsedena s svojim potomcem.[6]

Še hujše težave ima s svojim sinom Rajkom Tilda, saj se kmalu izkaže, da je nagnjen k laganju in kraji, hkrati pa ga šola ne zanima: profesorji ga zaradi izostankov izključijo v četrti realki. Tako kot Pavel, ki se rajši zabava s svojimi prijatelji, kot da bi obiskal mater, ima tudi Rajko rajši aristokratsko družbo, ki ga izpridi in odtujuje od doma. Pri Jeanne se kmalu oglasi nek Žid, ki je Pavlu posodil denar za poplačilo dolga pri kartah. Podobno se tudi Rajko zaradi kart zlaže, da mati potrebuje denar za neko pristojbino (Kveder 152).

Zanimivo, da sta oba pisatelja v svoje delo vključila tudi pisma, ki jih pišeta sinova svoji materi. Takole se na Jeanne obrača Pavel:

> Draga mati! Ne bodi v skrbeh. V Londonu sem in zdrav, toda silno potrebujem denarja. Nimava več souja in ne jeva vsak dan. Ta, ki me spremlja in ki jo ljubim iz vse svoje duše, je porabila vse, kar je imela, da bi me ne zapustila: pet tisoč frankov. Razumela boš, da me veže čast, da ji predvsem vrnem to vsoto. Bodi torej tako dobra in mi pošlji vnaprej kakih petnajst tisoč frankov od dediščine po papanu, kajti kmalu bom polnoleten. Tako me boš rešila iz velike stiske. […] (Maupassant, *Njeno življenje* 208)

Takšno pismo je materi poslal Rajko s počitnic pri aristokratskih sorodnikih: »Stric Robert je pač malo preveč staromoden. Zdaj šele vidim, kakšna umazanost je teh dvanajst kron, ki Ti jih pošilja zame! Vsaj sto bi jih lahko.« (Kveder 128)

Pismo v obeh romanih strezni mater in jo pahne v skrbi. Medtem ko Jeanne postane ljubosumna na sinovo ljubico, ki jo ima za vzrok njegovih zablod, in se finančnih težav sploh ne zaveda, pa Tilda spoznava resne

spremembe v sinovem vedenju. Prav podobnosti v opisih obeh junakinj nas morajo navajati k razmišljanju, da je Kvedrova v resnici posnemala zgodbo mlade, nesrečne matere, ki jo po izgubi moža prizadene še sin.

Revščina

Sinovi dolgovi pahnejo družino v revščino in Jeanne je prisiljena prodati Topolovo. Pred odhodom hodi iz sobe v sobo ter izbira opremo, ki bi jo lahko vzela na pot. Zadrži zlasti pohištvo iz svoje sobe ter stole iz salona, ki jih je ljubila že od rane mladosti. Iz gradu se preseli v majhno hišo:

> Dve uri pozneje se je ustavil voz ob glavni cesti pred majhno hišo iz opeke, ki je stala sredi sadovnjaka, zasajenega s hruškami presličaste oblike. Na štirih vogalih tega vrta z majhnimi zelenjadnimi gredicami, med katerimi so tekle ozke steze s sadnim drevjem na obeh straneh, so stale štiri utice iz navzkrižnih lat, pokrite s kozjimi parkeljci in srobotom. To posestevce, ki ga je ločilo od sosedne kmetije polje, je obdajala vse naokoli visoka meja. Sto korakov naprej ob cesti je stala kovačnica. Druge najbližje hiše so bile oddaljene kak kilometer. (Maupassant, *Njeno življenje* 223)

Jeanne se seli iz grajskega okolja na majhno kmetijo. Podobno se mora tudi Tilda zaradi moževih dolgov preseliti v majhno kmečko hišo. Tudi junakinja Zofke Kveder kmečko sobo napolni z gosposkim pohištvom iz svoje mladosti:

> Imela je kravico v hlevu, okrog hiše vrt in nekaj vinograda. Sklenila je, da bo redila kokoši, prodajala morda tudi nekaj mleka in spomladi z vrta sočivje, tako da bi za silo živela z otroki tudi na svojo roko brez Romanove pomoči. […] Hišica je imela samo dve sobi in kuhinjo, ali to je zadostovalo. Gosposko pohištvo je, kakor čudeč se, stalo pod kmetsko streho, po vodo so morali hoditi precèj daleč in Tilda je morala prijeti za vsako delo. (Kveder 53–54)

V novem prebivališču se junakinji priključi služkinja. Rozalija, ki ji je Julijan v mladosti zaplodil otroka, se odloči, da bo na starost skrbela za Jeanne. Tilda pa pošlje po Leno, ki je bila sicer počasna in nerodna, a zvesta in zanesljiva. Služkinji sta zanimiv antipod glavni junakinji. Rozalija je življenjska, Jeanne pa zasanjana, Tilda je uglajena, Lena pa prvinska.

Smrt in pesimistično vzdušje

Smrt je gotovo pomembna sestavina obeh romanov. Pri Maupassantu je ključna »simbolična smrt« junakinjinih mladostnih iluzij, vendar pa so

pretresljivi tudi opisi dojemanja fizičnih smrti. Baronica nenadoma umre in Jeanne želi sama bedeti ob njenem truplu, tedaj pa se vrača mnogo spominov:

> Jeanne jo je ljubeče gledala in iz njene daljne zorne mladosti je vstajala kopica spominov. Spominjala se je mamičinih obiskov v samostanski govorilnici, načina, kako ji je ponudila polni škrnicelj kolačkov, množice majhnih nadrobnosti, neznatnih dejanj, drobnih ljubeznivosti, načina govorjenja, neprisiljenih gibov, gub okoli njenih oči, kadar se je smejala, njenega globokega zasoplega vzdiha, kadar je sedala. In tako je stala, razmišljala in nekako topo ponavljala: »Mrtva je.« In dojela je vso grozo te besede. (Maupassant, *Njeno življenje* 167–168)

Tilda[7] pa nima takšne sreče, da bi se lahko dostojno poslovila od pokojne matere, saj se zaradi revščine sploh ne more odpraviti na pogreb, kar pa ne pomeni, da se je v mislih ne spominja:

> Spomnila se je tistih tednov pred poroko, ko sta z materjo tako veselo izbirali balo. Spomnila se je, kar ji je mati pripovedovala o svojih mladih letih. O bogastvu in razkošju, o svilenih oblekah, o sijajnih dvoranah, o plesih in zabavah, o izbrani družbi. O gledališčih, ki jih je obiskovala, o kočijah, ki se je v njih vozila, o hišnah in vzgojiteljicah, ki so jo negovale, oblačile in pazile nanjo. (Kveder 71–72)

V obeh romanih se junakinja po smrti spominja značaja pokojne matere, matere ni več, ostajajo le spomini. Pri Maupassantu in Kvedrovi je zelo podobno opisana smrt očeta obeh junakinj. Baron namreč umre zadet od kapi, ko nekega večera ureja zadnje formalnosti v pisarni pravnega zastopnika (Maupassant, *Njeno življenje* 211), ker je vnuk Pavel z dolgovi obremenil njegovo premoženje. Tildinega očeta pa je zadel mrtvoud, ko je na božični dan v kavarni prebral novico, da so hčerkinega moža zaprli: »Na mestu se je zgrudil mrtev; krčevito je držal zmečkani časopis v roki. Šele doma so mu ga vzeli iz mrtve pesti.« (Kveder 78).

V luči nesrečnega življenja in ob materinem truplu Jeanne razmišlja tudi o smislu življenja: »Budili so se ji še drugi spomini iz njenega lastnega življenja – Rozalija – Gilberta – grenka razočaranja njenega srca. Vse je torej bridkost, žalost, nesreča in smrt. Vse je samo varanje, laž, trpljenje in stok. Kje naj najde malo miru in radosti! Gotovo v nekem drugem življenju! Ko bo duša odrešena zemeljskih preizkušenj.« (Maupassant, *Njeno življenje* 169).

Forestier (1290) povezuje omenjeno razmišljanje s Schopenhauerjevo mislijo iz dela *Misli in odlomki* (francoski prevod *Pensées et fragments*, 1880), češ da spoznanje smrti ter razumevanje trpljenja in življenjske bede dajeta vzpodbudo filozofski misli ter metafizični interpretaciji sveta. Čeprav je vzdušje v Maupassantovem romanu v resnici pesimistično, pa je konec

spodbuden. Ko Jeanne ujčka svojega vnuka, Rozalija pripomni: »Življenje, lejte, ni nikoli niti tako dobro niti tako slabo, kakor se človeku zdi.« (Maupassant, *Njeno življenje* 245). Gre za parafrazo misli, ki mu jo je poslal Flaubert v pismu 18. 12. 1878: »Stvari niso nikoli niti tako slabe niti tako dobre, kot se zdi.« (Les choses ne sont jamais ni aussi mauvaises ni aussi bonnes qu'on croit.) (Forestier 1313).

Še bolj turobno pa je razpoloženje v romanu Zofke Kveder, ki se sicer ni ozirala na Schopenhauerjev pogled na življenje, marveč v naturalistično, tudi pesimistično koncepcijo dednega determinizma. Zapiti in s hazarderstvom obsedeni soprog je Tildi povsem izničil mladostne iluzije, njegov uničujoči značaj pa je vse bolj prepoznavala v sinu Rajku. Medtem ko se Jeanne na koncu sprijazni z usodo, z veseljem sprejme hčerko svojega sina in sinu ponovno odpre vrata svojega doma, se Tilda odloči, da bo uničila rod, saj svojega sina ustreli, nato pa si sodi še sama.

Morje

Najpomembnejši simbol, ki se kot rdeča nit pojavlja v Maupassantovem romanu, je morje,[8] pisatelj ga je naslikal na podlagi mladostnih impresij (Lanoux 35). Takšna so Jeannina občutja, ko ga po mnogih letih ponovno uzre:

> Toda nenadoma je zavila okoli nekega zidu in zagledala morje, ki se je neprosojno modro in gladko razprostiralo, kamor je neslo oko. Ustavila sta se na peščenem obrežju in gledala. Na širokem morju so hitela jadra, bela kakor ptičja krila. Na desni in na levi se je vzdigovala skalnata stena. Na eni strani se je ustavljalo oko ob nekem rtiču, medtem ko se je na drugi strani nedoločno vlekla proga obale, dokler ni bila le še nezaznavna črta. (Maupassant, *Njeno življenje* 52)

Kmalu tudi izvemo, da ji valovito normandijsko morje z daljnim šumom valov uspava duha, čeprav zelo rada plava v nedogled (Maupassant, *Njeno življenje* 54). Takšne poglede je mogoče navezati na Bachelardovo (222) misel, da je skok v morje pravzaprav vedno skok v neznano. Prav ob pogledu na morje Jeanne v Julijanovi družbi zavzdihne, da bi rada potovala, vikont pa pripomni, da je samemu potovati pusto, zato je treba iti na pot v dvoje (Maupassant, *Njeno življenje* 68). Morje je Maupassantovi junakinji zaradi njene negibnosti nekakšna kompenzacija, saj ob pogledu na brezkončna obzorja lahko neskončno dolgo sanja (Stalloni 381). Pozneje je morje povezano tudi z mladostnim hrepenenjem. Ko se Jeanne preseli iz gradu, pogreša samo morje: »Morje, njen veliki sosed celih petindvajset let, morje s svojim slanim zrakom, s svojo togoto, s svojim gromkim

bučanjem, s svojimi močnimi sapami, morje, ki ga je vsako jutro videla s svojega okna na Topolovem, ki ga je dihala noč in dan, ki ga je čutila zraven sebe, ki ga je vzljubila kakor človeka, ne da bi se tega zavedala.« (Maupassant, *Njeno življenje* 225).

Toda morje je lahko tudi metafora za nekaj slabega. Ko se baron navdušuje nad oceanom, meni, da je lep, a tudi strašen, saj se zagrinja v temo, čeprav je na njem toliko življenj v nevarnosti. Jeanne pa pripomni, da ocean vendar ni kakor Sredozomsko morje. To morje ji je stisnilo srce in obrnilo vse misli proti tistim daljnim krajem, »kjer so bile pokopane njene sanje.« (Maupassant, *Njeno življenje* 118). Primere Maupassantovih opisov morja navajamo zlasti, ker je tudi pri Zofki Kveder njegova vloga podobna. Takole se Tilda na začetku svojega zakonu zagleda v morsko krajino:

> Ko je zagledala morje, se je njeno srce zganilo v drhtečem občudovanju. Kakor življenje tako je ogromno, si je mislila. Sonce je sijalo na njegovo modro površino, ki je bila posuta z belimi čolniči in temnimi parniki. Razkošno je bilo in blesteče. Tu je pristanišče, si je mislila, miren zaliv. Od tod plujejo ladje v daljave, v viharje in nevarnost. Tudi jaz se spuščam danes iz pristanišča – kje, kje je moj cilj? Kakšna pota vodijo tja? Nemirna, pogubna? (Kveder 25)

Podoba morja pri Kvedrovi sicer ni tako pogosta kot pri Maupassantu, vendar se omembe morske krajine pojavljajo še nekajkrat. Ko Romana odpeljejo v zapor, se pričenja za Tildo obdobje »ozdravljenja in prerojenja«, zdaj je tudi morje v daljini »kot napeta svila«. (Kveder 79). Ko Roman premine, povabi Tilda otroka k morju, da bi v samoti poslušali valove, hkrati pa jima bo pripovedovala o očetu (83). Ob pogledu na morje se Tilda poslavlja tudi od ljubljenje hčerke Mimice: »Zagledala se je dol na morje v bleščečo daljavo, ki se je kakor srebrna kovina ravna in gladka raztezala od brega do brega in dalje do nebes. Neka skrivnostna mehka in svetla žalost ji je napolnjevala srce zvrhoma in iz oči so se ji usule solze, blagodejne kakor rosa.« (Kveder 123).

In končno je morje Tildi tudi zadnje zavetišče, ki ponovno prinaša mir, ko se po umoru sina vrže s pečine: »Vrgla se je dol, ubegana, uboga, željna miru in počitka, pozabljenja. Zamolklo je zapljusknilo pod nočnim nebom. Valovi so kratko udarili ob skale in spet se je zgrnilo črno morje v ravno, mirno, molčečo gladino.« (Kveder 178). Medtem ko daljno morsko obzorje omogoča Jeanne sanjarjenje (oziroma odpoved temu), pa je morje pri Zofki Kveder dejansko in še bolj izrazito ogledalo duše, hkrati pa tudi nekakšno svetišče, kamor se junakinja zateka že ob moževi smrti in dokončno zateče po umoru.

Sklep

Iz navedenega sledi, da se je slovenska pisateljica zgledovala zlasti pri opisu ženske usode, ki jo razočarata tako mož kot tudi sin. V nasprotju z dosedanjimi raziskavami, ki so primerjale nesrečni zakon in materinstvo obeh junakinj, se naša osredinja predvsem na podobno okolje, iz katerega izhajata Jeanne in Tilda, na njune mladostne iluzije ter na dojemanje smrti. V obeh romanih ima morje vlogo tolažnika. Čeprav nimamo materialnih dokazov, da je Kvedrova prebirala Maupasantov roman, pa nas naša primerjava lahko navaja k misli, da je bil ta ključen za genezo *Njenega življenja*.

OPOMBE

[1] Čeprav so na Hrvaškem do konca prve svetovne vojne prevedeni trije Maupassantovi romani (Hergešić 117), pa med njimi ni bilo romana Une Vie.

[2] Ker je baronica preveč prebirala Cor-inne, je njeno telo (corpus) postalo govoreča podoba njenega srca (cor), polnega sentimentalnosti, saj jo je mučila srčna hipertrofija (Schor 57).

[3] Maupassant je nemškega filozofa spoznaval na začetku osemdesetih let 19. stoletja. Toda kot mnogi drugi francoski naturalisti je aforizme prebiral v Cantacuzèneovem prevodu iz leta 1880 (Colin 193).

[4] V izvirniku se besedilo glasi takole: »Ein wichtiger Punkt der Lebensweisheit besteht in dem richtigen Verhältniß, in welchem wir unsere Aufmerksamkeit theils der Gegenwart, theils der Zukunft widmen, damit nicht die eine uns die andere verderbe. Viele leben zu sehr in der Gegenwart: die Leichtsinnigen; - Andere zu sehr in der Zukunft: die Aengstlichen und Besorglichen. Selten wird Einer genau das rechte Maaß halten. Die, welche, mittelst Streben und Hoffen, nur in der Zukunft leben, immer vorwärts sehn und mit Ungeduld den kommenden Dingen entgegeneilen, als welche allererst das wahre Glück bringen sollen, inzwischen aber die Gegenwart unbeachtet und ungenossen vorbeiziehn lassen, sind, trotz ihren altklugen Mienen, jenen Esel in Italien zu vergleichen, deren Schritt dadurch beschleunigt wird, daß an einem, ihrem Kopf angehefteten Stock ein Bündel Heu hängt, welches sie daher stets dicht vor sich sehn und erreichen hoffen. Denn sie betrügen sich selbst um ihr ganzes Daseyn, indem sie stets nur ad interim [vorläufig] leben, - bis sie todt sind. – Statt also mit den Plänen und Sorgen für die Zukunft ausschließlich und immerdar beschäftigt zu seyn, oder aber uns der Sehnsucht nach der Vergangenheit hinzugeben, sollten wir nie vergessen, daß die Gegenwart allein real und allein gewiß ist; hingegen die Zukunft fast immer anders ausfällt, als wir sie denken; ja, auch die Vergangenheit anders war; und zwar so, daß es mit Beiden, im Ganzen, weniger auf sich hat als es uns scheint.« (Schopenhauer 116).

[5] Zanimiva je interpretacija Katje Mihurko Poniž (86-87), ki pri opisih porodnih bolečin opozarja na Staro zavezo, kjer predstavljajo prekletstvo, ki je doletelo Evo, ker je ravnala samovoljno, Rimljani pa so jih imenovali poena magna, kar pomeni velika bolečina, a tudi kazen.

[6] Takole pravi Goncourt (50): »Gospa Mauperin je bila tip teh mater modernega meščanstva. Zasluge, obraz, duhovitost njenega sina, vse to je bilo za njo kakor božanstvo. Njegova oseba, njegova prikupljivost in vse, kar je govoril, se ji je zdelo sveto. Pred njim

je stala v zamaknjenju; ostalih ni bilo za njo poleg njega. Zdelo se ji je, da se svet začenja in končuje pri njenem sinu. Za njo je bil dovršenost vsega, najinteligentnejši, najlepši in predvsem najodličnejši moški.«

[7] Tilda je skrajšano ime za Matilda, ki je v slovenski zavesti tesno povezana s smrtjo.

[8] Nekateri (Forestier 1261) opozarjajo na podobnosti med Maupassantovimi opisi morja ter nekaterimi slikami Clauda Moneta, s katerim se je pisatelj srečal leta 1885 in ga opisal v članku »Življenje krajinarja« (La Vie d'un paysagiste, 1886).

LITERATURA

Bachelard, Gaston. *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie Jose Corti, 1942.

Bonerandi, Joseph. »La vie, voyez-vous,…«. *Analyses & Réflexions sur Une vie de Guy de Maupassant et le Pessimisme*. S. l.: Marketing, 1979. 210–227.

Colin, René-Pierre. *Schopenhauer en France: un mythe naturaliste*. Lyon: Presses universitaires, 1979.

Forestier, Louis. »Notices, notes et variantes«. Guy de Maupassant: *Romans*. Paris: Gallimard, 1987. 1225–1697.

Goncourt, Edmond de. *Renée Mauperin*. Prev. Pavel Brežnik. Ljubljana: Zvezna tiskarna, 1923.

Hergešić, Ivo. »Drugi Maupassant«. *Književni portreti*. Cetinje: Narodna knjiga, 1959. 103–126.

Juvan, Marko. *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS, 2000.

Köstner, Suzana. *Guy de Maupassant in Slovenci*. Diplomska naloga na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo, 1983.

Kos, Janko. *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Partizanska knjiga, 1987.

Kveder, Zofka. *Njeno življenje. Izbrano delo VII*. Priredili Marja Boršnik in Eleonora Kernc. Ljubljana: Ženska založba, 1940.

Lanoux, Armand. *Maupassant le bel-ami*. Paris: Fayard, 1967.

Maupassant, Guy de. *Ein Menschenleben (Une vie)*. Frei übertragen von Georg freiherrn von Ompteda. Berlin: F. Fontane & Co, 1899.

– – –. *Njeno življenje*. Prev. Cene Vipotnik. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987.

– – –. Une vie. *Romans*. Edition établie par Louis Forestier. Paris: Gallimard, 1987.

Mihurko Poniž, Katja. *Drzno drugačna: Zofka Kveder in podobe ženskosti*. Ljubljana: Delta, 2003.

Muser, Erna. »Spremna beseda«. Zofka Kveder. *Njeno življenje*. Maribor: Založba Obzorje, 1980.

Schopenhauer, Arthur. *Aphorismen zur Lebensweisheit*. Zürich: Diogenes, 1987.

Schor, Naomi. »»Une Vie« / Des vides ou le Nom de la Mère«. *Littérature* 26 (1977): 51–71.

Stalloni, Yves. »Une Vie. Mythologie romanesque«. *Analyses & Réflexions sur Une vie de Guy de Maupassant et le Pessimisme*. S. l.: Marketing, 1979. 373–413.

Vial, André. *La genèse d'Une vie. Premier roman de Guy de Maupassant*. Paris: Les belles lettres, 1954.

Deux romans naturalistes féminins : *Une vie* de Maupassant et *Njeno življenje* de Zofka Kveder

Mots-clés : littérature française / littérature slovène / naturalisme / personnages / femmes / Maupassant, Guy de / Kveder, Zofka / littérature comparée

Bien qu'il n'y ait aucune preuve matérielle attestant que Zofka Kveder avait bien lu *Une Vie* de Maupassant avant d'écrire son roman *Njeno življenje (Sa Vie)*, il existe un grand nombre de similitudes entre les deux textes. Zofka Kveder a choisi un titre presque identique, remplaçant l'article indéfini inexistant en slovène par le pronom possessif. Les pères des héroïnes française et slovène, Jeanne et Tilda, se ressemblent en ce que tous deux fuient la réalité. Les deux héroïnes connaissent les mêmes illusions de jeunesse concernant leur futur mari et la même peur de la sexualité le jour de leur mariage. Peut-être la description douloureuse de l'accouchement que nous rencontrons dans le roman slovène s'inspire-t-elle de la description que Maussant a fait de cet événement dans son roman naturaliste. Zofka Kveder a surtout repris le motif de la jeune épouse qui, après s'être mal mariée avec un homme à la vie peu recommandable, doit, une fois son mari mort, supporter les frasques de son fils qui la conduisent à la misère. En opposition avec le dénouement optimiste de Maupassant, le roman slovène se termine tragiquement: Tilda tue son fils et se suicide. Dans l'article, il est aussi question du rôle important joué par la mer dans les deux romans: source de rêve pour Jeanne, elle est pour Tilda une sorte de sanctuaire où elle peut se réfugier.

November 2010

S čim začeti roman? Balzac, Dumas in Sue

Katarina Marinčič

Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za romanske jezike in književnosti, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
kmarincic@gmail.com

Članek obravnava odnos Honoréja de Balzaca do trivialne književnosti, zlasti do dveh najpomembnejših feljtonistov njegovega časa, Alexandra Dumasa in Eugèna Sueja. Prikazati skuša, da je pripovedna tehnika feljtonskega romana, kljub Balzacovemu kritičnemu in celo sovražnemu soočenju s tovrstno literaturo, pomembno zaznamovala Balzacov pripovedni slog, še posebej ekspozicije njegovih romanov.

Ključne besede: francoska književnost / 19. st. / feljtonski roman / pripovedna tehnika / Sue, Eugène / Dumas, Alexandre / Balzac, Honoré de

Honoréju de Balzacu je prodor med ugledne pisatelje uspel razmeroma pozno; večina literarnih zgodovinarjev za preobrat v njegovi karieri šteje roman *Les Chouans* iz leta 1829. Vendar se je Balzac pisateljskega poklica pravzaprav oprijel že deset let prej, ko si je začel služiti denar kot feljtonist. Mladostna dela, podpisana s slikovitima psevdonimoma Lord R'hoone ter Horace de Saint-Aubin, je pozneje doživljal kot madež na svoji umetniški in človeški biografiji, kot priročen, pa zato še toliko bolj nizkoten argument v rokah svojih kritikov in nasprotnikov.

Leta 1842 je Balzac objavil Predgovor (Avant-propos) k *Človeški komediji*, ki je bila takrat – in je pravzaprav za vselej ostala – mojstrovina v nastajanju. Namen *Predgovora* je v znatni meri apologetski. Balzac bralcem in kritikom razkrije svoj véliki načrt, s pripombo, da bodo zdaj najbrž dojeli, česar prej niso mogli: cikel bo zares zasijal šele kot celota, zato pisatelja niti ne čudi dejstvo, da posamezni romani niso bili deležni sprejema, kakršnega bi si zaslužili. »Comme la critique ignorait le plan général, je lui pardonnais« (*La Comédie humaine* I, 54): kritiki *niso vedeli za celotni načrt*, zato jim je pisatelj *odpuščal*.

Balzacova taktična potrpežljivost popusti le na nekaj mestih Predgovora. Med »podtikanji«, ki jih avtor *Človeške komedije* zavrne z odkritim ogorčenjem, so tudi namigi na njegovo feljtonistično preteklost: »A ce propos, je dois faire observer que je ne reconnais pour mes ouvrages que ceux qui portent mon nom. En dehors de la Comédie humaine, il n´y a de moi que

les Cent contes drolatiques, deux pièces de théâtre et des articles isolés qui d´ailleurs sont signés. J´use ici d´un droit incontestable« (56). Balzac je torej leta 1842 poleg *Človeške komedije* priznaval še *Okrogle povesti*, dve gledališki igri in nekaj člankov: preostanku svojega opusa se je odrekal, pri čemer se je, kot je zapisal, posluževal neovrgljive pravice.

Vprašanje pripadnosti feljtonističnemu cehu je bilo v Balzacovem času pomembnejše, kot se morda zdi iz današnje perspektive. Znamenitega kritika Sainte-Beuva je denimo pojav, ki ga je poimenoval industrijska književnost, tako vznemiril, da mu je posvetil članek, v katerem je skoraj povsem opustil svoj značilni ironični ton. Menil je, da tovrstna literarna produkcija ni le sama po sebi neestetska, temveč zaradi množičnosti in komercialne uspešnosti predstavlja grožnjo resni književnosti.

Sainte-Beuve se je v članku mimogrede dotaknil tudi Balzaca: »M. de Balzac a rassemblé, dernièrement, beaucoup de ces vilenies dans un roman qui a pour titre Un grand homme de Province, mais en les enveloppant de son fantastique ordinaire: comme dernier trait qu´il a omis, toutes ces révélations curieuses ne l´ont pras brouillé avec les gens en question, dès que leurs intérêts sont redevenus communs« (Sainte-Beuve 210). Balzac je torej, tako Sainte-Beuve, v romanu *Veliki mož iz province v Parizu* (gre za drugi del *Zgubljenih iluzij*), prikazal številne grdobije, povezane z industrijsko proizvodnjo književnosti, vendar jih je zavil v svojo običajno fantastiko. In poleg tega, je pripominjal kritik, Balzac zaradi teh razkritij ni prišel v trajen spor z ljudmi, ki jih je opisal, temveč so ga interesi hitro spet združili z njimi.

Vsaj v nečem ima Sainte-Beuve nedvomno prav. Balzacove sodbe o industrijski književnosti so obarvane osebno in imajo pogosto močan priokus kislega grozdja. Ko avtor *Človeške komedije* izjavi, da gospod Sue piše tako, kot jé in pije, po učinku nekega naravnega mehanizma (»M. Sue écrit comme il mange et boit, par l'effet d'un mécanisme naturel« (cit. iz. Iknayan 175)), žali človeka, s katerim je še nedavno prijateljeval in sodeloval. Dumasa in Sueja, ki sta s pisanjem feljtonov prišla prvi do statusa superzvezdnika, drugi pa celo do resnega družbenega ugleda, je Balzac vseskozi doživljal tudi kot konkurenco. V pismih Mme Hanski denimo ni skrival ogorčenja nad Dumasovimi bajnimi zaslužki – pri čemer je očitno, da se mu sporne niso zdele vsote same po sebi, temveč ga je morilo dejstvo, da literarni denar končuje v nevrednih žepih. Ena Balzacovih ključnih ambicij je bila tudi »battre les généraux E. Sue, A. Dumas, Souilé, et autres gens de plume« (*Lettres à l´étrangère* 396), potolči generale E. Sueja, A. Dumasa, Souiléja in druge pisce. Balzac je torej gotovo vsaj do neke mere čutil, da s feljtonisti manevrira po istem bojnem polju.

Vendar *Zgubljene iluzije* niso avtobiografski roman, vsaj ne v ožjem pomenu besede. So eden tistih delov *Človeške komedije*, s katerimi si je Balzac

prislužil oznako očeta realizma. Zgodba o neuspehu slabotnega in predvsem slabiškega junaka Luciena de Rubempréja je tesno vpeta v družbene okoliščine. Bralec se v knjigi lahko pouči o razvoju tiskarstva, o zatonu stare in vzponu napoleonske aristokracije, o vplivu branja na žensko psiho, vplivu velemesta na posameznika, naraščajoči moči časnikarstva … Še najbolj »prvoosebno« je besedilo v tistih segmentih, kjer Balzac spregovori o literaturi, natančneje o pisanju romanov.

Ta »prvoosebnost« je navidez paradoksalna: avtor *Človeške komedije*, ki se sicer nikakor ne sramuje pripovedovalskih posegov v zgodbo, si za razpravo o literaturi izbere drugačno pripovedno tehniko: svoje ideje položi v usta enemu od protagonistov; s tem jim morda odvzame status brezprizivne resnice (do izrekanja takšnih resnic ima v *Človeški komediji* pravico le pripovedovalec), jim pa zato doda težo osebne izkušnje.

Balzacov *porte-parole* seveda ne more biti kdorkoli. Daniel d'Arthez, ki skuša Luciena de Rubempréja naučiti vsaj osnov resnega pisateljevanja, je sam velik pisatelj, čeprav ga sodobniki še ne cenijo, kot bi si zaslužil, in ima že nekaj časa v delu »une oeuvre psychologique et de haute porté sous la forme du roman« (*La comédie humaine* III, 459), psihološko delo izrednega pomena v obliki romana (prim. *Zgubljene iluzije* 278). Lucien, ki ni genij, ampak lahkomiseln mladenič iz province, je svoj roman napisal na hitro in po preizkušenem receptu, v zgodovinskem žanru.

D'Arthezovo kritiko Lucienovega romana literarni zgodovinarji največkrat navajajo v povezavi z vplivom Walterja Scotta na francosko romantično književnost. Znano je, da se je Balzacovo začetno občudovanje angleškega romanopisca polagoma ohlajalo.[1] V d'Arthezovih izvajanjih, ki jih nekateri avtorji imenujejo kar »literarni program«, je navdušenje za Scotta že v območju spoštljive skepse. D'Arthez mladega kolega opozarja, da ne bo prišel daleč, če bo po opičje posnemal Angleža. Pametneje bo ravnal, če se bo od angleškega modela oddaljil, denimo tako, da bo dialoge nadomestil z opisi:

> Si vous voulez ne pas être le singe de Walter Scott, il faut vous créer une manière différente, et vous l´avez imité. Vous commencez, comme lui, par de longues conversations pour poser vos personnages; quand ils ont causé, vous faites arriver la description et l´action. Cet antagonisme nécessaire à toute oeuvre dramatique vient en dernier. Renversez-moi les termes du problème. Remplacez ces diffuses causeries, magnifiques chez Scott, mais sans couleur chez vous, par des descriptions auxquelles se prête si bien notre langue. Que chez vous le dialogue soit la conséquence attendue qui couronne vos préparatifs. Entrez tout d´abord dans l´action. Prenez-moi votre sujet tantôt en travers, tantôt par la queue; enfin variez vos plans, pour n´être jamais le même (*La comédie humaine* III, 458).[2]

Glede na vsebino in družbenozgodovinsko ozadje *Zgubljenih iluzij*, pa tudi glede na poudarke samih d'Arthezovih navodil, se velja vprašati, ali

gre d'Arthezu/Balzacu res za obračun z Walterjem Scottom in njegovim modelom zgodovinskega romana ali pa morda v večji meri za soočenje z rojaki in sodobniki.

Če pustimo ob strani sodbe o prirojeni vulgarnosti ter pomanjkanju občutka za mero,[3] je najpogostejši kritični pomislek, ki ga sproža Balzacovo romanopisje, prav gotovo očitek o kompozicijski neuravnotežnosti. Deskriptivne eskpozicije Balzacovih romanov so (pre)dolge, ena najopaznejših značilnosti Balacovega pripovednega sloga je izrazita prevlada opisa. Številni interpreti takšno stanje pojasnjujejo z idejno podstatjo Balzacovega dela; razlage tu segajo od vpliva Swedenborgove teozofije, Lavaterjevih in Gallovih teorij, pa do marksizma *ante litteram*. Skupni imenovalec teh interpretacij je misel, da ima materialni svet (predmet opisa) za Balzaca poseben pomen, pa najsi bo kot odsev duhovnega sveta (denimo v navezavi na Swedenborgovo teorijo korespondenc) ali kot »družbena stvarnost«.

A obstajajo tudi drugačne, bolj pragmatične razlage. Morda ni naključje, da se k njim nagibajo avtorji, ki niso (le) literarni zgodovinarji, ampak romanopisci praktiki, tako denimo Félicien Marceau.[4] Po njihovih interpretacijah je prevlada opisa v Balzacovi pripovedi predvsem tehnični problem. Najdlje v tej smeri gre verjetno Ramon Fernandez, ki v razpravi *Balzac ou l'envers de la création romanesque* neposredno zapiše, da je pretirani obseg Balzacovih opisov po svojem bistvu pretveza. Avtor *Človeške komedije* naj bi se zavedal, v čem je zares dober (v opisovanju) in v čem šibkejši (dialog, akcija). Fernandez, ki meni, da so Balzacovi romani pogosto zgrajeni po principu »tresla se je gora, rodila se je miš«, je tako prepričan, da Balzac z nesorazmerno dolgimi uvodnimi opisi predvsem odlaga akcijski, dramatični del pripovedi:

> Balzac ne peut pas jouer dans un roman avant d´avoir préparé son jeu. L´action ne lui est pas naturelle, comme elle l´est à Stendhal dont la technique ruinerait les théories de d´Arthez-Balzac si on voulait les généraliser. Elle lui est si peu naturelle /…/ que souvent, dans ses romans, l´anxiété où il est de reculer le moment de passer à l´action est sensible et même avoué. Les descriptions seront les parties solides de l´oeuvre balzacienne qui, si elle s´était débitée en dialogue, n´aurait peut-être pas souvent dépassé le niveau du mélodrame ou de la "physiologie". D´où suivent deux aspects contrastés de la description balzacienne: elle nous étonne et nous charme par l´accumulation progressive d´observations précises et solides que son génie, comme un maçon inlassable et entêté, juxtapose et cimente; elle nous inquiète parce que, au bout d´un certain temps, nous nous avisons que l´action ne vient pas toute seule, qu´il faut peiner pour l´obtenir et que quelquefois, il faut bien le dire, cette montagne accouche d´une souris (Fernandez 33).

Čeprav je Balzacov romaneskni *alter ego* vse kaj drugega kot pisatelj-obrtnik (ne pozabimo: njegova nastajajoča knjiga je *delo izrednega pomena*),

lahko vendarle ugotovimo, da se d'Arthezov »literarni program« v pretežni meri vrti okrog pripovednotehničnih vprašanj, natančneje okrog enega vprašanja: kako oziroma *s čim* začeti roman.

»Začnite z opisi, za katere je naš jezik tako pripraven. Nikoli ne bodite isti.« Navodila za uspeh, ob katerih se je bržkone že marsikateremu sodobniku utrnil nasmešek. Ne le zato, ker je Balzac literarnemu junaku tako nesramežljivo vsadil svoje lastne ideje. Tudi in predvsem zato, ker je enemu literarnemu junaku vsadil in drugemu vcepljal pravila, ki jih sam kot romanopisec ni upošteval. Če kaj, potem je Balzac zmerom isti: v *Človeški komediji* bomo le težko našli roman, ki se *ne* začne z dolgim opisom, največkrat opisom habitata; temu nato praviloma sledi(jo) še opis(i) oseb. Natanko tako, kot ugotavlja Ramon Fernandez: Balzac »juxtapose et cimente«, (so)postavlja in cementira.

Literarni uspeh v svetu *Človeške komedije* je eno, uspeh v resničnem svetu nekaj povsem drugega. Zgodovinski roman je bil paradni konj francoske romantične književnosti, vendar avtorji, ki so se odlikovali v tej zvrsti, svojega prestiža zagotovo niso dolgovali modrostim iz d'Arthezovega programa. Victor Hugo je denimo Scottov model nadgradil s poetično slikovitostjo. Alfred de Vigny mu je dodal politični naboj. Alexandre Dumas, ki je bil s svojo »tovarno romanov« vsaj v komercialnem pogledu absolutni vladar na področju zgodovinskega žanra, pa je ponujal recept, ki se zdi kot zdravilo zoper d'Arthezove zablode: »Commencer par l'intérêt, au lieu de commencer par l'ennui; commencer par l'action au lieu de commencer par la préparation; parler des personnages après les avoir fait paraître, au lieu de les faire parâitre après avoir parlé d'eux« (Claude Schopp XXII).[5]

Alexandre Dumas se je svojih načel držal mnogo trdneje kot Balzac: fazo ekspozicije je najrajši preprosto izpustil. Njegov najuspešnejši feljton *Grof Monte Cristo* bi se denimo že skoraj ne mogel začeti bolj *in medias res* in z več akcije: na ladji, ki bo zdaj zdaj vplula v pristanišče, že v tretjem odstavku uzremo junaka, ki je »un jeune homme au geste rapide et à l´oeil actif«, mlad mož naglih kretenj in živahnega očesa (*Le Comte de Monte-Cristo* 3). Besedilo bi lahko s pridom uporabili pri pouku francoščine kot priročni seznam glagolov premikanja in prislovov hitrosti. In kar je bistveno, naglica je dvojna: Dantès šviga po palubi, Dumas z vsemi jadri pluje skozi pripoved. Dinamičnejši pripovedni slog si le težko predstavljamo.

Tipični balzacovski začetek, opis habitata in oseb, ki mu pogosto sledi še poseg v predzgodbo oziroma predzgodovino junakov, nima s tovrstno dinamiko seveda ničesar skupnega. Pa je zato že mogoče reči, da je statičen?

Ko je E. R. Curtius vzel v bran nekatere prvine Balzacovega sloga (zlasti »neokusnost« metafor in komparacij, kot je denimo primerjava očeta Goriota s Kristusom), se je pri tem skliceval na Balzacov univerzalni

dinamizem (Curtius 347). Če bi sledili tej interpretaciji, bi torej lahko rekli, da tudi balzacovska ekspozicija ima svojo dinamiko: kjer se pri Dumasu gibljeta junak in pripovedovalčeva beseda, tam pri Balzacu »preskakuje« pripovedovalčeva misel.

Nekateri poznejši avtorji pa v balzacovskem opisu odkrivajo še drugačno gibanje: premikanje pripovedovalčevega pogleda skozi prostor. Tako že H. Friedrich o Balzacovem deskriptivnem slogu zapiše: »Die verbindende Kraft des Satzes liegt offenbar nicht in der Ordnung der Gegenstände, sondern im beweglichen Blick des Beobachters« (Friedrich 94). P. Barbéris balzacovski opis poveže s filmsko pisavo: »L'illusion du réel produite par le roman balzacien est /…/ le résultat d´une série de manipulations qui transforment profondément la réalité référentielle. Par l´importance accordée au regard, par la valeur esthétique et symbolique des images qu´il compose, par sa façon de bouleverser l´ordre chronologique, Balzac annonce l´écriture cinématographique et doit être placé aux sources du septième art« (Barbéris 1466; prim. tudi Baron 33). Balzacov pripovedni slog se nam skozi takšne interpretacije torej kaže kot napoved filmske govorice.

Do drugačnih zaključkov pride D. Aubry, ki raziskuje odnos med feljtonskim romanom in televizijsko nadaljevanko. Avtorica meni, da je Dumasova pripoved (kot značilen primer feljtonističnega pripovednega sloga) bistveno bolj »telegenična« od Balzacove: »C´est l´antithèse absolue des techniques narratives de Balzac qui, sauf dans les dernières années de ses activités de feuilletoniste, n´a jamais pu ou su se plier aux contraintes dictées par ce nouveau genre« (Aubry 55).

Iz ugotovitev D. Aubry bi bilo mogoče potegniti zaključek, da so izrazite razlike med Balzacovimi ekspozicijami in Dumasovimi dinamičnimi začetki tesno povezane s pripadnostjo »resni« književnosti oziroma feljtonističnemu pisanju. Ker je feljtonist eksistencialno odvisen od naklonjenosti svoje publike, si ne sme privoščiti dolgoveznih uvodov, ki bi bralce odvrnili od nakupa prihodnjih številk. In po drugi strani: resen pisatelj, ki se ne uklanja pravilom feljtonističnega žanra, bralcev ne bo pripustil v zgodbo, ne da bi jih nanjo ustrezno pripravil.

Da ni povsem tako – in da je bila odločitev za tak ali drugačen začetek najbrž bolj stvar pisateljskega temperamenta kot pa zahtev feljtonističnega ali resnega žanra – se prepričamo v delih Eugèna Sueja, ki ga je, kot smo videli, Balzac štel za svojega drugega vélikega nasprotnika. Suejev najuspešnejši roman *Skrivnosti Pariza* (*Les Mystères de Paris*) se ne začne z akcijskim prizorom, temveč z razlago izrazov iz »žargona tatov in morilcev«;[6] nadaljuje se z nekakšnim napovednikom: »Ce début annonce au lecteur qu´il doit assister à de sinistres scènes: s´il y consent, il pénétrera dans des régions horribles, inconnues; des types hideux, effrayants, fourmilleront

dans ces cloaques impurs comme les reptiles dans les marais« (*Les Mystères de Paris* 33).

Suejeva feljtonistična tehnika se torej že v izhodišču močno razlikuje od Dumasove: če si Dumas bralca pridobi tako, da ga kar najhitreje zaprede v dogajanje, se Sue v ta namen poslužuje obljub. V Dumasovem primeru je uspeh feljtona odvisen od tega, kako hitro bralec vstopi v zgodbo. V Suejevem in, drznemo si reči, tudi v Balzacovem primeru se zdi, da je predpogoj za uspeh izoblikovanje odnosa med pripovedovalcem in bralcem. Ta odnos temelji na značilni kombinaciji laskanja in groženj: Balzac se rad sklicuje na bralčevo bistroumnost (»*bistroumni* bralec bo gotovo razumel«), Sue se, v skladu z registrom svojega pisanja, zanaša na njegov pogum: »le lecteur voudra peut-être bien nous suivre«, bralec nam bo morda le pripravljen slediti (32). Del pripovedovalske avtoritete izvira tudi iz dejstva, da pisatelj bralca suvereno in dobrohotno vodi po neznanih področjih (»régions horribles, inconnues«), kjer govorijo tuj, nerazumljiv jezik. Če nam Sue v ekspoziciji *Skrivnosti Pariza* pojasnjuje izraze iz govorice tatov in morilcev, nam Balzac v *Zgubljenih iluzijah* prevaja iz tiskarske latovščine:

> Ce Séchard était un ancien compagnon pressier, que dans leur argot typographique les ouvriers chargés d´assembler les lettres appellent un Ours. Le mouvement de va-et-vient, qui ressemble assez à celui d´un ours en cage, par lequel les pressiers se portent de l´encrier à la presse et de la presse à l´encrier, leur a sans doute valu ce sobriquet. En revanche, les Ours ont nommé les compositeurs des Singes, à cause du continuel exercice que font ces messieurs pour attraper les lettres dans les cent cinquante-deux petites cases où elles sont contenues (*La Comédie humaine* III, 387).[7]

Med manipulacije z bralcem sodi tudi nizanje sentenc ter avtoritativno navajanje »vsem znanih« podatkov: »Tout le monde a lu les admirables pages dans lesquelles Cooper, ce Walter Scott américain, a tracé les moeurs féroces des sauvages«, zapiše Sue (31). Na tem mestu si morda lahko v ponazoritev izposodimo kar Suejevo dikcijo: vsi smo brali Balzacove romane, in vsem bralcem Balzacovih romanov Suejev stavek zveni nenavadno znano. Afinitete med pisateljema najdemo celo v skladnji: obema so ljube apozicije tipa Cooper, (ta) ameriški Walter Scott. Tako denimo Balzac že v predgovoru k *Človeški komediji* zelo značilno spregovori o Scottu kot o (tem) modernem truverju, pri čemer svojo oziroma pripovedovalčevo intelektualno avtoriteto podpre še z dvojnim zapisom učene besede: »Walter Scott, ce trouveur (trouvère) moderne« (*La Comédie humaine* I, 52).

Najpomembnejša razlika med Dumasom na eni ter Suejem in Balzacom na drugi strani pa je prav gotovo razlika v časovni strukturi ekspozicije. Dumasov začetek *in medias res* nas, ne glede na morebitno »zgodovinskost«

pripovedi, potegne v nekakšen neposredni prenos: bistvo tega pripovednega sloga je takojšnja zadovoljitev bralskih pričakovanj. Suejeva in Balzacova ekspozicija delujeta povsem nasprotno: umetno ustvarjata pričakovanja, ki bodo zadovoljitev (če sploh) dosegla šele globoko v nadaljevanju pripovedi. Najočitneje se to kaže skozi kopičenje nekakšnih spodletelih proleps, posegov v prihodnost, ki so v resnici zgolj napovedi prihodnjih dogajanj. Balzac je tu seveda diskretnejši od Sueja: kjer se feljtonist reklamira brez pridržkov (»Ce début annonce au lecteur qu'il doit assister à de sinistres scènes«), se avtor Človeške komedije zadovolji zgolj z namigom, da najboljše (velika zgodbica) šele prihaja: »/…/ il est nécessaire de mentionner les vieux outils /…/; car ils jouent leur rôle dans cette grande petite histoire« (La Comédie humaine III, 387): stara orodja je treba vsaj omeniti, ker »imajo v naši veliki zgodbici tudi ta svojo vlogo« (*Zgubljene iluzije* 75). In vendar so namigi na tisto, kar ima šele priti, v ekspozicijah Balzacovih romanov tako pogosti, da včasih, podobno kot pri Balzacovem občudovalcu Dostojevskem[8], ustvarijo dinamiko, ki ni povezana ne s hitrim pomikanjem skozi pripoved, ne z gibanjem opisovalčevega očesa skozi prostor, temveč z nekakšnim nervoznim zaganjanjem in ogrevanjem pripovednega motorja.

Balzacovska ekspozicija poleg feljtonistično reklamnih elementov vsebuje še številne druge, ki *Človeško komedijo* vsekakor močno oddaljijo od trivialne književnosti: poleg proleps tudi številne analepse, monumentalne posege v predzgodbo in predzgodovino, ki jih je E. Auerbach štel za bistvo Balzacovega realizma (Prim. Auerbach 345–347). Vendar lahko po drugi strani ugotovimo, da se prav v ekspozicijah Balzacovih romanov kažejo nekatere najmočnejše sledi avtorjeve feljtonistične preteklosti. Balzacova misel nekaj svojega dinamizma prav gotovo dolguje tudi vihravosti avtorjev, kot sta bila Lord R'hoone in Horace de Saint-Aubin.

OPOMBE

[1] Prim. Delattre 315–318.

[2] Če ne želite biti opičji posnemovalec Walterja Scotta, si morate ustvariti način, različen od njegovega, ne pa, da ga oponašate. Kakor ta, začenjate tudi vi z dolgimi razgovori, da bi uvedli svoje osebe; šele ko so se nagovorile, preidete k opisom in dejanju. Delovanje sil, ki nasprotujejo druga drugi, prihaja komaj na zadnjem mestu. Obrnite člene enačbe. Nadomestite dolgovezne pomenke, ki so pri Scottu sijajni, pri vas pa brez barve, z opisi, za katere je naš jezik tolikanj pripraven. Dvogovor naj bo pri vas pričakovana posledica, ki bo venčala vaše priprave. Pričnite že kar od kraja z dejanjem. Zagrabite snov zdaj od strani, zdaj od zadaj; skratka, spreminjajte svoje načrte in nikoli ne bodite isti (*Zgubljene iluzije* I, 276).

[3] Takšne sodbe je o Balzacu rad izrekal Sainte-Beuve, najdemo pa jih tudi še pri Lansonu. Prim. Proust 187–189.

[4] Prim. Marceau 20.

[5] Začnimo z zanimivimi, ne z dolgočasnimi stvarmi; začnimo z akcijo, ne s pripravo; o osebah spregovorimo, potem ko so se že pojavile, ne pa, da se pojavijo šele potem, ko smo že govorili o njih.

[6] Un *tapis-franc*, en argot de vol et de meurtre, signifie un estaminet ou un cabaret du plus bas étage. Un repris de justice, qui, dans cette langue immonde, s´appelle un ogre, ou une femme de même dégradation, qui s´appelle une ogresse, tiennent ordinairement ces tavernes, hantées par le rebut de la population parisienne; forçats libérés, escrocs, voleurs, assassins y abondent (Sue 31).

[7] Séchard je bil bivši tiskarski pomočnik – »medved«, kakor so jih delavci, zaposledni s stavljenjem, v svoji tiskarski latovščini imenovali. Premikanje tiskarjev, ko nihajo od črnilnika k tiskalnici in od tiskalnice k črnilniku sem ter tja, je res dokaj podobno medvedovemu gibanju v kletki in jim je nedvomno nakopalo ta vzdevek. V zameno so »medvedje« krstili stavce za »opice«, zaradi drobnih gibov, s katerimi ti gospodje lové črke po sto dvainpetdesetih predalčkih, kjer so spravljene (*Zgubljene iluzije* 75).

[8] Pričenjajoč popis tako čudnih reči, ki so se godile nedavno v našem prej tako skromnem mestu, si ne vem pomagati drugače, kot da začnem bolj oddaleč /…/ zgodba sama, ki jo hočem pripovedovati, pa šele pride (Besi 5).

LITERATURA

Aubry, Danielle. *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité.* Bern: Peter Lang, 2006.

Auerbach, Erich. *Mimesis*. Prev. Vid Snoj. Ljubljana: LUD Literatura, 1998.

Balzac, Honoré de. *La Comédie humaine 1*. Paris: Seuil, 1965.

---. *La Comédie humaine 3*. Paris: Seuil, 1966.

---. *Lettres à l´Étrangère. Tome II*. Paris: Calman-Lévy, 1908.

---. *Zgubljene iluzije* (prev. Vladimir Levstik). Ljubljana: Cankarjeva založba, 1986.

Barbéris, Pierre. *Balzac. Une mythologie réaliste.* Paris: Larousse, 1971.

Baron, Anne-Marie. *Balzac cinéaste*. Paris: Klincksieck, 1990.

Curtius, Ernst Robert. *Balzac.* Frankfurt am Main: Fischer, 1985.

Delattre, Geneviève. *Les opinions littéraires de Balzac.* Paris: PUF, 1961.

Dostojevski, F.M., *Besi.* (Prev. Vladimir Levstik). Ljubljana: Tiskovna zadruga, 1919.

Dumas, Alexandre. *Le Comte de Monte-Cristo*. Paris: Laffont, 1993.

Schopp, Claude. »Introduction.« *Les Valois. Tome 1*. Paris, Laffont, 1992.

Fernandez, Ramon. *Balzac ou l´envers de la création romanesque.* Paris: Grasset, 1980.

Friedrich, Hugo. *Drei Klassiker des französischen Romans: Stendhal, Balzac, Flaubert.* Frankfurt am Main: Klosterman, 1980.

Iknayan, Marguerite. *The Idea of the Novel in France: the Critical Reaction 1815-1884*. Paris: Minard, 1961.

Proust, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1954.

Sainte-Beuve. *Pour la critique*. Paris: Gallimard, 1992.

Sue, Eugène. *Les Mystères de Paris*. Paris, Laffont: 1989.

Par quoi commencer un roman? Balzac, Dumas et Sue

Mots-clés : littérature française / XIXe siècle / roman feuilleton / technique narratives / Sue, Eugène / Dumas, Alexandre / Balzac, Honoré de

L'article analyse la relation d´Honoré de Balzac envers la littérature populaire de son époque, notamment envers la production romanesque de ses deux grands adversaires, Alexandre Dumas et Eugène Sue, ainsi qu´envers sa propre activité de feuilletoniste. Balzac, dont les premiers succès dans le domaine de la littérature sérieuse datent du début des années 1830, cherchera tout le long de sa carrière littéraire à se distancier de ses œuvres de jeunesse. Dans ce contexte, l´exposition balzacienne (la description de l´habitat et des physionomies, suivie de ou bien combinée avec une analepse explicative) est souvent considérée comme une démarche anti-feuilletoniste. Balzac lui-même la présente comme telle dans le roman *Illusions perdues*, où l´écrivain Daniel d´Arthez, homme de génie, conseille à son jeune collègue Lucien de Rubempré de commencer son roman non pas *in medias res*, mais par des *préparatifs*.

Pourtant, la comparaison des trois romans, tous les trois emblématiques du XIXe siècle, *Les Mystères de Paris* d´Eugène Sue, *Le comte de Monte-Cristo* d´Alexandre Dumas et *Illusions perdues* de Balzac, nous amène à la conclusion que l´exposition balzacienne, bien que son étendue extraordinaire s´oppose aux demandes de la sérialisation, n´est pas, par sa nature, contraire au genre feuilletoniste. L´écriture dynamique d´Alexandre Dumas, sa manière d´entamer l´histoire *in medias res*, n´est certainement pas la seule voie du succès dans le genre populaire. Au contraire: *Les Mystères de Paris* d´Eugène Sue, le grand *bestseller* de l´époque, s´ouvrent par une exposition qui comporte plus d´un élément balzacien, y incluse la prétention au sérieux. En effet, le ton éminemment sérieux du narrateur omniscient, tellement typique de Balzac, peut être considéré comme une démarche feuilletoniste par excellence. Tandis que Dumas attire par son dynamisme, Sue et Balzac s´attachent le lecteur en l´intimidant.

November 2010

Kurzivna pisava v *Madame Bovary:* izhodišča za prevodoslovno obravnavo polifonije pri Flaubertu

Florence Gacoin - Marks

Filozofska fakulteta, Oddelek za romanske jezike in romanske jezike, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
florence.gacoin-marks@guest.arnes.si

Med postopki, s katerimi Flaubert ustvarja pripovedno polifonijo, v kateri se prepletajo glasovi pripovedovalca, literarnih oseb in provincialnega meščanstva, je uporaba kurzivne (poševne) pisave v Madame Bovary *izvirno sredstvo, ki so ga izčrpno preučili številni flaubertologi. Članek na podlagi analize avtorjevih namenov pri označevanju posameznih sklopov predlaga tipologijo uporabe kurzivne pisave, kar omogoča bolj celovito in sistematično obravnavo tega stilema s prevodoslovnega vidika.*

Ključne besede: francoska književnost / Flaubert, Gustave / pripovedna tehnika / polifonija / literarni prevod / prevodi v slovenščino

Ko se je Vladimir Levstik leta 1907 vrnil v Ljubljano po šestmesečnem bivanju v Parizu, je Flaubertova *Madame Bovary*, ki jo je odkril kmalu po prihodu v francosko prestolnico, postala njegova »neločljiva tovarišica«: »[L]ežala mi [je] na mizi kakor brevir, in noben dan ni minil, da bi je ne bil odprl, in nobenkrat je nisem zaprl, ne da bi odkril v njej nove lepote« (134). Nekaj let pozneje, ko je že sprejel izziv Ivana Zormana, ki ga je prosil za prevod romana v slovenščino, se je ves v zadregi spraševal, ali bo to delo sploh sposoben opraviti do konca (135). Razumljivo, saj je *Madame Bovary* za prevajalca resnično poseben izziv. Kako se lotiti teksta, ki je od pisatelja zahteval pet let trdega dela? Kako preliti v besede drugega jezika besedilo, ki je nastalo – o tem pričajo rokopisi – po dolgih naporih in neštetih popravkih? Kako prenesti zapletenost umetniško tako izpiljene mojstrovine: večplastnost opisov in prizorov, metaforiko, pripovedne postopke, kulturne reference, onomastiko, skratka vse to, kar je Flaubert sam označeval s preprosto besedo »style« – »slog« in kar je bilo zanj najpomembnejše, če ne ravno edino pomembno?

Te izjemno zahtevne naloge sta ste do danes lotila dva slovenska prevajalca: Vladimir Levstik in Suzana Koncut. Že prvo branje obeh prevodov jasno pokaže, kako sta si lahko v prevodu različni celoviti podobi tako

bogate stvaritve. Primerjavo dodatno otežuje naraven razvoj slovenskega jezika v času med prvo izdajo Levstikovega prevoda (l. 1915) in prvo izdajo prevoda Suzane Koncut (l. 1998), vendar se ob natančnejšem branju obeh prevodov ta diahronični vidik izkaže kot najzanemarljivejša razlika med njima. Drugačnost moramo iskati drugod, saj tiči prav v pristopu k že naštetim sestavinam Flaubertovega romana.

Z analizo obeh slovenskih prevodov *Madame Bovary* so se ukvarjali trije slovenski raziskovalci. Leta 2003 je Evald Koren objavil razpravo o prevajanju pesniškega podobja, v kateri poudarja pomembno vlogo metaforike, saj so podobe »neločljivo zraščene z vsebino in idejo« (138). Avtor analizira prevajanje podobja v triindvajsetih prevodih v deset različnih evropskih jezikov. V analizi ugotovi, da »prihaja pri posameznih prevedkih velikokrat do neutemeljenih in neupravičenih odstopanj od osnovkov« (150) in da je pri prevajanju Flaubertovega romana »tako rekoč nujno poznavanje pisateljevih načrtov in osnutkov, njegove korespondence ter ustrezne strokovne literature« (151). Leta 2007 je izšel članek Adriane Mezeg o prevajanju glagolov iz spremnih stavkov premega govora v slovenskih prevodih *Madame Bovary*. V sklepu ozke jezikoslovne analize raziskovalka ugotovi, da sta pristopa obeh prevajalcev zelo različna: medtem ko je jasna težnja Suzane Koncut »po spoštovanju in ohranjanju Flaubertovih semantičnih in stilističnih prvin« (91), je Levstik segal po raznolikih glagolih rekanja, zaradi česar njegov prevod lahko označujemo »kot svobodnejš[eg]a v odnosu do izvirnika« (91). Lani je Tone Smolej posvetil krajši članek prevajanju lastnih imen v slovenskih prevodih Flaubertovega romana. Raziskovalec se ukvarja predvsem z imeni, ki so zgodovinskega značaja (imena zgodovinskih osebnosti, literarnih in opernih oseb, imena mesecev v francoskem revolucionarnem koledarju, ipd.) in opozori na nekatere pomanjkljivosti, posebej v drugem slovenskem prevodu.

Iz napisanega je razvidno, da so se slovenski raziskovalci ukvarjali z dokaj specifičnimi prevodoslovnimi vprašanji. Kljub temu da se vsi zavedajo ozkosti predmeta raziskovanja, se ni nobeden lotil celovite analize o prevajanju Flaubertovega romana, saj je takšna celovitost zaradi že omenjene izjemne zapletenosti *Madame Bovary* tvegana, dokler ne bodo natančno analizirane vse plasti Flaubertovega sloga. Zato bo na naslednjih straneh ponovno govor samo o eni posebnosti Flaubertovega sloga: o specifični uporabi kurzivne pisave v *Madame Bovary*.

Družbeno razsežnost *Madame Bovary* je Flaubert izrecno poudaril že v podnaslovu romana: »Mœurs de province« – »Provincialne navade« / »Provincialno (družbenomoralno) življenje«. Navsezadnje že sam naslov »Madame Bovary« več pove o Emmini družbeni pogojenosti, kakor o njej sami: »madame«, naziv za poročeno žensko, in »Bovary«, Charlesov priimek,

»le nom d'un autre« (433) – »ime nekoga drugega«, kot pravi Rodolphe, ko junakinjo osvaja. Emmina zgodba se uvršča v določen prostor in čas, izvira iz njiju in se po njunih zakonitostih tudi razvija. V tem smislu je Flaubert Balzacov naslednik, a se od njega razlikuje – to je nujno ponovno poudariti – po pojmovanju samega pisanja, po »slogu« v širšem pomenu besede. Njegov tekst ne predstavlja provincialne družbe 19. stoletja, ni tekst o družbi, a družbo na neki način nadomešča, postane njen besedni substitut. Zato v besedilu prepoznamo to, kar Bahtin imenuje »polifonija«, se pravi »množic[a] enakopravnih, med seboj ne zlivajočih se zavesti z lastnimi svetovi, ki se združujejo v enotnost nekega dogodka« (10). Pri tem moramo takoj dodati, da ne gre toliko za prepletanje avtorjevega glasu in glasov literarnih oseb (tako kot pri Dostojevskem, ki ga Bahtin preučuje), temveč za prepletanje glasov literarnih likov in anonimnega glasu družbe, ki s svojimi vrednotami in domnevnimi »resnicami«, prevzame vlogo, ki mu jo je avtor na nek način prepustil. Glas avtorja se pojavi le redko in je tako rekoč sistematično izločen iz zbora glasov literarnih oseb in družbe. Kar zadeva pripovedno tehniko, doseže Flaubert polifonijo z dialogi v premem govoru, z razširjeno uporabo polpremega govora (v francoščini gre za »prosti odvisni govor« – »discours indirect libre«), z opisi z različnih zornih kotov in z neobičajno oz. neuveljavljeno uporabo kurzivne pisave, s katero romanopisec označuje približno sto različnih elementov v romanu (če ne štejemo dvesto drugih pojavitev kurzive, ki so v skladu s pravopisnimi konvencijami). Seveda Flaubert ni prvi francoski pisatelj, ki uporablja kurzivno pisavo, a starejši romanopisci so to tipografsko sredstvo uporabljali najpogosteje v metajezikovni funkciji, se pravi kot opozorilo na pojavitev nenavadnih besed (na primer latovščine tatov pri Eugènu Sueju, žargona tiskarjev pri Balzacu ipd.) ali, kakor Stendhal, kot ekspliciten citat (ki ga ponavadi spremlja še avtonimen komentar). Kar je novo pri Flaubertu, je skoraj sistematičen izbris pripovedovalčevih komentarjev o izvoru označenih besed oz. besednih zvez.

Neustaljena uporaba kurzivne pisave v *Madame Bovary* je zanimala številne raziskovalce. Albert Thibaudet jo v svoji monografiji o Flaubertu iz leta 1935 omenja na več mestih. V kontekstu Flaubertovega ustvarjanja vidi v tako označenih delih besedila osnutek *Slovarja splošno priznanih resnic (Dictionnaire des idées reçues)*, ki bralca opozarja na to, da »besedilo ni del avtorjevega govora, temveč naravno pripada prebivalcem Yonvilla« (204). Avtor v kurzivi prepozna nekakšen polpremi govor, ki Flaubertu omogoča, da »citira po buržujsko, kakor drugi citirajo po latinsko« (275). Nasičen z meščansko »modrostjo« je *Madame Bovary* na neki način »roman splošno priznanih resnic« (275). V članku iz leta 1975 Claude Duchet zagovarja tezo, da kurzivna pisava v *Madame Bovary* bralca opomni na »izvorno

odtujenost, povezano z meščanskim značajem pomena« (359). V njej prepozna »objektiven proces ideologizacije« (359). Avtor se zanima za odnose med kurzivno in navadno pisavo v besedilu (govori o odnosih med »pomenjanjem« (»signifiance«) in »nepomenjanjem« (»insignifiance«), torej tudi o »navpičnih« povezavah med besedami, ki so označene s kurzivo: »Besedilo se deli v dve zgodbi, v zgodbo, ki se pripoveduje, to je – recimo – Emmina zgodba, in drugo, bolj prikrito a vseeno prisotno, ki zaseda ozadje fabule […], ki se otepa vsake pripovedi, a se neprestano pojavlja za drugo zgodbo in v njej« (378). O istem vprašanju je v članku o »diskurzu literarnih oseb« (1981) razpravljala še Claudine Gothot - Mersch, ki za razliko od Thibaudeta vidi v kurzivi vdor premega govora v pripoved; polpremi govor, o katerem govori Thibaudet, pomeni spoj pripovedovalčevega diskurza in diskurza literarne osebe, medtem ko učinkuje raba kurzive ravno nasprotno. Raziskovalka se strinja z Duchetom, da Flaubertova raba kurzive ni sistematična, kar potrjuje natančna analiza osnutkov *Madame Bovary*: »Flaubert podčrtava, potem ne podčrtava več; celo v istem stavku podčrtava prvič en del, drugič drugega, kakor da bi si samo želel prisotnost kurzive, ne da bi natančno vedel, na katerem mestu naj jo uporabi« (212). Avtorica poudarja dvoumnost, ki jo uporaba kurzive uvaja v besedilo: ponekod bralec niti ne ve, komu naj pripiše izraz, ki ga je Flaubert poudaril. Claudine Gothot - Mersch omenja tudi pojav narekovajev v zadnjem delu *Madame Bovary*: gre za kurzivi podoben tipografski postopek, ki bo prevladal v kasnejših Flaubertovih romanih (*L'Éducation sentimentale*, *Bouvard et Pécuchet*). Ugotovitve navedenih flaubertologov je leta 1996 povzel, komentiral in mestoma niansiral oz. kritiziral Laurent Adert v svoji monografiji o »besedah Drugih« pri Flaubertu in dveh predstavnikih »novega romana« (pri Nathalie Sarraute in Robertu Pingetu). Raziskovalec posveča največ pozornosti »kolektivnemu subjektu«, ki se pojavlja v Flaubertovih romanih kot »glas Drugega« in je kot »neoprijemljiva kolektivna podzavest« (12). Ta Drugi je dobesedno »brezglav« (»acéphale«) in posledično neumen (»bête«) (12). V tem kontekstu je kurzivna pisava eden od pojavov, v katerih prepoznamo »glas Drugega« v pripovedi. Ta glas stigmatizira določene elemente, jih »odtuji« od ostalega besedila in – za razliko od polpremega govora – bralca opozarja na njihovo polemičnost (59). V zadnjih letih sta se za to vprašanje zanimala prevodoslovca, ki se ukvarjata s prevajanjem *Madame Bovary* v portugalščino (Luis Carlos Pimenta Gonçalves) in v nizozemščino (Anita de Meijer - Concas). Oba preučita nekaj zanimivih primerov, a problematike ne obravnavata celostno, zato ne prideta do nobenih splošnejših zaključkov.

Ne glede na razlike v interpretaciji pojava, se vsi omenjeni raziskovalci strinjajo, da s tem tipografskim sredstvom Flaubert vzpostavlja distanco

do nekaterih prvin diskurza, zlasti do izrazov, ki so značilni za kolektivni (meščanski) govor, za duh dobe, o kateri je Flaubert med drugim zapisal: »Do neumnosti svoje dobe čutim neizmerno sovraštvo, ki me duši« (*Correspondance* 300). Kurzivna pisava, ki se občasno pojavlja od začetka do konca romana, ustvarja mrežo (malo)meščanskih stereotipov, ki zatira individualnost literarnih oseb in jo povsem zaduši. Z jezikoslovnega vidika so označeni elementi nosilci najrazličnejših konotacij glede družbenega okolja, krajevnega izvora, socialnih zvrsti itd. Prevajalec mora tako vse elemente, ki jih je francoski romanopisec označil s kurzivno pisavo, obravnavati ne samo z vidika jezikovne semantike, ampak mora upoštevati tudi specifičnost njihove kulturne in družbene razsežnosti. Samodejno upoštevanje kurzivne pisave samo po sebi ne zadostuje, saj mora ta označevati močno konotirane dele diskurza in ne biti zgolj okras, prazna tipografska lupina. Prav tako je smiselno pričakovati, da bo moral prevajalec odstraniti kurzivno pisavo iz romana vsakič, ko mu v ciljnem jeziku ne bo uspelo najti ustreznice, ki bi tipografsko lupino napolnila s polnovredno vsebino. Skratka, prevajalec se ne more zadovoljiti z avtomatičnim označevanjem besed in besednih zvez tam, kjer so označene v francoskem romanu, ampak bo moral najprej zgraditi lasten sistem za smiselno in dosledno obravnavo teh specifičnih elementov.

Če povzamemo prevajalsko strategijo slovenskih prevajalcev, lahko zapišemo, da sta oba slovenska prevajalca te elemente zaznala in za njih iskala rešitve. Leta 1915 je Vladimir Levstik nekatere označil z narekovaji, ki so se takrat v slovenskih knjigah pogosteje uporabljali kakor kurziva. Kadar se mu je zdelo, da so se v slovenskem prevodu izgubile konotacije, ki so upravičile uporabo kurzivne pisave, so elementi ostali neoznačeni. V izdaji iz leta 1931 je prevajalec narekovaje, ki jih je uporabil mimo pravopisnih konvencij, odstranil. Gre predvsem za narekovaje, ki so opozarjali na govor posameznih literarnih likov in na govor provincialnega meščanstva. Tako je Flaubertov stilem izginil iz prvega slovenskega prevoda vse do leta 2005. Razlogi za ta poseg, ki ga je po vsej verjetnosti opravil prevajalec sam, so neznani. Morda je bil prevajalec mnenja, da se bo zdela specifična raba kurzivne pisave pri Flaubertu v slovenščini preveč nenavadna. Zato se mu je zdelo potrebno besedilo prilagoditi slovenskemu bralcu in kurzivo preprosto odstraniti. Kakorkoli že, s to odločitvijo je lastnemu prevodu nedvomno storil veliko škodo. Zaradi te razlike med prvo in zadnjo izdajo Levstikovega prevoda v času prevajalčevega življenja bomo v nadaljevanju upoštevali obe izdaji.[1] V prevodu Suzane Koncut, ki je prvič izšel leta 1998, so označena s kurzivno pisavo skoraj vsa mesta, ki jih je Flaubert tako označil v izvirniku.[2] Izhodišče prevodoslovne obravnave tega Flaubertovega stilema bodo prav ugotovitve o razlikah med pristopoma obeh slovenskih prevajalcev.

V nadaljevanju bomo pokazali, kako lahko elemente, ki jih je Flaubert označil s kurzivno pisavo, razvrstimo glede na njihovo naravo in s tem pridobimo podlago za oblikovanje celovite prevajalske strategije. Da ne bo naša predstavitev ostala na teoretični ravni, bomo sproti analizirali primere iz romana in iz obeh slovenskih prevodov. Moramo poudariti, da je predlagana tipologija relevantna le v prevodoslovni perspektivi. Interpretacija literarne funkcije kurzive bi namreč pripeljala do bistveno različne tipologije. Elementi bi se tedaj delili v besede, ki krojijo Emmin značaj in usodo, in besede, ki oblikujejo značaj drugih literarnih oseb (npr. Charlesa in Homaisa). V tipologiji te vrste bi bili združeni elementi iz vseh kategorij, ki jih bomo zdaj obravnavali ločeno. Prav tako moramo dodati, da kategoriji in podkategorije med seboj niso strogo ločene: nekatere elemente lahko razvrstimo na različne načine (odvisno od tega, kako jih razumemo).

Elementi, označeni s kurzivno pisavo, imajo vsi v neki meri metajezikovno funkcijo, saj so jezikovni znaki, ki govori – delno ali celo izključno – o sebi. S semiotičnega vidika jih lahko skladno s terminologijo francoske jezikoslovke Josette Rey - Debove imenujemo »avtonimne konotacije«. Ti elementi »denotirajo svet in konotirajo znake, s katerimi o njem govorimo« (33). Če ostanemo na področju semiotike, opazimo, da so metajezikovne konotacije nekaterih znakov že zajete v slovarjih in so v resnici že sestavni deli jezikovnega znaka v določenem sociolektu. Zato so te konotacije – kot glasovi različnih skupnosti, od katerih se pisec distancira – ponavadi označene s tipografskim sredstvom že po pravopisnih konvencijah. Druge, bolj individualizirane avtonimne konotacije izenači pisatelj s prvimi s pomočjo kurzive. Tako so označeni posebni idiolekti (tako kot govori literarna oseba x) in anonimni idiolekt (malo)meščanstva, ki tako postane tako rekoč sociolekt, jezikovna koda določene skupnosti. Elemente, ki jih je Flaubert označil s kurzivo, lahko torej razvrstimo v dve kategoriji glede na to, ali je kurziva vsaj na videz uporabljena v skladu s pravopisnimi konvencijami ali ne.

Uporaba kurzivne pisave v skladu s pravopisnimi konvencijami

Del elementov v *Madame Bovary* je takšnih, da jih mora v skladu s pravopisnimi konvencijami vsak pisec označiti s kurzivno pisavo. Slovenske konvencije o uporabi kurzivne pisave sicer težko natančno opredelimo, saj *Slovenski pravopis 1. Pravila* iz leta 1994 temu vprašanju posveča samo dve dokaj nejasni vrstici v 9. odstavku o vrstah črk: »S poševnimi črkami so največkrat tiskani tisti deli besedila, ki jih hočemo ločiti od drugega besedila ali jih posebej poudariti« (9). Vendar je iz dejanske rabe razvidno, da se

poševna ali kurzivna pisava v slovenščini uporablja zlasti za označevanje naslovov, neobičajnih besed (tujk, strokovnih izrazov, nižjepogovornih besed ipd.; te lahko zapisujemo tudi v narekovajih) in besed, ki jih pisec hoče tako ali drugače poudariti. To pomeni, da je raba kurzive v slovenščini podobna kot v francoščini (glej Grevisse, § 87, 97–99), čeprav praksa kaže na to, da je razmeroma manj pogosta.

Zanimivo je, da Flaubert kurzivne pisave ne uporablja povsod, kjer bi jo po pravopisnih konvencijah lahko uporabil. Na primer, ko Homais pred ljudmi razkazuje svoje znanje s področja medicinske terminologije, Flaubert omenjene têrmine zapiše enkrat z normalno pisavo, drugič s kurzivo.

> »[Il] murmura les mots de *cornée, cornée opaque, sclérotique, facies«* (*Madame* 564).

> »Il étalait son érudition, il citait pêle-mêle les cantharides, l'upas, le mancenillier, la vipère« (*Madame* 586).

To neskladje je med drugimi opazil tudi Claude Duchet, ki sklepa, da je kurziva »kot utripajoča lučka« (376), ki se prižge od časa do časa, da bi bralca opozorila na to, da so posebni govori, ki jim vlada družba, izgubili svoj pravi pomen in vrednost.

Dodati moramo še, da takšna raba kurzivne pisave, ki ne odstopa od norme, ne bi sodila v stilistično študijo, če ne bi Flaubert v resnici konvencije izkoriščal v stilistične namene. Ta navidezno ustaljena raba namreč skriva stilem, ki smo ga v uvodnem delu že opredelili, se pravi uporabo kurzivne pisave kot oznake za polifonijo. V tem primeru se »glas Drugega« skriva za konvencionalno uporabo tipografskega sredstva, tako da ga bralec sprva lahko celo popolnoma spregleda.

Lastna imena – Napisi na plakatu ali etiketi – Naslovi knjig, revij in umetnin

Flaubert je s kurzivo označil nekatera lastna imena (imena hotelov, vzdevek kočije). Čeprav je v teh primerih kurziva v slovenščini še manj običajna kakor v francoščini, sta oba slovenska prevajalca prevzela Flaubertove tipografske navade in označena lastna imena v prevodu prav tako označila. Prevajalca sta se odločila za popolno poslovenitev vzdevka *Hirondelle (Lastovka)*, kar se zdi smiselno, saj mora slovenski bralec občutiti kontrast med težko, okorno in neudobno podeželsko kočijo ter lahko ptico, po kateri so jo imenovali. Pri imenih hotelov oz. kavarne pa sta se tako Levstik kot Suzana Koncut odločila za delno poslovenitev, kar je sprejemljiva rešitev (četudi ni edina mogoča).

Prav tako sta oba prevajalca poslovenila in s kurzivo označila napise, od znamenitega »*Homais, pharmacien*« (MB, 357) na fasadi Homaisove lekarne do opozorila o nevarnosti arzena »*Dangereux !*« (MB, 517) na modri steklenički. Tu je upoštevanje tako pomena kot tipografije zelo pomembno, saj so besede že v fabuli močno poudarjene.

Bolj problematični in posledično zanimivi so naslovi knjig in revij, ki se pojavljajo v romanu.[3] Flaubert je namreč pogosto omenil naslove avtentičnih publikacij, ki jih praviloma ne bi smeli prevesti. Vendar ohranitev francoskih naslovov tudi ni ustrezna rešitev, saj je Flaubert te naslove izbral ravno zaradi njihove simbolne vrednosti, s katero pripomorejo h karakterizaciji posameznih literarnih oseb oz. bralcev teh publikacij. Prevajalcu se ponujata dve možnosti, pri čemer mora seveda upoštevati uredniško politiko izdajatelja: ali bo ohranil vse francoske naslove in njihov pomen razložil v opombi ali bo te naslove preprosto poslovenil.

Čeprav je slovar v šestdesetih knjigah *Dictionnaire des sciences médicales* (MB 320) dejansko obstajal, sta se oba prevajalca upravičeno odločila za poslovenitev naslova, saj je v tem primeru pomembno, da slovenski bralec takoj dojame, katere knjige opredeljujejo Charlesov svet, v katerega vstopa mladoporočenka. Te so pravo nasprotje romanov, za katere se je Emma v dekliških letih tako navduševala.

Pozneje se Emma in Charles naročita na revije, ki ju zanimajo. Naslovi teh nazorno kažejo razhajanja med zakoncema:

> »Elle s'abonna à *la Corbeille,* journal des femmes, et au *Sylphe des salons*« (*Madame* 344).
> »Naročila je ženska lista *Košarica* in *Sylphe des Salons*« (Levstik 1953, 67).
> »Naročila se je na *Šivalnico*, ženski modni časopis, in na *Salonsko vilo*« (Koncut 72).[4]

> »Enfin, *pour se tenir au courant,* il prit un abonnement à la *Ruche médicale,* journal nouveau dont il avait reçu le prospectus« (*Madame* 347).
> »Da bi bil poučen o vseh napredkih, si je naročil *Zdravniški panj,* nov strokovni list, ki ga je bil dobil na ogled« (Levstik 1953, 70).
> »No, in *da bi bil na tekočem,* se je naročil na *Medicinski vrvež,* novi časopis, za katerega je izvedel iz prospektov« (Koncut 76)

Po plesu pri markizu Vaubyessardu Emma še bolj kakor prej hrepeni po visoki družbi in po življenju v francoski prestolnici. Zato se kot vzorna dama naroči hkrati na »žensko revijo« o pariški modi in na revijo o dogajanju v »salonih«, pri katerih so se družili mondeni pariški krogi. Tukaj bi bila idealna rešitev ohranitev francoskega zapisa (ki v slovenski kulturni zavesti še danes zveni prefinjeno in elegantno), ki bi ga opremili z opombo. Če opomb ne sme biti, se bo prevajalec raje odločil za poslovenitev obeh

naslovov. Nenavadno je, da je Levstik prvi naslov prevedel, drugega pa pustil v izvirnem zapisu. Prav tako se lahko čudimo slovenskemu naslovu »Šivalnica«, ki ga je izbrala Suzana Koncut za žensko revijo »La Corbeille«, saj ima, kakor je opazil Tone Smolej (105), beseda »šivalnica« v slovenskem jeziku drugačen pomen in druge konotacije, ki naslov oddaljujejo od meščanskega sveta. Medtem ko Emma sanja o Parizu, se Charles marljivo izobražuje s pomočjo branja revije *La Ruche médicale*. Čeprav je revija dejansko obstajala, jo je Flaubert najverjetneje izbral zaradi konotacij marljivosti, ki spremlja besedo »ruche« – »čebelji panj«, tako da je Levstikov dobesedni prevod bolj posrečen, kakor »Medicinski vrvež« Suzane Koncut, četudi sta obe rešitvi sprejemljivi.

Prav tako se mora prevesti naslov knjige, ki pade z Justinovega žepa v drugem poglavju tretjega dela:

> »*L'amour… conjugal !* dit-il en séparant lentement ces deux mots« (*Madame* 519).
> »'Ljubezen… v zakonu!' je rekel zategnjeno, s pomembnim presledkom po prvi besedi« (Levstik 1953, 272).
> »'*Ljubezen… med zakoncema!*' je beseda za besedo počasi odgovoril« (Koncut 299).

Naslov knjige, ki ga Homais prebere naglas in s predahom med samostalnikom in pridevnikom, Emmi zveni v tem trenutku – tik po »sprehodu« v kočiji z Léonom sredi Rouena – kot obtožba in opozorilo. Zato ga mora slovenski bralec nedvomno prebrati v svojem jeziku.

Tuji izrazi in citati

V romanu se pojavljajo tuji izrazi in citati (večinoma latinskega ali angleškega izvora). Te elemente sta slovenska prevajalca obravnavala dosledno: kadar sta jih obdržala, sta jih označila s kurzivo oz. z narekovaji; kadar sta jih tako ali drugače poslovenila, pa sta jih zapisala z navadno pisavo, saj se v teh primerih avtonimna funkcija kurzive izgubi.

Tako se na začetku romana pojavi latinski stavek »ridiculus sum«, ki ga je Flaubert kot vse elemente v tujem jeziku označil s kurzivo:

> »Quant à vous, le *nouveau*, vous me copierez vingt fois le verbe *ridiculus sum*« (*Madame* 295).
> »Vi, novinec, pa mi dvajsetkrat prepišite stavek: *Ridiculus sum*« (Levstik 1953, 9).
> »Vi, novinec, pa mi boste dvajsetkrat prepisali glagol *ridiculus sum*« (Koncut 9).

Funkcija kurzivne pisave v tem primeru seveda ni samo pravopisnega značaja. Pisatelj na ta način poudarja značilnost Charlesove osebnosti: že

kot otrok je bil vreden posmeha. Ta pomen je francoskemu bralcu takoj doumljiv, saj je latinski pridevnik »ridiculus« zelo podoben francoskemu »ridicule«. Slovenska prevajalca sta obdržala latinski citat, čeprav je njegov pomen slovenskemu bralcu manj jasen kakor francoskemu. Glede na to, da je latinščina igrala v 19. stoletju podobno vlogo v francoskem in slovenskem izobraževalnem sistemu, je najbrž smiselno latinski citat ohraniti v slovenskem prevodu. Lahko se čudimo, da se Suzana Koncut ni odločila za poslovenitev Charlesove kazni, saj je tuje izraze večinoma raje prevedla, da bi jih sodobnemu bralcu približala. Morda jo je od tega odvrnilo tudi dejstvo, da težko najdemo popoln in enostaven prevod za ta stavek.

V drugem delu, v času ljubezenskega razmerja med Emmo in Rodolphom, se omenja kozmetično mazilo »cold-cream«, angleški izraz za lepotilno sredstvo, s katerim mlada ženska vlaži svojo kožo:

> »C'était pour lui qu'elle se limait les ongles avec un soin de ciseleur, et qu'il n'y avait jamais assez de *cold-cream* sur sa peau« (*Madame* 462).
> »Zaradi njega si je s cizelêrsko skrbnostjo pilila nohte; zaradi njega ni bilo nikoli dovolj coldcreama na njeni koži« (Levstik 1953, 205).
> »Zaradi njega si je z natančnostjo rezbarja pilila nohte, zaradi njega njeni koži ni bilo nikoli dovolj hladilnih krem« (Koncut 224).

Tukaj vidimo, da se je Levstik odločil za uporabo delno prilagojene tujke »coldcream«, medtem ko je Suzana Koncut izraz poslovenila s pomočjo besedne zveze »hladilne kreme«. Ker ne eden ne drugi ni ohranil angleškega izraza v svoji izvirni obliki, ni noben besede označil s kurzivo.

Normandizmi

Kot roman o »provincialnih navadah« vsebuje *Madame Bovary* nekaj »normandizmov«, regionalizmov iz Flaubertovih krajev.[5] Z uporabo krajevno konotiranih besed Flaubert krepi občutek resničnosti in verodostojnost literarnih oseb, zlasti tistih, ki predstavljajo starejšo in manj izobraženo populacijo. Pisatelj te elemente označuje s kurzivo pretežno ali izključno zaradi njihovih konotacij (ne pripadajo knjižnemu jeziku). Ker normandizmov najbrž ni smiselno nadomestiti s slovenskimi narečnimi izrazi, mora prevajalec uporabljati knjižne besede. Tako raba kurzive ni več upravičena. Ker lahko vse regionalizme obravnavamo na enak način, si oglejmo le tri primere.

Oče Rouault je gospodar velike kmetije in je v romanu eden od predstavnikov kmečkega stranu. Zato večkrat uporablja normandijske besede. V pismu, ki ga je poslal hčerki in zetu, beremo:

»Mais, la prochaine fois, par changement, je vous donnerai un coq, à moins que vous ne teniez de préférence aux *picots*« (*Madame* 447).
»Prihodnjič Vama pošljem petelina, da bo izprememba, ali picke, če jih imata rajša » (Levstik 1915, 161).
»Prihodnjič Vama pošljem petelina, da bo sprememba, ali piščance, če Vama bolj diše« (Levstik 1953, 188).
»A naslednjič bosta, za spremembo, dobila petelina, razen če nimata raje *piščancev*« (Koncut 205).

Normandizem »picot« pomeni »puran«. Oče Rouault bo Emmi in Charlesu za spremembo poslal petelina, razen če nimata raje puranov, ki sta jih do sedaj dobivala. Prevajalca normandizma sicer nista pravilno razumela, a to za naše vprašanje niti ni bistveno. Važno je, da je Levstik leta 1915 poiskal pogovoren izraz, ki ga je potem nadomestil s knjižno besedo »piščanec«. Za to besedo se je odločila tudi Suzana Koncut. Ker gre za knjižni izraz, ni prav nobenega razloga več, da bi bil označen s kurzivo.

V drugem primeru regionalizem uporablja prodajalec Lheureux. Ta je sicer Gaskonjec, a se je v času življenja v severozahodnih krajih »ponormanil«, kakor je lepo napisal Vladimir Levstik v svojem prevodu (Levstik1953, 116). Zato ni čudno, da uporablja nekatere normandizme:

»Puis il la rappela, pour lui montrer trois aunes de guipure qu'il avait trouvées dernièrement » dans une *vendue* « (*Madame* 553).
»Nato jo je poklical nazaj in ji pokazal tri vatle brokatnih čipk; nedavno tega jih je bil iztaknil 'na razprodaji'« (Levstik 1953, 312).
»Nato jo je še enkrat poklical nazaj, da ji pokaže tri vatle s svilo pretkanih čipk, ki jih je pred kratkim našel »na neki *razprodaji*« (Koncut 344).

»Une vendue« je v resnici licitacija, ki sledi rubežu. Okrutnost prizora je v tem, da Lheureux Emmi pokaže to, kaj jo čaka: njeno premoženje bo postalo tržno blago, ki se bo prodalo na licitaciji. Oba prevajalca sta se odločila za nejasno besedo »na razprodaji«, v kateri se skoraj popolnoma izgubi okrutnost Lheureuxovega obnašanja. Ker je slovenski izraz knjižen, ni razlogov, da bi ga označili s kurzivo.

Proti koncu romana Homais ženi prinaša »cheminots«, puste kolačke, ki so jih ljudje v postnem času jedli s slanim maslom:

»Il tenait à sa main, dans un foulard, six *cheminots* pour son épouse« (*Madame* 564).
»[…] in držal v roki šest postnih kruhkov, ki jih je bil za gospo soprogo v rutico zavil« (Levstik 1953, 325).
»[…] v roki je držal ruto s šestimi *postnimi kolački* za svojo ženo« (Koncut 358).

Ta primer je zanimiv zato, ker sta bila oba prevajalca prisiljena poiskati razlagalno besedno zvezo, da bi bralec sploh razumel, kaj lekarnar prinaša svoji ženi. Jasno je, da perifraze kot zasilne prevajalske rešitve ni primerno posebej poudariti. A kljub temu jo je Suzana Koncut označila s kurzivo.

Žargon

Podobno kot regionalizmi so močno avtonimno konotirane besede iz govorice posameznih skupin (tukaj iz področja šolstva in lekarništva oz. medicine). Zato pričakujemo, da bo prevajalec rabo kurzive ohranil samo, ko je našel ustrezno strokovno besedo. A včasih stvari niso tako preproste, zlasti ko lahko le ugibamo, kakšen je bil pisateljev namen.

Med bolj zapletenimi primeri sta obe besedi, ki ju Flaubert že na prvi strani romana označi s kurzivo: »un/le nouveau« et »les grands«.

> »Nous étions à l'étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un *nouveau* habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre« (*Madame* 293).
> »Sedeli smo pri učenju, ko je vstopil ravnatelj, za tem pa novinec, ki je bil še v navadni obleki, in šolski sluga z velikim pultom na rami« (Levstik 1953, 7).
> »Bil je čas za učenje, ko je vstopil ravnatelj in za njim *novinec*, še vedno v svoji obleki , ter šolski sluga z velikim pisalnim pultom v rokah« (Koncut 7).

> »Si son travail et sa conduite sont méritoires, il passera *dans les grands,* où l'appelle son âge« (*Madame* 293).
> »[Č]e pa bo njegovo vedenje in napredovanje dobro, pride k velikim, kamor sodi po svojih letih« (Levstik 1953, 7).
> »Če se bo s svojim delom in vedenjem izkazal, ga bomo prestavili *med starejše*, kamor pol letih tudi sodi« (Koncut 7).

Kakor je ugotovila Anita de Meijer - Concas (63), sta obe besedi posamostaljena pridevnika, ki sta bili kot têrmina s področja šolstva dokaj novi v Flaubertovem času (prvič naj bi se pojavila pri Balzacu leta 1832 oz. 1833). Tako lahko razumemo, zakaj ju je Flaubert označil s kurzivo, in lahko pričakujemo, da ju prevajalca, ki uporabljata običajni in nekonotirani besedi, ne bosta posebej poudarila. A stvari niso tako preproste: besedi imata tudi močno simbolno funkcijo, saj poudarjata Charlesov položaj na začetku romana: prišlek (»*novinec*«), ki ga drugi opazujejo in ki niti ne pripada skupnosti, v katero je vstopil (po letih sodi »*k velikim/starejšim*«). V tem primeru gotovo ni idealne prevajalske rešitve: po eni strani sta slovenski besedi preveč splošno rabljeni, premalo konotirani, da bi ju v skladu s pravopisnimi konvencijami označili s kurzivo, po drugi strani pa se bo z navadno pisavo izgubila stigmatizacija Charlesa kot »novinca«, ki se bo

moral izkazati, da bo dohitel svoje vrstnike – »velike«. Morda ravno zaradi dvoumne konotiranosti besede »nouveau« je Suzana Koncut, ki je besedi v navedenih citatih sicer označila s kurzivo, enkrat v poglavju besedo »novinec« zapisala z navadno pisavo.

V romanu se pogosto pojavljajo izrazi iz zdravniško-lekarniškega žargona. Najpogosteje označujejo lekarnarja Homaisa, ki neprestano razkazuje svojo učenost. Tako se proti koncu romana pretvarja, da ga zanima primer nesrečnega slepega berača in pred ljudmi izgovarja niz strokovnih izrazov, ki jih Flaubert označuje s kurzivo:

»[Il] murmura les mots de *cornée, cornée opaque, sclérotique, facies«* (*Madame* 564).
»[M]rmral je nekaj o skaljeni roženici, otrplosti in izrazu obličja« (Levstik 1953, 326).
»[Z]amrmral [je] nekaj o *roženici, očesni mreni, beločnici, fizionomiji*« (Koncut 359).

V tem primeru uporaba kurzive služi dvema ciljema, saj poudarja, da gre za strokovne izraze in hkrati pripomore h karakterizaciji določene literarne osebe. Zato se lahko sprašujemo, zakaj je Levstik že v prvi izdaji prevoda izraze zapisal brez kurzive oz. narekovajev.

Na enak način se malo pozneje pojavi latinska beseda za trsni sladkor: *»Saccharum«*, ki jo Homais uporabi, ko kirurgu iz mesta ponuja sladkor. V tej kratki repliki v premem govoru je vrhunec Homaisovega snobizma. Tu se želja po postavljanju sprevrže v neumnost:

»Saccharum, docteur, dit-il en offrant du sucre« (*Madame* 586).
»'*Saccharum*, gospod doktor,' je rekel in mu ponudil sladkor« (Levstik 1953, 349).
»'*Saharin*, gospod doktor,' je rekel, ko je ponujal sladkor« (Koncut 386).

Levstik se je odločil za ohranitev latinskega izraza in kurzivne pisave, kar je smiselna rešitev, saj so se v medecini – tako v Franciji kot v Sloveniji – uporabljali skoraj izključno latinski têrmini. V svojem prevodu se je Suzana Koncut odločila za poslovenjenje strokovnega izraza, a je uporabila napačno besedo. »Saharin« namreč ni naravni (trsni) sladkor (»saccharum« po latinsko oz. »saharoza« v slovenski strokovni terminologiji), pač pa najstarejše umetno sladilo, ki ga je šele leta 1879 odkril kemik Constantin Fahlberg in ki so ga začeli množično uporabljati šele po drugi svetovni vojni (o tem gl. npr. Dupin, 1060). Uporaba te besede v kontekstu *Madame Bovary* je torej nedvomno anahronična. In tudi če ne bi bila, bi se z zamenjavo kemične snovi v vsakem primeru spremenil pomen celotne replike: Homais znamenitega kirurga iz mesta ne opozarja na to, da mu ponuja umetno sladilo, pač pa na svojo odlično poznavanje strokovne terminologije.

Pogovoren izraz, okrajšava

Delikaten primer je beseda »boc«, vprežno vozilo, ki ga je Charles kupil, da bi se lahko Emma sprehajala po Tostesu in okolici:

> »Enfin son mari, sachant qu'elle aimait à se promener en voiture, trouva un *boc* d'occasion, qui, ayant une fois des lanternes neuves et des garde-crotte en cuir piqué, ressembla presque à un tilbury« (*Madame* 322).
> »Vedoč, da se rada vozi na sprehod, je mož pod roko našel voziček zanjo; bil je malodane pravi tilbury, ko je dobil nove svetilke in zastorce iz prešitega usnja« (Levstik 1953, 39).
> »Nazadnje pa ji je mož, ki je vedel, kako rada ima sprehode s kočijo, našel rabljen *zapravljivček,* mu dal namestiti nove lanterne in blatnike iz prešitega usnja, da je bil videti malone kot tilbury« (Koncut 42).

Tukaj mora Flaubert uporabljati kurzivo zato, ker je »boc« v resnici okrajšana oblika za besedo »boghei«, ki pomeni dvokolesno vprežno vozilo za prevoz ljudi. Hkrati Flaubert izpostavlja predmet, ki je značilen za socialni položaj zakoncev Bovary – vozilo, ki ni ne voz ne eleganten »tilbury«, simbolizira položaj med podeželjem in mestom, nekje med kmeti in »visoko družbo«. Primerno prirejen je videti kot elegantno vozilo visokih krogov, a to je le utvara. Če upoštevamo to simbolno razsežnost, lahko trdimo, da je beseda »voziček«, ki jo je Levstik izbral, premalo jasna in se lahko razume kot navadno kmečko vozilo, medtem ko je beseda »zapravljivček«, za katero se je odločila Suzana Koncut, semantično ustrezna. Ostaja pa vprašanje, ali je besedo smiselno označiti s kurzivo. Glede konotacij se je vzrok za označitev (uporaba pogovorne okrajšave) izgubil s prenosom v slovenski jezik, zato raba kurzive ni več upravičena in bralca lahko celo zmede. Vendar zaradi simbolne vrednosti referenta (vozilo kot simbol družbenega statusa), odstranitev kurzive v prevodu ni čisto nedolžna.

Latovščina

V 5. poglavju 3. dela Homais razkazuje še povsem drugo plat svoje učenosti in uporablja v javnosti nižjepogovoren izraz z ulic francoske prestolnice.

> »[U]n de ces jours, je tombe à Rouen et nous ferons sauter ensemble les *monacos*« (*Madame* 545).
> »[T]e dni se pokažem v Rouenu, da spraviva nekaj cvenka med ljudi« (Levstik 1953, 303).
> »[T]e dni se prikažem v Rouenu, pa bova skupaj pognala nekaj cekinov« (Koncut 334).

Sledi obširen komentar o teh novih Homaisovih navadah, ki se konča z naslednjimi vrsticami:

> »[M]ême il parlait argot afin d'éblouir… les bourgeois, disant *turne, bazar, chicard, chicandard, Breda-street,* et *Je me la casse,* pour : Je m'en vais« (*Madame* 545)
> »[J]e začel celo govoriti v pariški latovščini, da bi se košatil pred filistejci« (Levstik 1953, 303).
> »[…] celo uporabljal [je] žargon, samo da bi se postavil pred… meščani z besedami *brlog, kaos, važič, težak, Breda Street* in *zbrišem jo* namesto: grem« (Koncut 334).

Levstik je v Homaisovi repliki upošteval uporabo besede »monacos«, a slovenskega izraza »cvenk« ni označil s kurzivo. V komentarju se je odločil za poenostavitev, se pravi za odstranitev konkretnih primerov nižjih izrazov, ki jih Flaubert navaja. V sodobnem času zavračamo tovrsten poseg v izvirnik, zato ni čudno, da je Suzana Koncut poiskala v slovenščini ustrezne izraze, ki jih je označila s kurzivo. Rešitev je dobra, vprašamo se lahko, zakaj prevajalka ni storila enako z Homaisovo repliko. Ker beseda »cekin«, ki jo je prevajalka izbrala, ni pogovorna, bi jo morala vsaj označiti s kurzivo, saj brez označitve bralec ne razume, na kaj se nanaša pripovedovalčev komentar.

Uporaba kurzivne pisave mimo tipografskih konvencij

Uporabo kurzivne pisave mimo tipografskih konvencij bi lahko ravno tako analizirali kot oznake za avtonimno rabo, saj vsaka uporaba tega tipografskega sredstva bralca na neki način opozarja na posebnost jezikovnega znaka, na to, da se označeno besedilo iz takih ali drugačnih razlogov razlikuje od ostalega besedila. To velja še zlasti za izraze iz govora provincialnega meščanstva, ki bi jih lahko tolmačili kot neke vrste visoko »latovščino« in jih uvrstili v prvi del razprave. Kurziva opozarja na izvor glasov, ki jih slišimo med pripovedjo: včasih gre za glas določene literarne osebe, včasih za glas meščanske *dokse* Yonvillovcev. Ponekod se oglaša tudi glas romantičnih stereotipov, ki jih širijo romani.

Glas posamezne literarne osebe

Flaubert s kurzivno pisavo označuje izraze, ki so značilni za določeno literarno osebo. Na tak način tipografija pripomore h karakterizaciji značajev. Kurziva se pojavi tako v premem, kot v polpremem in odvisnem govoru. Flaubert najpogosteje ne doda nobenega avtonimnega komentarja;

le kontekst omogoča razumevanje rabe kurzivne pisave. Vendar lahko včasih le srečamo kakšen komentar o izrekovalcu označenih izrazov, ki rabo kurzive razloži in dopolni. Oglejmo si nekaj primerov.

Charlesov oče je povzpetnik, ki se je po več neuspelih poslih poročil z bogato vdovo. Ko postane oče, mlademu sinu ne ponuja nobene vzgoje, češ da je v življenju pomembna le drznost. Njegov stavek, ki ga Flaubert označuje s kurzivo, zveni kot pregovor, kot življenjski moto te literarne osebe:

»D'ailleurs, *avec du toupet, un homme réussit toujours dans le monde*« (*Madame* 297)
»Sicer pa, je pravil, človek mora biti le malo drzen, pa ima zmeraj srečo med svetom« (Levstik 1953, 12).
»Sicer pa *z nekaj drznosti človeku uspeh ne more uiti*« (Koncut 12).

Oba slovenska prevajalca sta stavek prevedla kot banalen, pogovoren življenjski moto. Levstik ga ni označil s kurzivo, a je dodal avtonimen komentar »je pravil«, ki kaže, da se pripovedovalec distancira od takega mišljenja, da je ta pogled na življenje značilen za določeno literarno osebo. Suzana Koncut pa je Flaubertovemu slogu popolnoma sledila.

Pri svojem prvem obisku poskuša trgovec Lheureux pridobiti Emmino zaupanje. Zato ji na pol prikrito laska:

»Une pauvre boutique comme la sienne n'était pas faite pour attirer une *élégante ;* il appuya sur le mot« (*Madame* 385).
»Seve, revna prodajalna, kakor njegova, ni vabljiva za elegantko; poudaril je to besedo« (Levstik 1915, 96).
»Tako siromašna prodajalnica, kakor je njegova, seveda ne more privabiti *dame z okusom*, zadnje besede je posebej poudaril« (Koncut 126)

V tem primeru je Flaubert okrepil učinek kurzive s pomočjo avtonimnega komentarja o Lheureuxovi dikciji. Oba prevajalca sta stavek ustrezno prevedla, Levstik pa je tudi tokrat odstranil kurzivno pisavo.

Ko Rodolphe končuje pisanje svojega okrutnega poslovilnega pisma, nenadoma ugotovi, da je na nekaj pozabil in pove sam sebi:

»Ah ! encore ceci, de peur qu'elle ne vienne *à me relancer*« (*Madame* 477).
»Ah! Še to, da me ne pride lovit nazaj…« (Levstik 1953, 222)
»Ah, še to, da me ne pride *vleč nazaj*« (Koncut 242).

Pogovoren izraz, ki se tukaj nanaša na Emmino vztrajnost v ljubezni in jo nekako banalizira, je značilen za Rodolphov cinizem in krepi občutek okrutnosti, ki ga Flaubert vzpostavlja od začetka poglavja. Oba slovenska prevajalca sta našla primerna izraza iz pogovornega jezika; očitno je

Levstik menil, da je pogovorni značaj izraza dovolj razviden iz samega stavka; najbrž ga zato ni označil. Suzana Koncut pa je izvirnik docela upoštevala in pogovornemu izrazu dodala kurzivo.

Za tovrstne primere je prevajalska strategija obeh slovenskih prevajalcev jasna: Levstik je poiskal izraze, ki v vseh pogledih ustrezajo izvirniku, a se mu ni zdelo potrebno jih dodatno poudariti s kurzivo. Kadar se mu je zdelo, da je vir izraza lahko nejasen, je dodal avtonimen komentar. Suzana Koncut je prav tako poiskala ustreznice, a jih je po Flaubertovem zgledu dodatno označila s kurzivno pisavo.

Kolektivni glas provincialnega meščanstva

Kakor smo že napisali, so v fiktivnem svetu, ki ga je zapustil avktorialni pripovedovalec, glasovi literarnih oseb in meščanski diskurz ostali sami. Namesto vsevednega pripovedovalec se pojavi »vox populi«, kolektivni glas meščanske družbe. In ker je »vox populi« tudi »vox dei«, je usoda literarnih oseb v rokah družbe, ki s svojimi »resnicami« obvlada fiktivni svet. Kakor pravi Serge Zenkine: »Avtor literarnih oseb ne oskrbuje več z vrednotami, avtoritarnost, ki jim jo je prinašal avtorjev diskurz, jih več ne podpira, zato tavajo nebogljene sredi lažnih resnic dokse. Avtorjev molk jih zatira še bolj kakor njegove najbolj zaničevalne sodbe« (30).

Kurzivna pisava je eno od sredstev, ki bralca opozarja na vseprisotnost kolektivnega glasu dokse.[6] Označeni elementi prenašajo (malo)meščanske stereotipe, ki so na tak način razstavljeni in karikirani. Zato se lahko strinjamo z Anne Herschberg Pierrot, ki pravi, da v neki meri lahko imamo Flaubertove romane za »klišejsko upodobitev meščana, kakor ga vidi umetnik« (16).

V tej kategoriji najdemo zelo različne elemente. Na splošno lahko razločimo jezikoslovne klišeje oz. frazeme in ideološke stereotipe; včasih obe kategoriji sovpadata.

Prevajalska strategija obeh slovenskih prevajalcev do teh elementov je dokaj jasna. Kakor smo že povedali, je Vladimir Levstik kurzivo uporabil takrat, ko iz konteksta ni bil razviden izrekovalec označenih elementov, drugače pa je kurzivo odstranil.

> »Il vivait en garçon, et passait pour avoir *au moins quinze mille livres de rente*« (*Madame* 407).
>
> »Živel je samsko in pravili so, da ima svojih petnajsttisoč rente na leto!« (Levstik 1915, 119)

»Alors on prétendit qu'il *s'enfermait pour boire«* (*Madame* 609).
»Ugibali so, da se zapira, ker na skrivnem pije« (Levstik 1953, 376).

»La mairie, construite *sur les dessins d'un architecte de Paris* […]« (*Madame* 336).
»Občinska hiša, 'sezidana po načrtih pariškega arhitekta'« (Levstik 1915, 67).

V prvih dveh primerih je izrekovalec besedne zveze jasno določen (to je kolektivni »on«, 3. oseba množine v slovenščini), najbrž zato Vladimir Levstik misli, da mu jih ni treba označiti z narekovaji.[7] V tretjem primeru bi bil izrekovalec besed brez narekovajev dvoumen, zato prevajalec označi besedno zvezo.

Suzana Koncut v skoraj vseh primerih uporablja kurzivo na mestih besedila, ki jih je Flaubert tako označil. Pri tej kategoriji rabe kurzive se s to odločitvijo lahko samo strinjamo: za jezikovne klišeje in ideološke stereotipe lahko večinoma najdemo popolne ustreznice v slovenščini ali vsaj ustreznice s podobnimi lastnostmi. V nekaterih primerih se je prevajalka malo oddaljila od izvirnih konotacij; takšen primer je naslednji stavek:

»[T]out le monde désira connaître ce tapis ; pourquoi la femme du médecin faisait-elle au clerc des *générosités ?* Cela parut drôle, et l'on pensa définitivement qu'elle devait être *sa bonne amie*« (*Madame* 382).
»Ves svet je hotel videti preprogo ter ugibal, zakaj je zdravnikova žena tako radodarna napram praktikantu. Čudna reč! Bila je očividno njegova 'dobra prijateljica'« (Levstik 1915, 93).
»[V]si so si hoteli ogledati preprogo; zakaj neki je bila zdravnikova žena tako *darežljiva*? Vsem se je zdelo čudno in zdaj so bili nepreklicno prepričana, da je gotovo njegova *ljubica*« (Koncut 122).

Tukaj Flaubert s kurzivo označuje litoti, ki sta značilni za meščanski govor. Prva je metonimična uporaba množine besede »générosité« (»radodarnost«) namesto »darila«. Druga pa je litota, ki jo v neki meri slišimo še danes: pripadnik iz boljše družbe namreč ne sme neposredno omenjati ljubezenskih razmerij, zlasti prešuštnih ne, zato raje uporablja besedno zvezo (»bonne amie«), ki se na videz nanaša na drugačno medčloveško razmerje (prijateljstvo), v resnici pa jo vsi pravilno razumejo kot omembo ljubezenskega razmerja. Predvsem zaradi tega je označena s kurzivo. Čeprav je Levstikova rešitev malo preveč dobesedna, vseeno obdrži litoto, ki jo Suzana Koncut izniči z uporabo neposredne besede »ljubica«. Takšen običajen in nekonotiran izraz ni več značilen za »glas provincialnega meščanstva«, zato ga nima smisla označiti s kurzivo.

Prav tako lahko obžalujemo nenatančnost pri označevanju, na primer v naslednjem stavku:

»Et sans doute qu'elle lui proposait une abomination ; car le percepteur, — il était brave pourtant, il avait combattu à Bautzen et à Lutzen, fait la campagne de France, et même été *porté pour la croix* ; — tout à coup, comme à la vue d'un serpent, se recula bien loin « (*Madame* 571)
»Prav gotovo mu je predlagala nekaj odvratnega; kajti davkar – ki je bil vendar pogumen mož, sodeloval je v bitkah pri Bautzenu, Lutzenu, se bojeval za Francijo, bil celo predlagan za *častni križec* – je nenadoma, kot bi zagledal kačo, odskočil daleč stran […]« (Koncut 367).

Tukaj je za provincialne meščanke celotna besedna zveza »porté pour la croix« sopomenka pridevnika »brave« – »pogumen«, zato ni razloga, da ga ne bi v celoti označili s kurzivo. Podobne primere najdemo pri obeh prevajalcih.

V naslednjem primeru sta oba slovenska prevajalca kurzivo opustila:

»Homais lui apportait *le journal«* (*Madame* 370); »Ensuite, on causait de ce qu'il y avait *dans le journal«* (*Madame* 379).
»Zato mu je Homais vsako jutro prinesel časnik« (Levstik 1953, 100); »Potem so kramljali, kaj je bilo v časniku« (Levstik 1953, 110).
»Tako mu je Homais vsako jutro prinašal časopis« (Koncut 107); »Nato so razpravljali o novicah iz časnika« (Koncut 119).

Flaubert besedo »journal« in besedne zveze, ki jo vsebujejo, večkrat označuje s kurzivo. Sredi 19. stoletja gre za zelo pomembno sredstvo obveščanja v malem mestu. Podobno kot kočija »Lastovka« časopis oz. časnik Yonvillovce povezuje s svetom. Za Homaisa, dopisnika časopisa *Fanal de Rouen*, je celo vir ponosa in nova priložnost za postavljanje pred someščani. Zato ni razloga, da se ne bi kurziva pojavila tudi v prevodu. Poleg tega bi morali omenjeno publikacijo vedno označevati z isto besedo.

Glas romantičnih stereotipov, ki jih širijo romani

V romanu srečujemo besede, ki izvirajo iz knjig, iz glasov romantičnih pisateljev. Na koncu 5. poglavja 1. dela se razočarana Emma ozira okrog in išče srečo, ki so jo obljubili romani:

»Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité,* de *passion* et d'*ivresse,* qui lui avaient paru si beaux dans les livres« (*Madame* 322)
»Zdaj je skušala Ema dognati, kaj mislijo pravzaprav v življenju z besedami sreča, strast in pijanost blaženstva, ki so se ji zdele tako lepe v knjigah« (Levstik 1915, 31).
»In Emma je poskušala dognati, kaj pravzaprav v življenju ljudje razumejo z besedami *blaženost*, *strast* in *omamo*, k iso se ji v knjigah zdele tako zelo lepe« (Koncut 44).

V tem primeru avtonimno rabo treh besed poudarja avtonimen komentar »z besedami«. Najbrž jih Levstik zato ni posebej označil. Glede na to, da sodijo te besede v romantični imaginarij, ki pomembno vpliva na Emmin pogled na življenje, jih mora prevajalec nujno označiti. Tukaj namreč jasno vidimo, kako sovpadata konvencionalna raba kurzive in stilem, kako je raba kurzive na neki način dvoplastna, kako se pod vrhnjo plastjo tipografske konvencije skriva karakterizacija Emminega duševnega sveta.

Emma romantične klišeje pogreša v svojem realnem življenju mladoporočenke, zato jih potem išče pri obeh ljubimcih. Najprej se obrača k Rodolphu:

»Souvent elle lui parlait des cloches du soir ou des *voix de la nature*« (*Madame* 446).
»Pogosto mu je govorila o večernih zvonovih in 'glasovih narave'« (Levstik 1915, 159–160).
»Pogosto mu je pravila o večernih zvonovih in o *glasu narave*« (Koncut 203).

Toda temu se ljubica zdi preveč sentimentalna. V tretjem delu Emma upa, da bo Léon utelešenje romantičnega junaka, saj z navdušenjem govori o romantični temi par excellence – o svoji želji po smrti:

»Léon tout de suite envia *le calme du tombeau*« (*Madame* 505).
»Praktikant se je navdušil nemudoma za 'mir grobov'« (Levstik 1915, 222).
»Léon je mahoma zahrepenel po *mirnem grobu*« (Koncut 281).

Prislov »tout de suite«, ki sta ga slovenska prevajalca ustrezno prevedla kot »nemudoma« oz. »mahoma«, jasno nakazuje, da Léon prav tako ni romantičen junak. Romantično ljubezen hlini, da bi Emmo zapeljal, zato pričakujemo junakinjino razočaranje. Emma od Léona zahteva romantično vedénje:

»Elle demanda des vers, des vers pour elle, *une pièce d'amour* en son honneur« (*Madame* 544).
»Terjala je od njega verzov, zaljubljeno pesem v svojo čast« (Levstik 1953, 302).
»Od njega je zahtevala verzov, njej namenjenih verzov, *ljubezensko pesem* njej v čast« (Koncut 332).

A Léon Emminim romantičnim željam ni kos: verze preprosto prepiše iz knjige. Mimogrede opazimo, da izraza »une pièce d'amour« Levstik ni najbolj posrečeno prevedel. Ker gre v Emmini glavi za nekakšno romantično literarno zvrst, sta izbira besedne zveze »ljubezenska pesem« in uporaba kurzive gotovo najbolj ustrezna rešitev.

Sklep

Če povzamemo ugotovitve, do katerih nas je pripeljala predlagana tipologija rabe kurzivne pisave v *Madame Bovary*, moramo najprej poudariti, da je to vprašanje zapleteno. S semiološko-jezikoslovnega vidika imajo označeni elementi metajezikovno vrednost, saj že kot znaki opozarjajo nase, govorijo o sebi (o lastnih konotacijah). Z naratološkega vidika vsi pripomorejo k polifoniji v romanu, saj v neki meri izražajo »glas Drugega«, naj bo ta glas v obliki naslovov revij (ki prihajajo iz določenega sveta) ali kot citat govora, značilnega za eno od literarnih oseb oz. za (malo)meščansko družbo, v kateri se gibljejo. Z obeh zornih kotov se mora prevajalec oz. prevodoslovec ukvarjati predvsem s konotacijami omenjenih elementov, saj so ti na prvi pogled ravno zaradi njih označeni s kurzivo. V tej perspektivi so stvari jasne: regionalizme bodo prevajalci najpogosteje nadomestili z navadnimi besedami, ki jih ne bodo označili s kurzivo, tuje besede bodo bodisi obdržali (in označili), bodisi prevedli in zapisali z navadno pisavo, glas literarnih oseb oz. meščanske skupnosti pa bodo vedno skrbno označili, ipd.

Težava nastopa, ko začnemo upoštevati dvoplastnost večine označenih elementov. Flaubert se namreč ni oziral samo na njihove konotacije, pač pa tudi na njihovo simbolno funkcijo (v širšem pomenu besede). Ko lahko prevajalec v prevodu ohrani obe plasti, mora elemente označiti s kurzivo, tako kot to stori francoski romanopisec. A če ne more ohraniti konotacij, se pojavi dilema, ali naj ostanejo elementi, ki imajo v romanu močno simbolno funkcijo, kar neoznačeni. V vsakem primeru se mora prevajalec težave zavedati in zanjo najti rešitev, ki jo bo dosledno upoštevaval skozi ves roman.

Čeprav sta se oba slovenska prevajalca *Madame Bovary* očitno zavedala specifičnosti elementov, ki jih je Flaubert označil s kurzivo, nista za njih našla koherentne, celovite prevajalske strategije. V prvi izdaji Levstikovega prevoda (iz leta 1915) se narekovaji v vlogi kurzivne pisave pogosto pojavljajo, zaznamo jasno prevajalsko strategijo, a hkrati opazimo vse preveč izjem – zlasti tam, kjer kurziva poudarja polifonijo –, da bi jo lahko imeli za koherentno. Gre za minimalno ohranitev Flaubertovega stilema, morda tudi zato, ker bi v Levstikovem času prevod zaradi njega preveč odstopal od ustaljene slovenske prakse. V svojem prevodu je Suzana Koncut skrbno zaznala rabo kurzive v romanu in je omenjeno tipografsko sredstvo tako rekoč samodejno uvedla povsod, kjer ga je Flaubert uporabil (izjeme so redke in jih v okviru celotnega prevoda težko razložimo). Samodejne uporabe kurzive ne moremo enačiti s celovito in koherentno obravnavo tega vprašanja, saj se zaradi tega številni označeni elementi v prevodu

razumejo drugače kakor v izvirniku, včasih pa postane raba kurzive povsem neupravičena. Če prevzamemo že omenjeno Duchetovo komparacijo, lahko sklenemo, da »utripajoča lučka«, ki se redno prižiga v romanu, bralcu nikakor ne bi smela dajati lažnih opozoril.

Vrnimo se še k podnaslovu *Madame Bovary* – »Mœurs de province«. Flaubertov roman je polifona freska provincialnega življenja v 19. stoletju, ki jo romanopisec sestavlja s pomočjo različnih literarnih postopkov, zlasti s pomočjo dialogov v premem govoru, razširjene rabe polpremega govora in neobičajne rabe kurzivne pisave. Analiza vsakega od omenjenih postopkov je potrebna, zlasti s prevodoslovnega vidika, saj vsak deluje po lastnih zakonitostih, četudi vsi skupaj pripomorejo k istemu cilju. Zato analiza, ki smo jo predstavili v tem članku, kliče po drugih, zlasti po študiji o prevajanju polpremega govora, saj gre za pripovedni postopek, ki v romanskih in slovanskih jezikih – med drugim iz skladenjskih razlogov – zelo drugače deluje in učinkuje.[8]

OPOMBE

[1] Prva iz leta 1915 bo navedena kot »*Gospa Bovaryjeva* 1915« in zadnja iz leta 1953 kot »*Gospa Bovaryjeva* 1953«. Kadar ni razlike med izdajama, citiramo zadnjo.

[2] Če ne štejemo elementov, ki jih označimo s kurzivo zaradi pravopisnih konvencij (to so lastna imena, tehnični têrmini ipd), najdemo med 10 in 15 izjem (odvisno od tega, kako nekatere elemente tolmačimo). Na primer: » […] il avait pour l'extraction des dents une *poigne d'enfer*« (*Madame* 347) – »[…] za izdiranje zob je imel vražjo pest« (Koncut 76); »[…] je m'en vais vous *faire ses bottines*« (*Madame* 463) – »[…] očistil vam bom njene škorenjce« (Koncut 225); »[…] que la chose était scabreuse et qu'il se *saignait* (*Madame* 552) – »da je stvar kočljiva in da tvega svojo kožo« (Koncut 344). Prevod Suzane Koncut citiramo po letošnji izdaji.

[3] O časopisih in revijah, ki jih Flaubert omenja v svojih romanih gl. na spletni strani univerze v Rouenu: http://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/atelier/noms_propres/journaux.htm
Splet 15.11.2010.

[4] Komentirali bomo le elemente, ki jih je Flaubert označil s kurzivno pisavo. O prevedkih bi včasih lahko veliko več povedali, a komentiranje vseh elementov, ki sestavljajo primere, presega namen te raziskave in obseg članka, zato se bomo resnično omejili na analizo problema, ki nas tukaj zanima.

[5] O »normandizmih« gl. na spletni strani Univerze v Rouenu:
http:// flaubert.univ-rouen.fr/bovary/atelier/noms_propres/normandismes.htm
Splet 15. 11. 2010.

[6] Zanimivo je, da v korespondenci Flaubert »glas (malo)meščanske *dokse*« ravno tako označuje s kurzivo (glej na primer pismo, ki ga je napisal Louise Colet 24. aprila 1852 (*Correspondance*, 173).

[7] Enako stori Suzana Koncut v enem primeru: »[E]lle apprit que mademoiselle Rouault, élevée au couvent chez les Ursulines, avait reçu, comme on dit, *une belle éducation*« (*Madame* 307) – »[O]dkrila je, da je bila gospodična Rouaultova, ki je rasla v samostanu pri uršulinkah, deležna – kot pravijo – dobre vzgoje« (Koncut, 24) (podčrtala avtorica članka).

[8] Na prelomu tisočletja kurzivo kot tipografsko označbo za »glas sodobne družbe« srečamo med drugim v romanih Michela Houellebecqa. Tako poudarjeni elementi romanesknega diskurza sestavljajo fresko urbane francoske družbe konca 20. stoletja. Tipologija, ki smo jo v tem članku predlagali, je uporabna tudi za prevodoslovno obravnavo kurzive v delih omenjenega sodobnega romanopisca.

LITERATURA

Adert, Laurent. *Les Mots des autres (lieu commun et création romanesque dans les œuvres de Gustave Flaubert, Nathalie Sarraute et Robert Pinget)*. Lille: Presses universitaires du Septentrion, 1996.

Bahtin, Mihail M. *Problemi poetike Dostojevskega*. Ljubljana: Literatura, 2007 [1929].

Duchet, Claude. »Signifiance et in-signifiance: le discours italique dans *Madame Bovary*«. *La production du sens chez Flaubert*. Ur. Claudine Gothot - Mersch. Paris: 10-18, 1975. 358–394.

Dupin, Henri, ur. *Alimentation et nutrition humaines*. Esf Éditeur, 1992.

Flaubert, Gustave. *Correspondance*. Paris: Gallimard, 2002. (Folio).

– – –. *Madame Bovary. Œuvres* I. Gustave Flaubert. Paris: Gallimard, 1998. (La Pléiade).

Gonçalves, Luis Carlos Pimenta. »Italique et informatique: une étude de l'italique dans les traductions portugaises de *Madame Bovary*«. *Revue Flaubert* 3 (2003). Splet 15. 11. 2010. <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue3/goncal.pdf>.

Gothot-Mersch, Claudine. »La parole des personages«. *Travail de Flaubert*. Paris: Seuil, 1983. 199–221.

Grevisse, Maurice. *Le Bon usage*. Duculot, 1988.

Herschberg Pierrot Anne. »Introduction«. *Le Dictionnaire des idées reçues*. Gustave Flaubert. Paris: Le Livre de Poche, 1997. 5–43.

Koncut, Suzana, prev. *Gospa Bovary*. Gustave Flaubert. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2010.

Koren, Evald. »O prevajanju pesniškega podobja v *Gospe Bovary*«. *Prevajanje realističnih in naturalističnih besedil*. Ur. Tone Smolej. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 2003. 136–156.

Levstik, Vladimir, prev. *Gospa Bovaryjeva*. Gustave Flaubert. Ljubljana: Omladina, 1915.

– – –. *Gospa Bovaryjeva*. Gustave Flaubert. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1953.

Levstik, Vladimir. »Moja srečanja z gospo Bovaryjevo«. *Knjiga* 5 (1953): 132–137.

Meijer-Concas, Anita de. »Italique et traduction: *Madame Bovary* en néerlandais«. *Équivalences* 20.1–2 [1991]: 55–72.

Mezeg, Adriana. »Načini prevajanja francoskih glagolov iz spremnih stavkov premega govora v treh slovenskih prevodih Flaubertove *Madame Bovary*«. *Jezik in slovstvo* 52.2 (2007): 81–93.

Rey-Debove, Josette. *Sémiotique*. Paris: PUF, 1979.

Slovenski pravopis 1. Pravila. Ljubljana: SAZU / DZS, 1994.

Smolej, Tone. »O prevajanju imen v Flaubertovi Gospe Bovary«. *Hieronymus* 3.1–2 (2009): 99–109.

Thibaudet, Albert. *Gustave Flaubert*. Paris: Gallimard, 1999 [1935].

Zenkine, Serge. Madame Bovary *et l'oppression réaliste*. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, 1996.

L'italique dans *Madame Bovary* : points de départ pour un traitement traductologique de la polyphonie chez Flaubert

Mots clés: littérature française / Flaubert, Gustave / procédés narratifs / polyphonie / traduction littéraire / traductions slovènes

Parmi les procédés utilisés par Flaubert dans l'élaboration de la polyphonie narrative, c'est-à-dire d'une narration où se côtoient les voix du narrateur, des personnages et de la bourgeoisie de province, l'usage de l'italique dans *Madame Bovary* est un moyen original abondamment étudié par les spécialistes du romancier français. Après avoir cherché à déterminer la signification de cette marque typographique chez Flaubert, nous avons jugé utile de proposer une typologie des différents usages de l'italique pouvant servir de base à un traitement intégral et systématique de ce stylème flaubertien du point de vue traductologique ou au cours même du processus de traduction.

Les éléments en italique ont été divisés en deux catégories suivant que le cas étudié est ou non prescrit par les conventions orthographiques d'usage. La première catégorie comprend les noms, surnoms, titres et inscriptions, les régionalismes, les mots techniques et l'argot ; la seconde inclut les voix des différents personnages, de la bourgeoisie de province et du romantisme dont Emma a eu connaissance à travers les romans qu'elle a lus étant jeune. L'examen des éléments rentrant dans les différentes catégories et sous-catégories permet d'appréhender la complexité de la question étudiée. Si le traitement traductologique des éléments mis en italique (régionalismes, mots techniques ou étrangers, voix des personnages et de la société bourgeoise) semble d'un premier abord pouvoir être systématisé, les difficultés apparaissent lorsque l'on commence à prendre en compte la dualité de la majorité de ces éléments. En effet, Flaubert bien souvent signale les mots non seulement à cause de leur(s) connotation(s), mais aussi – voire surtout – en raison de la signification symbolique de leur référent dans l'ensemble du roman. Lorsque le traducteur peut conserver les connotations ayant motivé l'emploi de l'italique, la question ne se pose pas : le mot ou le syntagme figurera comme dans le texte original. Mais, dans le cas contraire, on pourra se demander s'il est vraiment souhaitable de faire figurer en caractères romains des mots qui remplissent une fonction symbolique importante dans le roman. Quoi qu'il en soit, le traducteur doit avoir conscience des difficultés, prendre des décisions claires et s'y tenir d'un bout à l'autre du roman.

Il existe deux traductions slovènes de *Madame Bovary* : la traduction de Vladimir Levstik parue pour la première fois en 1915 et celle de Suzana Koncut datant de 1989. Bien que les deux traducteurs aient manifestement compris l'importance des éléments en italique dans *Madame Bovary* et aient trouvé dans bien des cas des solutions différentes mais satisfaisantes, aucun n'a élaboré de stratégie cohérente permettant de traiter la question dans son intégralité.

November 2010

Manzonijeva *Zaročenca* v slovenščini: značilnosti treh variant in vprašanje razvitosti prevodne kulture

Martina Ožbot

Oddelek za romanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, Aškereva 2, SI-1000 Ljubljana
Martina.Ozbot@guest.arnes.si

Članek se ukvarja z Manzonijevim romanom Zaročenca *v treh slovenskih prevodih. Razlike med variantami Iva Benkoviča (1901), Andreja Budala (1925) in Jaše Zlobca (1977) primerja s stališča posameznih prevajalskih pristopov, interpretira pa jih tudi v luči vsakokratnega stanja v slovenski prevodni kulturi.*

Ključne besede: italijanska književnost / Manzoni, Alessandro / literarna recepcija / literarni prevod / prevodi v slovenščino / kultura prevajanja

Manzoni in njegova *Zaročenca* v izhodiščni kulturi

V italijanski književnosti imata *Zaročenca* (*I promessi sposi*) status verjetno najbolj kanoničnega romana nasploh, in to iz več razlogov: najprej seveda zaradi same umetniške vrednosti besedila, nato zato, ker se z njim moderni italijanski roman pravzaprav konstituira, pa tudi zaradi izjemnega pomena, ki Manzonijevemu delu pritiče v zgodovini italijanskega jezika in v oblikovanju skupne jezikovne zavesti Italijanov. Besedilo *Zaročencev* je namreč najširšemu bralstvu ponudilo konkreten zgled jezikovne rabe, ki je bila predlagana kot nacionalni jezikovni model in kot takšen v veliki meri tudi sprejeta; z drugimi besedami: v jezikovnem združevanju Italijanov je med vsemi književnimi deli verjetno najpomembnejšo vlogo odigral prav Manzonijev roman. Tako kot so bili politični vodje, kot so Cavour, Garibaldi in Mazzini, ključni za politično združevanje Italijanov, je bil Manzoni – patriot in tudi kot pisatelj politično angažiran – eden glavnih akterjev jezikovnega združevanja, seveda že nekaj desetletij preden se je uresničil projekt politične združitve (prim. Duggan 92 in sl.).

Manzoni (1785–1873) je s pisanjem romana začel leta 1821, prva verzija je bila zaključena dve leti pozneje, delo pa je v dodobra predelani

obliki izšlo šele leta 1827, in sicer pod zdajšnjim naslovom *I promessi sposi,*[1] medtem ko se je prvotno zamišljeni naslov glasil *Fermo e Lucia,* po izvornih imenih obeh protagonistov. Tretja in dokončna verzija je izhajala v snopičih med letoma 1840 in 1842, v odnosu do tiste iz leta 1827 pa predstavlja predvsem jezikovno predelavo in je rezultat Manzonijeve zavestne odločitve, da besedilu nadene florentinski izraz. Manzoni je skupaj z družino odšel v Firence, da bi si – kot pravi znameniti citat – »oblačila umil v Arnu« (*risciacquare i panni in Arno*). Toskanizacija oz. florentinizacija romana pomeni praktično uresničitev avtorjevih jezikovnih nazorov, ki jih je predstavil v številnih spisih, s katerimi se uvršča med osrednje protagoniste debate o jeziku (*la questione della lingua*), ki se je začela z Dantejem in pri kateri se je po stoletjih najrazličnejših in med seboj pogosto nasprotujočih si predlogov ravno Manzonijevo stališče izkazalo za dolgoročno še posebej vplivno: posameznim italijanskim narečjem je priznaval status jezika, za praktične potrebe pa je videl smisel v določitvi enotnega jezikovnega medija, za kar naj bi bila po njegovem mnenju primerna florentinščina spričo svojega zgodovinskega in kulturnega pomena. Toda drugače kot nekateri predhodni razpravljalci je Manzoni, ki je bil sam rojen Milančan z močnimi kulturnimi navezavami na Francijo, vlogo skupnega jezika poveril sodobni, ne klasični florentinščini, ki je bila instrument starih kanoničnih avtorjev, predvsem Danteja, Boccaccia in Petrarke, ne pa tudi izrazno sredstvo, ki bi bilo kos spreminjajočim se potrebam žive komunikacije. Manzonijev predlog je dejansko obveljal, njegov koncept italijanskega jezika pa se je izkazal za referenčno točko jezikovnega načrtovanja skoz mnoga desetletja po združitvi Italije. V resnici Manzonijeva italijanščina sicer ni tako toskanska, kot si je avtor želel in morda tudi mislil, saj v sebi združuje prvine različnih regionalnih in lokalnih zvrsti, vključno z avtorju najbolj domačo milansko različico, in navsezadnje je tudi dogajanje v *Zaročencih* umeščeno v Lombardijo. Ne glede na to pa ostaja dejstvo, da je toskanski delež v dokončni različici reprezentativen in da je kot takšen v posebni kombinaciji z netoskanskimi elementi pomembno sooblikoval novi, pozdružitveni italijanski jezik.

Kot velja za več temeljnih besedil različnih književnosti, v pomembni meri tudi italijanske, imamo za Manzonijev roman v slovenščini več prevodov. Prvega, iz leta 1901, je pripravil Ivo Benkovič, drugega, iz leta 1925, Andrej Budal in tretjega, iz leta 1977, Jaša Zlobec. Trije prevodi odražajo tri različne etape tako gradnje slovenskega prevodnega korpusa kot sprejemanja italijanske književnosti.

Benkovičeva *Zaročenca* kot primer zgodnjega prevoda iz italijanščine v slovenščino

Znano je, da je italijanska književnost k Slovencem prihajala z zamudo, kot mnoge druge bližnje in manj bližnje literature. Ko je leta 1901 izšel Benkovičev prevod *Zaročencev,* je bilo to eno od razmeroma maloštevilnih besedil italijanske književnosti, ki so v slovenščini doživela izdajo v knjižni obliki, v omenjenem letu pa sploh edino, čeprav je bil Manzonijev roman opažen že kmalu po izidu izvirnika, saj se je nad njim, verjetno na osnovi Goethejevega mnenja, navduševal Matija Čop (Kos 8, 27 in sl.). Toda naj je bil poznavalec še tako v toku s časom, je bilo v slovenščini prevodne književnosti na splošno izrazito malo, še posebej skromen pa je bil nabor poslovenjenih besedil italijanske literature: med redkimi deli, ki so v knjižni obliki izšla pred *Zaročencema,* sta npr. *Srce* Edmonda De Amicisa (1891) in *Moje ječe* Silvia Pellica (1895), sicer pa prednjačijo dramska besedila – med drugim najdemo Alfierijevo *Antigono* (1875) in Goldonijevo igro *Dva gospoda pa jeden sluga* (1878) – in operni libreti (npr. za Verdijev *Rigoletto* in za Bellinijevo *Normo,* oboje 1896), prevedenih pa je bilo tudi več religioznih del (prim. Brecelj 2000).

Benkovičeva različica *Zaročencev* je prvi resnejši poskus slovenitve katerega Manzonijevega besedila. Pred tem so slovenski bralci njegovo delo lahko spoznali le iz nekaj krajših prevodov: Koseski je pod naslovom »Maja peti dan« prevedel odo »Il Cinque Maggio«; leta 1845 je bila v *Novicah* objavljena pesem »Božič« (»Natale«), z oznako prevajalca L.; izšla pa sta tudi dva odlomka iz *Zaročencev,* za prevod katerih je poskrbel Fran Zakrajšek (prvi je bil natisnjen v *Koledarčku Družbe svetega Mohora* za leto 1866, drugi pa leto pozneje v Zakrajškovem učbeniku *Vodilce za lepo pisavo i kratka razlaga prozaičnih i pesniških spisov*).[2] Ob izidu Benkovičevega prevoda je bila v *Domu in svetu* (1901, št. 7, str. 445) objavljena notica, v kateri avtor, podpisan z oznako *ab,* pozdravlja natis »tega mojstrskega romana« v slovenščini in želi, da bi po njem segali in se iz njega učili slovenski pripovedniki, obenem pa izrazi nezadovoljstvo nad kakovostjo prevoda, meneč, da prevajalec med drugim »ni dobro razumel izvirnika«. Kot bo v nadaljevanju razvidno iz analize zgledov, je prvi prevod romana v slovenščino v resnici precej pomanjkljiv, kar pa na neki način ne preseneča.

Prevajalec Ivo Benkovič (1875–1943), po rodu Kamničan, je bil po poklicu odvetnik z diplomo dunajske univerze, imel pa je tudi politične in ob njih literarne ambicije. To, da je bilo njegovo znanje italijanščine najbrž pomanjkljivo in njegove prevajalske kompetence razmeroma nerazvite, ni nič nenavadnega, saj sta bila zanj tako italijanščina kot prevajanje zelo verjetno nekaj postranskega. Kar je pomembno, je to, da smo s prvim

prevodom *Zaročencev,* ki ga je Benkovič prevedel v mladih letih, Slovenci približno šest desetletij po izidu italijanske definitivne izdaje dobili besedilo, ki je bilo do takrat že prevedeno v številne evropske jezike in ki je bilo priljubljeno v mnogih evropskih literaturah; tako je prvi prevod v nemščino – izmed doslej kakšnih petnajstih – izšel že leta 1827, tj. skoraj hkrati z izidom italijanskega izvirnika, zanimanje za Manzonijevo besedilo pri nemškem občinstvu pa je gotovo povezano tudi z naklonjenostjo Goetheja do *Zaročencev,* ki je izvod dela prejel od avtorja. Podobno kot npr. za *Srce* Edmonda De Amicisa lahko tudi za *Zaročenca* predvidevamo, da je bila odločitev za prevod v slovenščino povezana z izjemno odmevnostjo besedila v drugih evropskih književnostih, predvsem v nemški. Vključevanje kanoničnih besedil v nastajajoči slovenski prevodni korpus kaže na željo po tem, da bi se končno vendarle zmanjšala razlika med intenzivnostjo prevajanja, ki je bila na prelomu stoletja značilna za slovensko književnost v primerjavi z nekaterimi drugimi, razvitejšimi književnostmi.

Benkovičevo besedilo je mogoče imeti za paradigmatičen odraz okoliščin v slabo razviti prevodni kulturi: bolj kot natančen prevod izvirnika sta njegova *Zaročenca* poskus, da bi slovenski bralec dobil vsaj približen vtis o tem, kakšno je Manzonijevo besedilo po zgodbeni in umetniški plati. V skladu s takšnim odnosom do razmerja med izvirnikom in prevodom so različni prevajalčevi postopki, po katerih se Benkovičev prevod razlikuje od naslednjih dveh: zanj so med drugim značilni približna interpretacija, poenostavljanje in krajšanje posameznih pasusov ter pogosto semantična nedoslednost. V ilustracijo približnosti naj bo naslednji zgled, kjer je govor o glavni junakinji Luciji, ki z osuplostjo sprejme novico, da je bil njen dobrotnik premeščen v daljni kraj s posebnim imenom (*che aveva un certo nome*), vendar pa Benkovič, drugače kot poznejša prevajalca, to informacijo nadomesti z omembo, da je čas njegov vrnitve neznan:

(1)
- Ma come rimase allorché, domandando di lui, si sentì rispondere che non c'era più, ch'era stato mandato in un paese lontano lontano, **in un paese che aveva un certo nome!** (Manzoni 369)
- A kako se začudi, ko izvé da ga ni več v Pescarenico, da je bil poslan v daljno deželo, **da se ne ve, kdaj se vrne.** (Benkovič 178)
- Ali kako je obstala, ko je vprašala po njem in izvedela, da ga ni več, da so ga poslali daleč, daleč **v kraj, ki ima neko posebno ime!** (Budal 344)
- Toda kako je šele ostrmela, ko je povprašala po njem in zvedela, da ga ni več, da so ga poslali v daljni, daljni **kraj, ki ima nekakšno posebno ime!** (Zlobec II 109)

Podobno najdemo v Benkovičevem prevodu tudi izpuste pripovedovalčevih komentarjev, ki so sicer za razumevanje odnosa pripovedovalca do romanesknih junakov pomembni:

(2)

- […] raccontò del matrimonio concertato, del rifiuto di don Abbondio, non lasciò fuori il pretesto *de' superiori* che lui aveva messo in campo **(ah, Agnese!)** e saltò all'attentato di don Rodrigo […]. (Manzoni 371)
- […] pripoveduje o dogovorjeni poroki, da se je don Abbondio branil in izgovarjal, da mu ne pripusté predstojniki; potem preskoči k napadu don Rodriga […] (Benkovič 179)
- […] povedala je, kako so se zmenili za poroko, kako se je don Abbondio branil, ni izpustila pretveze »višjih«, s katero je bil prišel on na dan **(oj Neža!)**, nato pa je preskočila k don Rodrigovemu napadu […]. (Budal 346)
- […] pripovedovala je o dogovorjeni poroki pa o don Abbondiovi odklonitvi, tudi ni izpustila pretveze o *predstojnikih,* s katero je prišel župnik na dan **(ah, Agneza!)**; potem, je preskočila k don Rodrigovemu napadu […]. (Zlobec II 112)

Posebnost Benkovičevega prevoda je tudi raba historičnega sedanjika, in sicer tam, kjer je v italijanščini uporabljena preteklostna paradigma, italijanski predlogi pa sledita tudi druga dva slovenska prevoda. Raba historičnega sedanjika je za pripovedovanje o preteklih dogodkih v italijanskem romanopisju precej pogosta; z njo dosežemo izrazitejše fokusiranje dogajanja in tako tudi večjo neposrednost pripovedovanja.

(3)

- Tutta la strada **era** parata a festa; i ricchi **avevan cavate** fuori le suppellettili più preziose; le facciate delle case povere **erano state** ornate da de' vicini benestanti, o a pubbliche spese; dove in luogo di parati, dove sopra i parati, c'**eran** de rami fronzuti; da ogni parte **pendevano** quadri, iscrizioni, imprese; su' davanzali delle finestre **stavano** in mostra vasi, anticaglie, rarità diverse; per tutto lumi. (Manzoni 479–480)
- Cesta **je bila** okrašena. Bogatini **so privlekli** na dan najdragocenejše okraske. Ubožnejše hiše **so** odičene z nakitom bogatejših sosedov ali na mestne stroške. Tu in tam **se opazijo** tudi mesto okraskov ali na okraskih zelene mladike. Povsod **vise** podobe, napisi in slike. Na oknih **se bliščé** vaze, starinske posode in druge redke stvari. Vse **se sveti.** (Benkovič 229)
- Cesta **je bila** povsod praznično okrašena. Bogatini **so izvlekli** na dan najdragocenejše oprave; pročelja revnih hiš **so okrasili** premožnejši sosedje ali pa **se je** to **zgodilo** na javne stroške; namesto izvešenih tkanin ali drugod nad njimi **je bilo** pritrjeno zeleno vejevje; vsepovsod **so viseli** napisi, podobe, znamenja; na okenskih napuščih **so stale** na vidnem mestu vaze, starine in razne redkote; povsod **so gorele** luči. (Budal 451–452)
- Cesta **je bila** povsod praznično okrašena: bogataši **so privlekli** na dan vso svojo najbolj dragoceno opravo, pročelja revnih hiš **so bila** okrašena s pomočjo premožnejših sosedov ali na javne stroške; ponekod **so bile** namesto okrasnih zastorov, ponekod pa nanje pritrjene zeleneče veje, vsepovsod **so visele** podobe, napisi, grbi, na okenskih policah **so** na vidnem mestu **stale** vaze, starine in različne dragocenosti, vsepovsod **so gorele** luči. (Zlobec II 236)

Sicer pa nosi Benkovičev prevod v izraznem pogledu prepoznaven pečat svojega časa, kot kaže naslednji zgled, kjer duhovnik don Abbondio Perpetuo omenja kot *governante,* čemur bi v slovenščini ustrezalo »gospodinja«; Benkovič izbere danes zastarel izraz »ključarica«, medtem ko se druga dva prevajalca odločita za »služabnica«:

(4)
- […] e come vede vossignoria illustrissima, mi son preso anche la libertà di menar compagnia. Questa è la mia **governante** … (Manzoni 451)
- Kakor vidite, bil sem tudi tako prost, da sem pripeljal s sabo družbo. To je **moja ključarica**… (Benkovič 216)
- […] in kakor vaše presvetlo gospostvo vidi, sem bil tudi tako prost, da sem pripeljal družbo s seboj. Ta je moja **služabnica** … (Budal 424)
- […] in kot vaše veleblagorodno gospostvo vidi, sem bil celo tako predrzen, da sem pripeljal družbo s sabo. To je moja **služabnica** … (Zlobec II 203)

Podobno se v spodnjem zgledu pojavi zastarela raba leksema »odurnost« v pomenu »neprijaznost« ali »nepriljudnost«, ne pa v pomenu »takšen, ki vzbuja odpor«, kot bi pridevnik razumel sodobni bralec:

(5)
- La buona donna, fatta seder Lucia nel miglior luogo della sua cucina, s'affaccendava a preparar qualcosa da ristorarla, ricusando, **con una certa rustichezza cordiale,** i ringraziamenti e le scuse che questa rinnovava ogni tanto. (Manzoni 363)
- Dobra žena posadi Lucijo na najbolji prostor v svoji kuhinji ter ji gre pripravljat kosilo in **z nekako prisrčno odurnostjo** odbija vse zahvaljevanje in opravičevanje, s katerim jo obsipa Lucija. (Benkovič 175)
- Dobra ženska je posadila Lucijo na najboljše mesto v svoji kuhinji ter se zasukala, da ji pripravi kaj v okrepčilo; pri tem je **s prisrčno kmetsko raskavostjo** odklanjala zahvale in opravičevanja, ki jih je mladenka zdaj pa zdaj obnavljala. (Budal 337)
- Dobra ženska je posadila Lucijo na najboljše mesto v svoji kuhinji in se potem na moč potrudila, da ji pripravi kaj v okrepčilo, pri tem pa je **s prisrčno kmečko robatostjo** zavračala vse zahvale in opravičila, s katerimi jo je dekle vedno znova zasipalo. (Zlobec II 102)

Budalova temeljita izboljšava

Andrej Budal je približno četrt stoletja po izidu Benkovičevih *Zaročencev* ponudil nov prevod Manzonijevega romana, ki ga je mogoče označiti kot izrazito izboljšavo prve slovenitve. Kritika je delo sprejela večinoma precej naklonjeno, kljub očitkom prevajalcu zaradi nekaterih rešitev na mikroravni, ki jih omenja J. Šega v *Ljubljanskem zvonu* (1925, št. 8/9, str. 567), in kljub »nekaterim goriškim provincijalizmom«, kot je navedeno v

nepodpisani notici v *Jutru* (10. 7. 1925, str. 5). Budal (1889–1972) je bil za prevajanje besedila, kakršno sta *Zaročenca,* vsekakor poklican: rojen je bil v Štandrežu pri Gorici in bil naravno dvojezičen, romanistiko pa je študiral na Dunaju in v Parizu, kjer je tudi doktoriral. S književnostjo se je ukvarjal poklicno kot srednješolski profesor in pozneje kot upravnik Stalnega slovenskega gledališča v Trstu. Prevajal je iz italijanščine, francoščine in iz nekaterih slovanskih jezikov; preden je izšla njegova verzija *Zaročencev,* je imel objavljenih že več drugih prevodov, kot so *Svetnik* Antonia Fogazzara, Maupassantove *Novele* in *Dekle Eliza* Edmonda de Goncourta, leto po *Zaročencih* pa je izšel njegov prevod Boccacciovega *Dekamerona.* Kot kaže, je slednjemu skoz desetletja uspelo ohraniti dovolj kvalitet, saj je bil večkrat ponovno izdan, kot celota ali kot izbor, nazadnje leta 2003, in sicer ne glede na to, da je vmes izšel nov prevod izpod peresa Nika Koširja.[3]

Budalov prevod *Zaročencev* je precizen, prevajalec skuša v slovenščino kar najustrezneje prenesti tako globalno sporočilo izvirnika kot najrazličnejše pomenske elemente in odtenke, izražene na mikroravni. Na nekaterih mestih daje vtis sorazmerne rigidnosti, kot v naslednjem zgledu, kjer je Budal toskanski pregovor prevedel dobesedno; druga dva prevajalca sta se odločila za prostejši formulaciji:

(6)
- L'attività dell'uomo è limitata; e tutto il dì più che c'era nel comandare, doveva tornare in tanto meno nell'eseguire. **Quel che va nelle maniche, non può andar ne' gheroni.** (Manzoni 563)
- Človeška delavnost je omejena. Ker se je preveč zapovedovalo, bilo je premalo pokorščine. **Vsaka stvar ima svoje meje.** (Benkovič 266)
- Človeška dejavnost je omejena: vsak prebitek v ukazovanju se je moral spremeniti v primanjkljaj pri izvajanju. **Kar gre v rokave, ne more iti v obšive.** (Budal 534)
- Človeška dejavnost je omejena: ves pribitek v ukazovanju se je moral nujno spremeniti v prav tolikšen primanjkljaj pri izvajanju. **Kolikor manj zgrabi desnica, toliko več ostane levici.** (Zlobec II 332)

Kljub tovrstnim okornostim pa je Budalovo različico še zmeraj mogoče imeti za monumentalno delo slovenske prevodne književnosti. Nastala je v času, ko se je slovenski prevodni korpus razmahnil tako kvalitativno kot kvantitativno, kar je slovenskemu bralcu omogočilo, da je počasi prihajal v stik z različnimi evropskimi književnostmi, v skromnejšem obsegu tudi z italijansko. Kar je v Budalovem prevodu *Zaročencev* danes lahko nekoliko moteče, je relativna zastarelost njegove jezikovne podobe, in najbrž je bil v tem poglavitni razlog, da je za zbirko »Sto romanov« nastala nova verzija besedila, ki pa upošteva obe, Benkovičevo in Budalovo različico.

Zaročenca kot reprezentativno delo svetovnega romanopisja v prevodu Jaše Zlobca

S tem, ko se je Anton Ocvirk kot urednik zbirke »Sto romanov« odločil, da vanjo uvrsti tudi *Zaročenca*, je delu dokončno odredil status kanoničnega teksta slovenske prevodne književnosti. Poleg Manzonijevega romana je iz italijanske literature izbral še *Seme pod snegom* Ignazia Siloneja v prevodu Silvestra Škerla ter Pirandellovo besedilo *Rajnki Matija Paskal* v prevodu Nika Koširja, sicer pa je Pirandellov roman izšel že leta 1943 v prevodu Božidarja Borka in je, tako kot *Zaročenca,* eno tistih del iz zbirke, ki so bila prevedena nanovo, medtem ko so ostala v slovenščini izšla bodisi prvič ali pa gre pri njih za ponatise v preteklih desetletjih zunaj zbirke že izdanih del. Predstavljati si je mogoče, da so bili razlogi za to, da se nekatera besedila prevedejo ponovno, različni – od zavračanja nekvalitetnih prevodov do želje po jezikovni in morda interpretacijski posodobitvi. Ravno patina jezikovne zastarelosti, ki jo odseva Budalov prevod, je najbrž bila, kot že rečeno, poglavitni motiv za ponovno slovenitev Manzonijevih *Zaročencev*.

Jaša Zlobec (1951), ki mu je bilo zaupano delo nove slovenitve Manzonijevega romana, je romanist, diplomant francoščine in italijanščine. Mladi prevajalec se je do izida *Zaročencev* že nekoliko preizkusil v književnem prevajanju in je imel objavljene tri prevode iz sodobne književnosti, dva iz francoščine (Antoine Maloroso: *Operacija srca,* 1974; Jacques in François Gall: *Zdravnikova vest,* 1976) in enega iz italijanščine (Carlo Cassola: *Monte Mario,* 1974). Za zbirko »Sto romanov« je poleg prevoda *Zaročencev* prispeval še spremno besedo k Pirandellovemu *Rajnkemu Matiji Paskalu*.

Zlobčeva različica *Zaročencev* je jezikovno moderna, tu pa tam ohranja kakšno rešitev iz Benkovičevega prevoda, predvsem pa upošteva Budalovo verzijo, ki jo na več mestih sprejema in posodablja. V primerjavi s predhodnima prevodoma pomeni izboljšavo zaradi posodobitve, večje izrazne natančnosti in občutnega slogovnega rafiniranja, po katerem se od obeh predhodnih različic morda še najbolj razlikuje. V ilustracijo slogovne pretanjenosti naj bosta zgleda (7) in (8); v prvem za *buona nuova* prevajalec izbere leksem »blagovest« namesto Budalovega »veselo oznanilo« in Benkovičevega »dobro«, v drugem pa se pri glagolu *ristorarsi* odloči za slogovno nekoliko zaznamovano različico »založiti se«, medtem ko najdemo v besedilih predhodnih prevajalcev rahlo nevtralnejši varianti »okrepčati se« in »podpreti se«:

(7)
- – E non sapete voi che il soffrire per la giustizia è il nostro vincere? E se non sapete questo, che cosa predicate? di chi siete maestro? qual è la ***buona nuova*** che annunziate a' poveri? (Manzoni 387)
- »Ali ne veste, da je v tem naša zmaga, če prenašamo trpljenje? Če tega ne veste, kaj pridigujete? Kaj **dobrega** poveste ubožcem? […]« (Benkovič 187)

- »In ali vi ne veste, da je trpljenje za pravico naše zmagovanje? In če tega ne veste, kaj pa pridigate? Kakšen učitelj ste? Kakšno **'veselo oznanilo'** razglašate revnim? […]« (Budal 363)
- »Ali ne veste, da je trpljenje za pravico naša zmaga? In če tega ne veste, kaj potem pridigate? Kakšen učitelj ste? Kakšno ***blagovest*** oznanjate revežem?« (Zlobec II 132)

(8)
- – Sicché mangiate senza pensieri intanto; ché presto il cappone sarà a tiro, e potrete **ristorarvi** un po' meglio. – (Manzoni 363)
- »[…] Le jej! Kadar bode kopun gotov, **okrepčaš se** lahko bolje.« (Benkovič 175)
- » […] Zato le brez skrbi jejte, kajti kopun bo kmalu mehak in lahko **se** malo bolje **podprete.**« (Budal 338)
- »[…] Zato le brez skrbi jejte, kajti kopun bo kmalu pripravljen in potem **se boste** lahko malo bolje **založili.**« (Zlobec II 102)

Pri Zlobčevem slogovnem rafiniranju ima pomembno vlogo tudi rahla arhaizacija oz. patiniranje besedila s pomočjo stilno privzdignjenih in obenem časovno zaznamovanih elementov, kot je mogoče razbrati iz zgleda (9), kjer najdemo časovno-slogovno zaznamovano rabo geografskih imen »na Jutrovo« in »na Nemško« ter zvezo »iti v vojake«. Arhaiziranje v Zlobčevem prevodu ni namen samo sebi, pač pa se pojavlja v estetizacijski funkciji:

(9)
- […] e non poteva che ripetere certe voci in aria e contraddittorie che correvano, essersi il giovine **arrolato per il Levante,** esser passato **in Germania,** perito nel guadare un fiume […]. (Manzoni 400)
- […] in druge negotovo nasprotujoče si novice. Raznesla se je govorica, da je **šel mej vojake v Levanto, v Nemčijo,** da je utonil, ko je bredel čez neko reko. (Benkovič 193)
- […] in je samo ponavljal nekatere nejasne in protislovne govorice, da se je mladenič **zapisal med vojake za vzhodne dežele,** da je odšel **na Nemško,** da je našel smrt, ko je bredel čez reko; […]. (Budal 375)
- […] in lahko je samo ponovil nekatere nejasne ter nasprotujoče si govorice, ki so se širile naokoli, da je **šel** mladenič **v vojake na Jutrovo,** da je šel **na Nemško,** da ga je doletela smrt, ko je skušal prebresti neko reko: […]. (Zlobec II 146)

Zlobec večkrat ohranja rešitve katerega izmed predhodnih prevajalcev, včasih tudi takrat, ko te niso najustreznejše, kot v zgledu (10), kjer bi se kot verjetno najbolj naravna izbira ponujal leksem »kontekst«, ali v zgledu (11), kjer je glagol *assegnare* uporabljen v pomenu »nameniti«:

(10)
- E nel tribunale stesso, la premura era ben lontana da uguagliare l'urgenza: erano, come afferma più volte il Tadino, e come appare ancor meglio **da tutto il contesto**

della sua relazione, i due fisici che, persuasi della gravità e dell'imminenza del pericolo, stimolavan quel corpo, il quale aveva poi a stimolare gli altri. (Manzoni 463)

- Celó v odseku gorečnost ni bila tako velika, kot sila. Tadino nam zatrjuje **v svojih poročilih,** da sta bila zdravnika presvedočena o preteči nevarnosti in sta vspodbujala odsek, ki naj bi vspodbujal druge. (Benkovič 222)
- In tudi v sodišču samem skrbnost niti oddaleč ni bila enaka nujnosti potrebe; kakor zatrjuje večkrat Tadino in kakor še jasneje izhaja **iz vse notranje zveze njegovega poročila,** sta oba zdravnika, prepričana, da grozi težka nevarnost, izpodbujala sodišče, ki je nato moralo izpodbujati druge. (Budal 436)
- Pa tudi na sodišču prizadevnost ni niti od daleč dohajala nujnosti in oba zdravnika – kot večkrat zatrjuje Tadino in kot še jasneje izhaja **iz miselne zveze njegovega poročila** – sta bila tista, ki sta, prepričana o skrajni resnosti in grozeči bližini nevarnosti, spodbujala ta zbor, ki je moral potem spodbujati druge. (Zlobec II 217–218)

(11)

- Similmente, affinché nulla si disperdesse degli avanzi della sua mensa frugale, gli **assegnò** a un ospizio di poveri; e uno di questi, per suo ordine, entrava ogni giorno nella sala del pranzo a raccoglier ciò che fosse rimasto. (Manzoni 334)
- Da bi se ne zgubili ostanki, ki so ostali pri obedu, **odkazal** jih **je** beračem. Jeden izmej njih je vsak dan prišel v obednico, da je pobral, kar je ostalo. (Benkovič 161)
- Podobno **je nakazal** ostanke svoje zmerne mize, da se ne bi porazgubili, neki ubožnici in po njegovem ukazu je prišel vsak dan kak revež iz tega zavoda v njegovo obednico pobirat, kar je ostalo. (Budal 309)
- Podobno **je nakazal** ostanke s svoje skromne mize, da ne bi šli v nič, neki ubožnici, in po njegovem ukazu je prišel vsak dan eden od revežev po kosilu v obednico in pobral, kar je ostalo. (Zlobec II 69)

Zanimivo je, da se na nekem drugem primerljivem mestu Zlobec dejansko odloči za glagol »nameniti«, pri čemer je mogoče, da je dobil namig iz Benkovičeve verzije:

(12)

- Dopo un po' di tempo, Agnese trovò un mezzo fidato di far pervenire nelle mani di Renzo una risposta, co' cinquanta scudi **assegnatigli** da Lucia. (Manzoni 408)
- Kmalu iznajde Agnese pripomoček, da mu pošlje varnim potom odgovor s petdesetimi zlatniki, katere **mu je** Lucia **namenila.** (Benkovič 196)
- Čez nekaj časa je Neža našla zanesljivo možnost, da je poslala Renzu odgovor in petdeset zlatov, ki **mu jih je bila nakazala** Lucija. (Budal 382)
- Čez nekaj časa je Agneza našla zanesljivo možnost, da je lahko poslala Renzu odgovor skupaj s petdesetimi tolarji, ki **mu jih je namenila** Lucija. (Zlobec II 154)

Mestoma se od Benkovičevega prek Budalovega do Zlobčevega prevoda ponavljajo rešitve, ki se zdijo bolj ko ne idiosinkratične, kot v naslednjem zgledu, kjer je govor o neurejenem posestvu, za katero je v izvirniku uporabljen izraz *una partita troppo arruffata,* ki bi ji v slovenščini lahko ustrezala sintagma »preveč zamotana zadeva«, »preveč zapletena reč« ipd., medtem ko je »preveč (ra)zmršena (v)lasulja« izrazito avtorska varianta:

(13)
- In quanto al suo proprio podere, non se n'occupava punto, dicendo ch'era **una partita troppo arruffata,** e che ci voleva altro che due braccia a ravviarla. (Manzoni 562)
- Svojega zemljišča še ne pogleda, češ da je **preveč razmršena vlasulja,** katere ne morete dve roki urediti. (Benkovič 266)
- Samo za svoje lastno posestvo se ni prav nič brigal; trdil je, da je to **preveč zmršena lasulja** in bi bilo treba mnogo več nego dveh rok, če bi jo hotel spet urediti. (Budal 533–534)
- Za lastno posestvo pa se ni prav nič brigal, trdil je, da je to zanj **prehudo zmršena lasulja** in da bi bilo treba vse česa drugega kot dveh rok, ko bi ga hotel spraviti v red. (Zlobec II 331)

Iz analize najnovejše različice je mogoče razbrati, da je namen prevajalca ta, da slovenskemu bralcu ponudi jezikovno sodobno besedilo, z občasnim nadihom leksikalne in slogovne starinskosti, kot je pogosto pri prevodih besedil, ki ubesedujejo svetove iz preteklosti. V primerjavi z Budalom Zlobec namenja manj pozornosti takojšnji razumljivosti teksta, saj npr. pušča nekatere latinske in španske pasuse neprevedene oz. nepojasnjene, pač pa se izrazito ukvarja s slogovnimi učinki in pazljivo gradi podobo prevoda kot jezikovnoestetične celote.

V nadaljevanju si oglejmo še nekaj značilnosti obravnavanih prevodov, na osnovi katerih je mogoče prepoznati nekatere posebnosti treh prevajalskih pristopov. Slednje ne odstirajo toliko različnih branj in interpretacij izhodiščnega besedila, pač pa prej razlike v stališčih do posameznih vrst prevodnih vprašanj, kot so razmerje med potujevanjem in podomačevanjem, stopnja formalnosti v odnosih med romanesknimi junaki ter interpretacijske širitve. Nakazana vprašanja so kompleksna in bi vsako izmed njih zahtevalo samostojno obravnavo, tako da tukajšnje ugotovitve ne morejo biti drugega kot iztočnice za nadaljnje, obsežnejše in bolj poglobljeno raziskovanje.

Trije prevodi – trije pristopi

Razmerje med domačim in tujim

Že obravnava nekaterih lastnih imen[4] značilno odraža razlike v pristopih treh prevajalcev. Izvirne italijanske oblike najbolj ohranja Benkovič, Budal jih mestoma sloveni in mestoma ohranja, Zlobec pa skuša ubrati srednjo pot in jih bodisi ohranja bodisi se odloči za različico, ki je sicer podomačena, obenem pa je iz nje začutiti jasno navezavo na italijansko predlogo. Tako je npr. glavni junakinji pri Benkoviču ime »Lucia«, pri Budalu in Zlobcu pa »Lucija«; njena mati je pri Benkoviču, tako kot v izvirniku, »Agnese«, pri Budalu »Neža«, pri Zlobcu pa »Agneza«. Oblika imena ene od stranskih oseb, »Prassede«, je zopet enaka v izvirniku in v Benkovičevem prevodu, medtem ko se Budal odloči za obliko »Prakseda«, Zlobec pa italijansko osnovo ohranja, dodaja pa za ženski spol značilno obrazilo: »Prasseda«.

Benkovič podobno ohranja tudi druga poimenovanja, npr. imena stavb, medtem ko se druga dva prevajalca običajno odločata za poslovenjene različice, kot kaže spodnji zgled:

(14)
- […] a **Santa Maria della Stella,** allora ospizio di poveri […] (Manzoni 431)
- […] v sedanje zavetišče revežev **Santa Maria della Stella** […] (Benkovič 207)
- […] k **»Mariji Devici z zvezdo«,** takratnemu zavetišču za uboge […] (Budal 404)
- […] k **Sveti Mariji z zvezdo,** kjer je zdaj ubožnica […] (Zlobec II 180).

Kadar so imena v svoji pomenski prosojnosti funkcionalna, jih sloveni tudi Benkovič, pa čeprav včasih le v opombah. Tako npr. oznako *Alla Malanotte* (Manzoni 450) – kot se imenuje kraj, kjer don Abbondio, Perpetua in Agnese na begu pred kugo srečajo nekaj oborožencev – poslovenijo vsi trije prevajalci, in sicer takole: »Pri 'Hudi noči'« (Benkovič 216), »V 'Zli noči'« (Budal 423) in »Pri Hudi noči« (Zlobec II 202). Podobno postopajo tudi pri imenih malopridnežev, ki jih Benkovič omenja z izvirnim poimenovanjem *bravi,* medtem ko jih Budal in Zlobec imenujeta »razbojniki«. Njihova imena so:

(15)
- Griso, Tiradritto, Montanarolo, Tanabuso, Squinternotto (Manzoni 303)
- Griso, Tiradritto [op. 1) Dober strelec], Montanarolo [op. 2) Hribovec], Tanabuso [op. 3) Jamar], Squinternotto [op. 4) Kolobocija] (Benkovič 148)
- Sivec, Premostrelec, Gorjanček, Brložnik, Premetavček (Budal 280–281)
- Sivec, Ravnostrelec, Hribovček, Brlogar, Cvilež (Zlobec II 36).

Pri prevajanju specifičnih poimenovanj se kot možnost ponuja tudi kalkiranje, ki jo izrabljata tako Benkovič kot Budal, ne pritegne pa Zlobca, vsaj ne v primerih, kadar transparentnost izvirnega poimenovanja nima posebne teže. Tako npr. izraz *lanzichenecchi* (Manzoni 437) Benkovič posloveni s »suličarji« (Benkovič 209), verjetno zato, ker se landsknehti v italijanščini okrajšano imenujejo tudi »lanzi«, morda zaradi domnevne izpeljave iz *lanze* oz. *lancia* »sulica«, medtem ko pri Budalu in Zlobcu najdemo »lancknehti« (Budal 409, Zlobec II 186). Podobno izraz »uno squadrone di *cappelletti*« (Manzoni 438), pri čemer se izraz *cappelletti* nanaša na posebno vrsto konjenikov beneške republike, Budal prevede s kalkom »škadron 'klobučičarjev'« in z dodatkom v oglatem oklepaju »[beneških konjenikov z malimi klobuki]« (Budal 410), medtem ko druga dva prevajalca izbereta generično oznako »oddelek konjice« (Benkovič 209) oz. natančnejšo »oddelek konjenice beneških vojakov« (Zlobec II 186).

Med drugimi tujimi elementi, ki so iz Manzonijevega besedila preneseni v izvirni obliki, so tudi razmeroma številni latinski in španski izrazi in pasusi. V Benkovičevi različici se latinski elementi pojavljajo brez prevoda, španski pa s prevodom pod črto; Budal tako latinske kot španske pasuse v besedilo vključuje večinoma s slovenskim prevodom oz. razlago, ki sledi v branje sicer nekoliko motečem oglatem oklepaju, kot npr. v spodnjem zgledu; pri Zlobcu pa se tako latinski kot španski elementi pojavljajo brez komentarja ali prevoda:

(16)
- E qui pure ebbe [Federico] a combattere co' galantuomini del ***ne quid nimis***, i quali, in ogni cosa, avrebbero voluto farlo star ne' limiti, cioè ne' loro limiti. (Manzoni 336–337) [Na latinski izraz se nanaša opomba pod črto: »'nulla di eccessivo'. È l'ideale oraziano della mediocre temperanza.«]
- Radi tega je večkrat prišel v navskrižje z ljudmi, katerih geslo je **'ne quid nimis',** ki bi radi videli, da bi se vsakdo držal gotovih mej, namreč njihovih mej. (Benkovič 162)
- In tudi tu se je moral boriti s poštenjaki tistega reka: **»Ne quid nimis« [Preveč še s kruhom ni dobro],** ki bi mu bili radi v vsaki stvari začrtali meje, namreč svoje meje. (Budal 312)
- In prav v zvezi s tem se je moral bojevati s poštenjaki tistega rekla ***ne quid nimis,*** ki bi ga pri vsaki stvari radi prisilili, da bi ostal v mejah, se pravi v njihovih mejah. (Zlobec II 73)

Izmed treh prevajalcev sta za transparentnost Benkovič in Zlobec zavzeta manj kot Budal, ki mestoma – večinoma zopet kar v oglatih oklepajih – dodaja tudi razlage drugih elementov, ne le tujejezičnih izrazov in pasusov, kot je razvidno iz naslednjega zgleda, ki lepo ponazarja odnose posameznih prevajalcev do vključevanja italijanskega gradiva v slovensko

besedilo. Benkovič in Budal ohranjata italijanske elemente bolj kot Zlobec, čigar pozornost je usmerjena predvsem v to, da bo slovensko besedilo poleg sporočilne ustreznosti karseda dodelano v svoji jezikovni podobi, za kar se ohranjanje elementov izhodiščnega jezika ne zdi nujno pomembno:

(17)
- La processione passò per tutti i quartieri della città: a ognuno di que' **crocicchi**, o piazzette, dove le strade principali sboccan ne' borghi, e che allora **serbavano l'antico nome di *carrobi*,** ora rimasto a uno solo, si faceva una fermata […]. (Manzoni 480)
- Sprevod gre po celem mestu. Na križpotih, na trgih, na ustjih velikih ulic, **katere so zvali 'carrobi'** – to ime je ostalo samo jedni – se ustavi sprevod. (Benkovič 229)
- Procesija je šla skozi vse mestne okraje. Na vsakem izmed onih križišč ali malih trgov, kjer glavne ceste prehajajo v predmestja – **takrat so še nosili staro ime »carrobi«,** ki je zdaj ostalo enemu samemu –, se je sprevod ustavil […]. (Budal 452)
- Procesija je šla skozi vse mestne četrti: na vsakem tistih križišč ali malih trgov, kjer glavne ceste prehajajo v predmestja – in ki so takrat še **nosila staro ime *razpotja*,** danes pa je ostalo le še enemu – se je sprevod ustavil […]. (Zlobec II 236)

Da želi Budal ciljnemu bralcu omogočiti, da bi čim bolje in čim bolj neposredno spoznal izhodiščno kulturo, je razvidno tudi iz načina, kako se prevajalec loteva nekaterih pregovorov in frazemov. Drugače kot Budal, ki italijanske pregovore (zgled 18) in frazeme (zgled 19) pogosto prevaja dobesedno – kot je bilo nakazano že zgoraj (zgled 6) –, jim skušata druga dva prevajalca najti slovenske ustreznice:

(18)
- Ma come dice un antico proverbio, **del senno di poi ne son piene le fosse.** (Manzoni 372)
- A star pregovor pravi, da **po toči ne pomaga zvoniti.** (Benkovič 180)
- Ali kakor pravi star pregovor: **prepozne pameti so polni jarki.** (Budal 348)
- Ampak kot pravi star pregovor: **potem ko je škoda storjena, je lahko biti pameten.** (Zlobec II 114)

(19)
- »Hanno **votato il sacco** stamattina coloro,« pensò don Abbondio […]. (Manzoni 385)
- Danes zjutraj **sta vse izblebetali**! – misli si don Abbondio […]. (Benkovič 186)
- – To **sta** mu davi **izpraznili vrečo,** – je pomislil don Abbondio […]. (Budal 361)
- – Zjutraj **sta** mu **vse izlebetali,** – je pomislil don Abbondio […]. (Zlobec II 129)

V naslednjem zgledu – kjer sicer ne gre za vprašanje stalnih zvez, temveč za kulturnospecifične reference – pa se za potujitveno možnost odloči

avtor najstarejšega prevoda; izraz *confetti* v pomenu »bomboni z mandljem v sredini in s sladkorno oblogo« posloveni s »konfeti«, kar je mogoče razumeti tudi kot »barvast papirček za obmetavanje na praznovanjih«. Budal in Zlobec ubereta podomačitveno strategijo; prvi izbere danes zastareli izraz »sladčica«, drugi pa »sladkorček«:

(20)
- – Volete tacere? volete tacere? Son pareri codesti da dare a un pover'uomo? Quando mi fosse toccata una schioppettata nella schiena, Dio liberi! l'arcivescovo me la leverebbe?
  – Eh! Le schioppettate non si danno via come **confetti:** e guai se questi cani dovessero mordere tutte le volte che abbaiano! […] (Manzoni 54)
- »Jezik za zobmi! Molčite! Ali se tako svetuje revežu? Ako dobim kroglo v hrbet, kar Bog ne daj, ali mi jo bode nadškof izrezal?«
  »Ej! Krogle pa tudi niso tako po ceni, kakor **konfeti.** Gorjé, če bi ti psi tudi vselej grizli, kadar lajajo! […]« (Benkovič 11)
- »Ali boste molčali? Ali boste molčali? Ali so to nasveti, ki jih dajete meni revežu? Če bi me zadel strel v hrbet, – Bog obvaruj! – ali bi mi ga nadškof odvzel?«
  »Eh, streli se ne delijo kakor **sladčice;** in gorje, če bi ti psi ugriznili, kadarkoli lajajo! […]« (Budal 16)
- »Boste že tiho? Boste že tiho? Takó boste svetovali ubogemu revežu? In če bi dobil svinec med rebra, Bog ne daj, bi me nadškof ozdravil?«
  »E, navsezadnje svinčenk ne delijo kot **sladkorčke;** in bilo bi res hudo, ko bi ti psi morali gristi vedno, kadar lajajo! […]« (Zlobec I 63)

Perspektiva: domačnost in nedomačnost besedilnega sveta

Razlike v pristopih treh prevajalcev so opazne tudi v zvezi s podobo večje ali manjše domačnosti besedilnega sveta, ki jo trije prevodi posredujejo ciljnemu bralcu. Kot kaže, besedilni svet v Benkovičevem prevodu odseva več domačnosti kot poznejša prevoda, ki – tako kot izvirnik – prikazujeta v odnosih med osebami višjo stopnjo vljudnosti.[5] Tako npr. v najstarejšem prevodu ženska, ki Lucijo sprejme pod streho po osvoboditvi od Neimenovanega, Lucijo tika, medtem ko jo v izvirniku in v drugih dveh prevodih vika. Prav tako je tudi pri ogovarjanju v Benkovičevi različici manj vljudnostnega naslavljanja (zgleda 21 in 22) in sploh manj rabe vljudnostnih oznak, tudi kadar ne gre za naslavljanje (zgled 23):

(21)
- – A rivederci, Lucia…! e anche lei, dunque, **quella buona signora,** – disse Renzo, non trovando parole che significassero quello che sentiva. (Manzoni 554)
- »Na svidenje, Lucia! In tudi vi, **dobra žena**!« reče Renzo, ki ne more izraziti svojih čutil. (Benkovič 261)

- »Na svidenje, Lucia…. In torej tudi vi, **dobra gospa**!« je dejal Renzo, ko ni našel besed, ki bi bile izražale, kar je čutil. (Budal 525)
- »Na svidenje, Lucija…! Pa tudi vam, seveda, **dobra gospa,**« je rekel Renzo, ki ni našel besed, ki bi lahko izrazile to, kar je občutil. (Zlobec II 321)

(22)
- – Io ho sempre avuto giudizio. **Vossignoria** può dire se ho mai dato da fare alla giustizia. (Manzoni 245)
- »Jaz sem bil vedno pameten. Le povejte mi, kdaj ste imeli z mano opraviti?« (Benkovič 118)
- »Pameten sem bil jaz vedno. **Blagorodje,** lahko poveste, ali sem dal kedaj sodišču kaj posla«. (Budal 218)
- »Saj sem bil vedno pameten. **Gospod** lahko pove, ali sem kdajkoli dal sodišču kaj dela.« (Zlobec I 291)

(23)
- Era donna Prassede **una vecchia gentildonna** molto inclinata a far del bene […]. (Manzoni 381)
- Donna Prassede je bila **stara,** zelo dobrotljiva **ženica.** (Benkovič 184)
- Dona Prakseda je bila **stara plemenitašinja,** zelo nagnjena k dobrodelnosti […]. (Budal 357)
- Dona Prasseda je bila **stara plemkinja,** zelo nagnjena k dobrodelnosti […]. (Zlobec II 124)

V zvezi z naslavljanjem in s formalnostno razdaljo med osebami kaže svojevrstno posebnost tudi Zlobčev prevod: v njem Lucija Agnezi reče »mama«, pri Benkoviču in Budalu pa »mati«, čeprav jo tudi v tem prevodu, tako kot v prejšnjih dveh in v izvirniku, vika. Verjetno je treba Zlobčevo odločitev razumeti v kontekstu posodabljanja besedila, ki ni zgolj jezikovno, temveč do neke mere tudi družbeno, hkrati pa je morda postopal pod vplivom oblike, uporabljene v izvirniku:

(24)
- – Ah anima nera! ah tizzone d'inferno! – esclamava Agnese: – ma verrà la sua ora anche per lui. […]
  – No, no, **mamma;** no! – interruppe Lucia – non gli augurate di patire, non l'augurate a nessuno! (Manzoni 368)
- »Ta črna duša! Peklenšček!« vsklikne Agnese. »Tudi njegova ura pride. […]«
  »Ne, **mati,** ne!« prekine jo Lucia. »Ne želite mu nič hudega! Tudi nikomur drugemu ne!« (Benkovič 178)
- »Ah, črna duša! Ah, peklensko poleno!« je vzklikala Neža. »A tudi njemu odbije njegova ura. […]«
  »Ne, ne, **mati,** ne!« jo je prekinila Lucija. »Ne želite mu trpljenja, ne želite tega nikomur! […]« (Budal 343)
- »Ah, črna duša! Ah, seme peklensko!« je vzklikala Agneza. »Ampak tudi njegova ura bo prišla. […]«
  »Ne, ne, **mama,** ne!« ji je segla v besedo Lucija. »Nikar mu ne želite nič hudega, nikomur ne želite!« (Zlobec II 109)

Interpretacijska dodajanja

Nadaljnja razlika v treh prevajalskih pristopih zadeva interpretacijske širitve, se pravi dodajanja, ki niso rezultat zahteve po ekspliciranju, ki jih sicer pri prevajanju lahko postavljata slovnica ali semantika, temveč kažejo na interpretacijsko eksplicitnost, ki je v izvirniku ni. Iz analize je razvidno, da je težnjo k interpretacijskim dodajanjem zaznati predvsem v prevodu Jaše Zlobca, medtem ko je Budalov prevod v tem pogledu nevtralnejši, v Benkovičevi različici pa tovrstne širitve včasih najdemo (zgled 26, 27), večinoma pa ne, kar je v skladu s prevajalčevo tendenco h krajšanju in opuščanju nebistvenih informacij. V zgledu (25) je v Zlobčevem prevodu dodana misel, da so knjige diletantskega učenjaka don Ferranteja prišle v roke antikvarjev. Prav tako je v težnji k ekspresivnosti in k jačanjui slogovnih učinkov v zgledu (26) pri istem prevajalcu dodan izraz »tako hitro sem ju pomlatil«, morda pod vplivom podobne krepitve ekspresivnosti v Benkovičevem prevodu. Na informacijsko ekspliciranje kaže tudi zgled (27), kjer je Zlobec *carità* prevedel kot »krščanska ljubezen«, medtem ko je v Budalovem prevodu govor o »ljubezni«, Benkovič pa prav tako kot Zlobec ponuja »razširjeno« varianto: »ljubezen do bližnjega«:

(25)
• E quella famosa sua libreria? **È forse ancora dispersa su per i muriccioli.** (Manzoni 567)
• In njegova slavna knjižnica? **Mogoče še stoji ob starih stenah v kakem zidovju.** (Benkovič 268)
• In njegova slavna knjižnica? **Morda je še raztresena kod po obzidkih.** (Budal 537)
• In njegova slavna knjižnica? **Bržkone je še vedno raztresena po obzidkih, kjer zaman ponujajo stare, zaprašene bukve.** (Zlobec II 336)

(26)
• – Ho trovato da comprar due pani, ieri sul tardi; ma per la verità, **non m'hanno toccato un dente.** (Manzoni 559)
• »Včeraj zvečer sem kupil dva kruha, **a še votlega zobu si nisem mogel z njima zamašiti.**« (Benkovič 264)
• »Naslepilo se mi je, da sem kupil par hlebcev včeraj že pozno; ali povem po resnici: **niti zob se mi nista dotaknila**«. (Budal 530)
• »Naneslo je, da sem včeraj pozno zvečer kupil dva hlebca, ampak da ti povem po pravici, **tako hitro sem ju pomlatil, da se mi niti zob nista dotaknila.**« (Zlobec II 326)

(27)
• […] della peste che, cinquantatré anni avanti, aveva desolata pure una buona parte d'Italia, e in ispecie il milanese, dove fu chiamata, ed è tuttora, la peste di san Carlo. **Tanto è forte la carità!** (Manzoni 460)

- […] kuge, ki je pred triinpetdesetimi leti razsajala po Italiji, posebno na Milanskem, kjer so jo imenovali kugo svetega Karola. **Tako močna je ljubezen do bližnjega!** (Benkovič 221)
- […] kuge, katera je pred pet in tridesetimi leti tudi opustošila dobršen del Italije in zlasti Milansko, kjer so jo imenovali in jo še imenujejo kuga svetega Karla. **Tako močna je ljubezen!** (Budal 433)
- […] kuge, ki je pred triinpetdesetimi leti opustošila velik del Italije, predvsem pa Milansko, kjer so in ji še dandanes pravijo kuga svetega Karla. **Tako močna je krščanska ljubezen!** (Zlobec II 214)

Zaključek

Dejstvo, da je bil Manzonijev roman v slovenščino preveden trikrat, kaže ne le, da je bil tudi v slovensko prevodno kulturo sprejet kot kanonično delo svetovne književnosti, temveč tudi na aktualnost njegove recepcije oz. na pričakovanje o bralskem zanimanju za besedilo. Indicev o tem, kakšna je (bila) dejanska branost vsake izmed treh različic, nimamo, iz kritiških poročil pa vemo, da sta prvi dve kmalu pošli, tretja pa je bila, tako kot zbirka »Sto romanov« nasploh, v drugi polovici 80. let ponatisnjena.

V slovenski književnosti roman verjetno ni pustil močnih sledi. *Zaročenca* naj bi, morda v izvirniku, precej vplivala na Ivana Preglja, kot je sam izjavil (Škerl 11). Zanimivo refleksijo o Manzonijevem besedilu v povezavi s Prešernovim *Krstom* najdemo v Pahorjevih dnevniških zapiskih s konca 80. let (*Napoved* 514–515; prim. tudi "Ko smo", *Ladja*), kjer avtor začrta vzporednico med Bogomilino in Lucijino zaobljubo, ki seveda doživita povsem različen razplet.[6]

Kar zadeva slovenski prevodni korpus, zavzema Manzonijev roman v njem vsekakor pomembno mesto. Trije prevodi so odraz treh različnih položajev v slovenski prevodni kulturi; prvi (1901) je nastal pred razmahom književnoprevodne dejavnosti in pred začetki širšega in do neke mere sistematičnega posredovanja kanoničnih besedil tujih, vsaj evropskih, literatur v slovenščino. Benkovičeva različica prinaša nedodelano slovenitev *Zaročencev* in je kot takšna na več mestih pomanjkljiva tako z ožjega prevajalskega stališča kot v literarnoestetičnem pogledu. Drugi, Budalov prevod (1925) pomeni izrazit kvalitativen skok in kaže, da gre za delo veščega in kompetentnega prevajalca, ki spodbuja k uveljavljanju visokih standardov ciljne prevodne kulture. Problem z Budalovo različico je, da je zanjo značilen nadih sorazmerne izrazne zastarelosti, ki s stališča jezikovnega občutka današnjega bralca pomeni več kot le patino arhaičnosti. V prevodu Jaše Zlobca (1977) te težave ni, saj gre za besedilo, ki je nedvomno namenjeno sodobnemu bralcu in v katerem se uspešno združujejo težnje k

modernizaciji, arhaizaciji in ekspresivnosti, in to v funkciji pozorne gradnje besedila kot literarnoestetične celote. Obenem so v Zlobčevem prevodu prevzete številne rešitve iz prvih dveh različic, spričo česar ga je mogoče imeti za sintezo poskusov slovenjenja Mazonijevih *Zaročencev,* v katero je vpisana zgodovina prevodne slovenščine dobrih sedmih desetletij.

OPOMBE

[1] Slovenski naslov romana se v vseh treh prevodih glasi *Zaročenca,* morda sprva pod vplivom nemških prevodov, ki se tracionalno naslavljajo z *Die Verlobten.* Dejansko pa je naslov mogoče interpretirati tudi tako, da dobita večjo težo naslovna elementa ne kot besedna zveza, temveč kot dve enoti: pridevnik *promesso* »obljubljen« v množinski obliki in samostalnik *sposi* »ženin in nevesta« oz. »zakonca«. Pri tem postane ideja o zaroki sekundarna, več teže pa zadobi »obljuba«, ki se lahko nanaša na don Abbondievo obvezo, da bo Lucijo in Renza poročil, kar pa se ob domenjenem času ne zgodi, in ravno s tem neuresničenim dejanjem so neposredno povezani osrednji dogajalni zapleti v romanu. Tudi novi nemški prevod romana izpod peresa Burkharta Kroeberja (2000) ima naslov *Die Brautleute* (»ženin in nevesta«), se pravi, da je tudi tukaj »zaročenost« sekundarnega pomena, osrednjo vlogo pa ima odnos med junakoma, ki se vzpostavi z aktom poroke oz. ki je z njegovo odsotnostjo onemogočen.

[2] Danes sta poleg *Zaročencev* v slovenščini na voljo še Manzonijeva zgodovinska drama *Adelchi* (v rokopisu, 1964; gl. Brecelj 33) in *Inni sacri* (*Svete himne;* Trst, Mladika, 1973), oboje v prevodu Vinka Beličiča.

[3] O posebnostih Koširjevega prevajalskega pristopa v primerjavi z Budalovim, kot jih je mogoče prepoznati na osnovi obeh prevodov *Dekamerona,* gl. Ožbot (192–196).

[4] Izčrpnejša obravnava problematike lastnih imen v treh slovenskih prevodih *Zaročencev* je na voljo v Lokovšek.

[5] O jezikovno-slogovnih vprašanjih vljudnosti v *Zaročencih,* še posebej v dialoških pasusih, gl. Paternoster.

[6] »10. 12. [1989]

Manzonijeva *Zaročenca.* […]

Zavedel sem se Čopove korespondence Saviu, še posebej pisma, v katerem govori o kritiku Manzonijevega romana. No, a obenem sem si rekel, da je Čop o romanu prav gotovo razpravljal tudi s Prešernom, zato je morebiti motiv vplival na pesnikovo zamisel o *Krstu pri Savici.*

Kakor v romanu sta tudi tam zaročenca, samo da ju ločuje vojaški spopad, medtem ko gre pri Renzu in Luciji za drugačno zapreko.

A Bogomila se kakor Lucija *zaobljubi.*

Prav tako sta pri zopetnem srečanju pričujoča na eni strani oče Krištof, na drugi duhovnik.

Je pa med obema solucijama velik razloček: pater prepriča Lucijo, naj ga prosi za odvezo, in ji želi, da bi lepo vzgajala svoje otroke, medtem ko duhovnik v Krstu govori o miru med ljudmi, vse drugo pa prepusti, da uredi Bogomila.

Zdi se mi, da je tudi v ti primerjavi že nakazana razločno drugačna rešitev. Seveda, pri Manzoniju gre za krščansko 17. stoletje, medtem ko naj bi Črtomir šele pomagal slovenskemu ljudstvu pri sprejetju krščanstva. Vsekakor pa je pesnikov poudarek Črtomirove pasivnosti ob Bogomilinem odločanju bistvenega pomena.«

LITERATURA

Benkovič, Ivo, prev. *Zaročenca: milanska povest iz sedemnajstega stoletja.* Alessandro Manzoni. Ljubljana: samozaložba, 1901.

Budal, Andrej, prev. *Zaročenca: milanska zgodba iz 17. stoletja.* Alessandro Manzoni. Gorica: Narodna tiskarna, 1925.

Brecelj, Marijan. *Štiri stoletja in pol prevajanja italijanskih del v slovenščino* 1555–2000. Nova Gorica: Goriška knjižnica Franceta Bevka, 2000.

Duggan, Christopher. *The Force of Destiny: A History of Italy since 1796*. London: Penguin, 2000.

Kos, Janko. »Roman med zgodovino in moralo.« *Zaročenca.* Alessandro Manzoni. Ljubljana: Cankarjeva založba, [2]1987. 5–39.

Lokovšek, Mateja. *Prevajanje lastnih imen v treh prevodih Manzonijevega romana* Zaročenca. *(Diplomsko delo.)* Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za prevajalstvo, 2009.

Manzoni, Alessandro. *I promessi sposi.* Roma: Newton Compton, 1992.

Ožbot, Martina. "Machiavelli in Boccaccio v Koširjevih oblačilih: k vprašanju prevajalčevega osebnega sloga." *Prevajanje srednjeveških in renesančnih besedil: 27. prevajalski zbornik.* Ur. Martina Ožbot. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 2002. 187–199.

Pahor, Boris. »Ko smo bili Slovenci še vsi nebogljeni in pohlevni: narodna identiteta v italijanski književnosti.« *Srce in oko* 2.15 (1990): 242–246.

– – –. *Ladja brez krmarja: narodna identiteta v italijanski književnosti: od Danteja do Slataperja.* Ljubljana: Slovenska matica, 1996.

– – –. *Napoved nove plovbe. Dnevniški zapiski 1986 – 1989.* Maribor: Založba Obzorja, 1992.

Paternoster, Annick. »Politeness and Style in *The Betrothed (I Promessi Sposi,* 1840), An Italian Novel by Alessandro Manzoni.« *Historical (Im)politeness.* Ur. Jonathan Culpeper in Dániel Z. Kádár. Bern idr.: Peter Lang, 2010. 201–230.

Š.[kerl], S.[ilvester]. »Z Ivanom Pregljem.« *Slovenec* (19. april 1930): 11–12.

Zlobec, Jaša L., prev. *Zaročenca.* Alessandro Manzoni. Ljubljana: Cankarjeva založba, [2]1987 [1977]. (Sto romanov).

Manzoni's *I promessi sposi* in Slovene: characteristics of the three translations and the state of development of the target translation culture

Keywords: Italian literature / Manzoni, Alessandro / literary reception / literary translation / Slovene translations / translation culture

The article deals with Alessandro Manzoni's text *I promessi sposi* and its three Slovene translations, which testify to the significance of the novel in Slovene translation culture. The differences between the three versions (1901, by Ivo Benkovič; 1925, by Andrej Budal; 1977, by Jaša Zlobec) are dealt with in terms of the translators' individual approaches and are

also interpreted as a reflection of the conditions in the target culture at the time when the translations were produced. The earliest version was made before the activity of literary translation into Slovene became fully established and before canonical texts from various literatures, especially European, started to be translated on a relatively large scale and with a certain degree of systematicity. The first version presents various problems and is lacking both in its loyalty to the original and in regard to its literary and aesthetic value. The second version, which was published about a quarter of a century later, represents a decisive qualitative leap and could only have been produced by a highly skilled and competent translator, whose work contributed to setting new translation standards in the target culture. A drawback of this version may be that its style is somewhat archaic and probably off-putting to a present-day reader. There is no such difficulty with the third translation. It is certainly intended for a modern readership; the target text successfully combines an expressive, modern style with some limited archaisms, which enhances its overall literary and aesthetic unity. However, because of the at times erudite diction (for example Spanish and Latin sentences from the source text are not translated or explained in notes), the text may not always be accessible to a wide audience. The most recent version incorporates many solutions from the previous two translations and can therefore be considered both a new translation and to an extent a synthesis of the earlier versions; it thus presents a microcosm of over seven decades of the use of Slovene as a language of literary translation.

November 2010

Foucault in sodobna literarna zgodovina

Alen Širca

Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
alen.sirca@guest.arnes.si

Razprava problematizira aktualnost Foucaultove misli v sodobni literarni zgodovini. Ob pretresu filozofskozgodovinskih implikacij Arheologije vednosti *se zjasni, da pri njem ne moremo govoriti o preprosti prednosti diskontinuitete pred kontinuiteto, kot pozivajo mnogi sodobni literarni zgodovinarji in teoretiki, ampak gre za fundamentalen premislek o (kvazi)transcendentalnem pogoju obeh.*

Ključne literatura in filozofija / literarna zgodovina / filozofija zgodovine / strukturalizem / Foucault, Michel

Tradicionalna literarna zgodovina se je opirala na heglovski duhovnozgodovinski model, ki naj bi favoriziral neproblematično linearnost, kontinuiteto in teleologijo. Pred kratkim pa so se v literarni vedi začeli širiti glasovi o nujnosti prenovitve takšnega (domnevno) zastarelega modela, saj naj bi bila takšna kontinuitetna in teleološka logika ne samo nepravična do amorfne mase zgodovinskega gradiva, ampak naj bi tudi predpostavljala imperialistične, rasistične, seksistične, homofobne, ekološko katastrofalne in še kakšne namere.[1] Zato naj bi bilo treba teleologiji in kontinuitetam v literarni zgodovini (tako teoriji kot praksi) zoperstaviti diskontinuitete, disperzijo dogodkov, heterogenost, kontingenčnost, diferenčnost itn., skratka, »sodobne« (post)moderne koncepte.[2] Da gre pri tem za precej banalno posploševanje, prejkone ni težko uvideti, vendar se zdi, da to v literarni vedi ni tako razvidno. Kot ugotavlja Tomo Virk, pri teh pozivih največkrat naletimo na »shematično poenostavljanje zaradi večje retorične učinkovitosti in hitrejše argumentacije« (*Aporije* 814).

Poglavitni »prerok« takšne »nove«, »postmoderne« paradigme literarne zgodovine, pa tudi zgodovine na splošno, naj bi bil Michel Foucault. Pri tem se pisci navadno sklicujejo na »diskontinuitete«, »prelome«, »pretrge«, »reze« in »vozlišča«,[3] ki jih najdemo zlasti v temeljnem Foucaultovem metodološkem delu *Arheologija vednosti* (1969).[4] Iz tega zelo zapletenega in intelektualno precej zahtevnega dela, ki se izmika vsakršni poenostavljajoči prilastitvi, je seveda mogoče vzeti poljuben stavek ali odlomek in iz njega narediti tezo, parolo. To se sicer zelo rado počne ne samo v literarni vedi,

ampak v akademskih diskurzih nasploh, vendar se pri tem le malokdo zaveda, da gre za sila neinteligentno početje, za velik hermenevtični spodrsljaj, ki se mu pravi nasilna dekontekstualizacija in ki med drugim izkazuje nepravičnost do celote misli, iz katere so bile nasilno in nereflektirano ekstrahirane posamezne »partikularije«.[5] Foucault namreč nikjer ne govori o kakšni preprosti prednosti diskonuitete pred kontinuiteto. Prav tako tudi njegov koncept dispozitiva moči/oblasti, na katerega se eksplicitno ali implicitno sklicujejo precej moralistično intonirani očitki o imperialističnih, seksističnih itn. predpostavkah tradicionalne literarne zgodovine, sploh ne pelje v takšna simplicistična razglabljanja.[6] Foucaultova »metoda« se ravno hoče izviti iz vulgarne logike speljevanja na kakršne koli binarne opozicije. Kot bom skušal pokazati, njegova »zgodovinska metoda«, metodološko gledano, sploh ni tako nova, kot se navadno misli, saj jo je, v zelo grobem formalnem smislu, mogoče uvrstiti v obzorje enega izmed najpoglavitnejših tokov filozofije zgodovine 20. stoletja, ki jo bom poimenoval »(kvazi)transcendentalna zgodovina«. Ta je namreč skupni imenovalec različnih prizadevanj v različnih diskurzih oziroma teoretskih izročilih 20. stoletja tako na (post)strukturalistični kot tudi na fenomenološko-hermenevtični strani.

Ker vsak model oziroma teorija literarne zgodovine vselej predpostavlja neko filozofijo zgodovine, bi bilo stvari primerneje in pravičneje, če bi tisti, ki se zavzemajo za radikalno nove koncepte literarne zgodovine, najprej razčistili, kakšno zgodovinskost oziroma kakšno filozofije zgodovine sploh predpostavljajo določeni pojmi, ki se jih navadno nekritično novači med različnimi poststrukturalističnimi »filozofemi«.

Diskontinuiteta pred kontinuiteto?

Oglejmo si zdaj Foucaultovo *Arheologijo vednosti* nekoliko natančneje. Foucaultov temeljni filozofskozgodovinski problem, tako kot za večino t. i. »poststrukturalistov«,[7] je problem *heno*-logije v najsplošnejšem pomenu, namreč henologije kot govora, ki govori o enem/Enem (*tò hén*) in hkrati udejanja to, o čemer govori, se pravi kot »performativnega« govora, ki mora govoriti tako, da vse, o čemer govori, enoti v pojem oziroma predstavo. Če takšna henologija govori o zgodovini, si jo mora nujno predstavljati kot neposredno in sintetično enotnost, kot celoto, pa naj bo to heglovski *Geist* ali kolektivna zavest oziroma nezavedno. Težava takšne henologije naj bi seveda bila to, da predpostavlja »metafizično« henologijo, ki jo poznamo iz (novo)platonizma in ki v novi duhovnozgodoviski preobleki izbruhne na plan v nemškem idealizmu. Zato so se malone vse

»poststrukturalistične« filozofije zgodovine (Althusserjeva, Deleuzova, Foucaultova itn.) trudile iznajti način, kako bi v temelju prekinile s heglovsko absolutno vednostjo, ki se še vedno, čeprav na prikrit način, vpisuje tudi v modernejšo duhovno zgodovino. Čeprav je ta prenehala govoriti o sintetični moči duha in govori o t. i. zgodovini mentalitet, idej in pojmov. Skratka, heglovska absolutna vednost se v najsplošnejšem smislu vtihotapi v katero koli zgodovino, ki za nepregledno sedimentacijo faktov išče globlje smiselne, se pravi koherentne, sintetizirane, poenotene zgodbe. Te so v zadnji posledici vselej infantilno pristajanje na metafizično iluzijo enosti/Enega. Vse to je, tako igrivo pripominja Foucault, »simpatična, a zapoznela zabava zgodovinarjev, ki nočejo odrasti« (*Arheologija* 154).

Zato je treba po Foucaultu narediti vprašljive vse homogene entitete, ki jih navadno povsem nekritično predpostavljamo in udejanjamo, na primer – če se omejimo na entitete, ki so relevantne za literarno zgodovino – kontinuiteto, enotnost dobe, avtorja, dela itn. Vendar to še ne pomeni – tako kot bi radi nekateri –, da je treba tem enotnostim zoperstaviti stihijo radikalne diskontinuitete, prelomov in disperzije, ampak je treba »vse te sinteze, ki jih ne problematiziramo in ki jim puščamo polnopravno veljavo, ohranjati v suspenzu« (30). Foucault nadalje pravi, da je treba vse enotnosti sprejeti prav zato, da bi izvedeli, ali jih lahko na legitimen način znova sestavimo, kar kratko malo pomeni, da moramo vse gradivo, ki ga imamo na voljo, obravnavati v »njegovi prvi nevtralnosti« (30). To pa predpostavlja horizont nove enotnosti – tej se pravzaprav ne da ubežati, česar se Foucault povsem jasno zaveda –, ki ga zasnavlja čista deskripcija diskurzivnih dogodkov. Gre za umik v domnevno nevtralno (neangažirano, antihermenevtično) zadrževanje v kvazitranscendentalnosti analize diskurzivnega polja, pri kateri gre za to, »da se izjavo dojame v ozkosti in singularnosti njenega dogodka; da se *določi pogoje njenega obstoja* [poudaril A. Š.], da se kar najbolj utemeljeno opredeli njene meje, da se ugotovi njene korelacije z drugimi izjavami, ki se lahko navezujejo nanjo, in da se pokaže, katere druge forme izjavljanja omenjena izjava izključuje« (31). Gre torej za analizo oziroma deskripcijo – ne interpretacijo – pogojev izjav kot dogodkovnih singularnosti – ne kot lingvističnih enot – in relacij med njimi, pri katerih so tradicionalne enotnosti, celote in sinteze zgodovinopisja in različnih filozofij zgodovine suspendirane. Nove enotnosti, ki jih postulira Foucault, so rezultat njegove v temelju *kvazi*transcendentalne obravnave zgodovinskosti. Kaj pravzaprav to pomeni? Tu ne gre, tako kot pri Kantu, za transcendentalne pogoje, pogoje možnosti in nemožnosti izkustva na splošno, torej vsega možnega izkustva, ki v zadnji posledici vodi h konstituciji transcendentalne apercepcije, ali, preprosto rečeno, enotnega in stabilnega subjekta, ampak, nasprotno, za pogoje *dejanskih* – in vselej par-

tikularnih – izjav, dogodkov, diskurzov oziroma, če hočete, izkušenj, pri čemer, deleuzovsko rečeno, ti pogoji nikakor ne smejo biti »večji« oziroma splošnejši od pogojenega. S tem je pripravljen teren za tipično poststrukturalistično ontologijo, ki skuša misliti prehode od ene singularnosti k drugi, ne da bi iz te »rizomatične« množice sploh kdaj lahko sintetizirali kakršno koli dejansko enotnost, celoto itn., še zlasti zato ne, ker bi to vodilo k iluzorni enotnosti subjekta, ki bi si takšne enotnosti potem samopašno in narcistično predočal ter tako užival v (domnevni) enotnosti in zacementiranosti lastne subjektivitete. V temelju gre torej za obračun, pa ne s subjektiviteto kot tako, ampak z metafizičnim, kartezijanskim egom, ki naj bi bil v ozadju vseh »velikih zgodb«, ki (si) jih je pisala tradicionalna (literarna) zgodovina. Zato gre tu za obrat, ki ga imenujem *kvazi*transcendentalni, kolikor gre za poskus mišljenja, ki bi do kraja radikaliziral kantovski transcendentalizem in se hkrati izognil vsem pastem idealizma.[8] Ko se Foucault proti koncu svojega življenja zavestno vrača h Kantu, svojo misel vzvratno opredeli kot nekakšno novonovokantovsko kritiko. V sestavku »Kaj je razsvetljenstvo« beremo (*Vednost* 155):

> V tem smislu ta kriticizem ni transcendentalen in njegov namen ni narediti metafiziko možno: po zasnutku je genealoški, po metodi pa arheološki. Arheološki – in ne transcendentalen – je v pomenu, da ne bo poskušal identificirati obče strukture vsega spoznanja ali vsakega možnega moralnega dejanja, ampak bo poskušal obravnavati diskurzivne instance, ki artikulirajo to, kar mislimo, rečemo in delamo, kot toliko zgodovinskih dogodkov. In ta kritika bo genealoška v tem pomenu, da iz tega, kar smo, ne bo deducirala, kaj nam je moč narediti in vedeti, ampak bo iz naključnosti, ki nas je naredila to, kar smo, izluščila možnost, da prenehamo biti, delati ali misliti, kar smo, delamo ali mislimo. Ne poskuša narediti možno metafiziko, ki je končno postala znanost, marveč poskuša dati, tako daleč kot je to mogoče, nov zagon neomejenemu delu svobode.

Natančno preberimo še naslednji odlomek iz *Arheologije vednosti*, ki na več mestih nakazuje Foucaultov »kvazitranscendentalni obrat«:

> Tretji interes takšne deskripcije diskurzivnih dejstev je naslednji: ko jih osvobodimo vseh grupiranj, ki se vsiljujejo kot naravne, neposredne in univerzalne enotnosti, si zagotovimo možnost, da opišemo *druge enotnosti*, a tokrat skozi celoto obvladanih odločitev. Samo če bi jasno definirali njihove *pogoje*, bi utegnilo biti legitimno, da iz korektno opisanih relacij konstituiramo diskurzivne celote, ki bi ne bile arbitrarne, a bi kljub temu ostale nevidne. (33; vsi poudarki so moji, A. Š.)

Enotnosti, ki jih Foucault zahteva, so venomer enotnosti na kvazitranscendentalni ravni. Foucault tega izraza sicer ne uporablja, ampak govori o ravni, ki ji implicitno pravi nevidna, vertikalna raven: »Če enotnost obsta-

ja, se nikakor ne nahaja v vidni in horizontalni koherentnosti formiranih elementov; docela tostran prebiva znotraj sistema, ki omogoča njihovo formacijo in jo obvladuje« (78).

Te nove enotnosti so seveda precej krhkejše in šibkejše kot tradicionalne, saj gre za transverzalno sistematizacijo izjav, ki se upirajo vsakršnemu dokončnemu poenotenju in hierarhiziranju, poleg tega pa lahko razpadejo in se v skladu z drugimi pravili uredijo povsem drugače. Nenehno degrupiranje in regrupiranje izjav v »šibke« diskurzivne enotnosti je po Foucaultu edini izhod iz gospostva identitetnega subjekta.

Na problem (kvazi)transcendentalnosti pri Foucaultu napotujejo tudi izjave, da se je treba odreči »stvarem«, njihovi prezenci, torej da jih je treba »de-prezentificirati« in se tako odreči skušnjavi interpretacije, saj za pojavi in stvarmi navsezadnje ni ničesar, kar bi bilo treba interpretirati, pojasniti in poenotiti:

> Radi bi nadomestili enigmatični zaklad »stvari« pred diskurzom, regularno formacijo objektov, ki se zarisujejo zgolj v njem. Radi bi definirali te *objekte* brez sklicevanja na *jedro stvari*, a jih pri tem navezali na celoto pravil, ki omogočajo, da se ti objekti formirajo kot objekti diskurza in tako konstituirajo njegove pogoje zgodovinske pojavitve. (53)

»Pogoji zgodovinske pojavitve« je tu ključna sintagma, saj Foucaultu ne gre za razčlenjevanje takšne ali drugačne historiografske zgodbe, ampak za njene pogoje, se pravi za to, kako je takšna ali drugačna zgodovina oziroma zgodovinopisje sploh možno. Vsa poanta Foucaultovega teoretiziranja je, da bi nas rad prepričal, da tu vendarle ne gre za nikakršno metapozicijo. Zgodovinski *a priori* sam ni nezgodovinski oziroma nadzgodovinski, ampak neogibno zgodovinski, saj se definira »kot celota pravil, ki so značilna za neko diskurzivno prakso: toda ta pravila se elementom, ki jih povezujejo, ne vsiljujejo od zunaj; vključena so natanko v tisto, kar povezujejo« (139–140).

Tako pridemo tudi do pojma arhiva, ki po Foucaultu omogoča prelom s kakršnim koli kavzalizmom (vzrokom v stvari sami, avtorsko intenco itn.). Pri tem gre za premik k deskripciji sistema diskurzov, ki pripravlja kvazitranscendentalne pogoje izjav kot singularnih dogodkov, se pravi pogoje dejanskosti, ki jih ne more sintetizirati noben končni subjekt. Tako tudi sam arhiv »kot splošni sistem formacije in transformacije izjav« (142) ni totalizabilen: »Arhiva v njegovi totaliteti ni možno opisati« (143). Takšen pojem arhiva skupaj z drugimi temeljnimi pojmi v *Arheologiji vednosti* seveda – kot smo že sproti ugotavljali – predpostavlja pojma subjektivitete in zgodovine: arhiv nas »osvobodi naših kontinuitet; razprši časovno identiteto, v kateri smo se radi ogledovali z namenom, da bi preprečili prelome

z zgodovino … Ugotavlja, da smo mi sami razlika, da je naš um razlika diskurzov, naša zgodovina razlika med časi in naš jaz razlika med maskami« (143–144). Gre za ontologijo tipično poststrukturalistične filozofije diference. Diferenca, disperzija smo mi sami in jo tudi proizvajamo: prividni um, učinek gubanja površine, je pravzaprav tudi vzrok vseh diferenc, ki jih vidi. V razpršenosti uzira svojo lastno razpršenost.[9]

Foucaultova arheologija je torej teoretska strategija, ki naj bi zagotavljala docela nezainteresairano deskripcijo, nekakšen umik v domnevno kvazitranscendentalno perspektivo, ki opazuje fenomene »od znotraj«. Zato v diskurzih ne išče ničesar, kar bi se skrivalo za njimi, saj za njimi ni nič – spomnimo se postrukturalistične krilatice, da je globina samo učinek površine. Ali kot za Lacanom neutrudno ponavlja Žižek: »Skrivnost je, da ni skrivnosti.« Treba je samo »definirati te diskurze same, diskurze kot prakse, ki se pokoravajo pravilom« (Foucault, *Arheologija* 149). In kolikor arheologija ni samo analiza diskurzov, ampak je tudi (in morda zlasti) deskripcija relacij med diskurzi samimi, natančneje, deskripcija interdiskurzivnih transformacij, mora (foucaultovski) arheolog opisovati čisto imanenco (inter)diskurza,[10] ki deluje po (para)logiki diferencialnosti in ki ga opisuje »diferencialna analiza modalnosti diskurza« (150).

Foucault je seveda sam kmalu opazil, da takšna nevtralna in izrazito nehermenevtična pozicija sploh ni možna. Zato je takoj po *Arheologiji vednosti* sledil t. i. genealoški obrat.[11] To pomeni, da je analiza diskurzov kot taka v temelju nekonsistentna – in to je prvi priznal Foucault sam. V zvezi s tem si poglejmo tudi (veliko) poznejši ugovor Paula Ricoeurja – ki se deloma opira na kritiko Michela de Certeauja – in zelo dobro osvetli, v čem je problem kakršne koli pozicije, ki noče biti hermenevtična. Ricoeur Foucaultovo teoretsko držo v *Arheologiji vednosti* imenuje »intelektualni asketizem« (256), saj gre po njegovem mnenju za intelektualno samoomejitev na (domnevno) nevtralnost[12] izjavljanja brez izjavljalca. Njegovo mnenje je, da mora zgodovinopisje (sem spada seveda tudi literarna zgodovina), ki skuša misliti svoj lastni »kraj izjavljanja«, razmerje med reprezentacijami in socialnimi praksami, opustiti nevtralnost ravni izjav in relacij med njimi, če hoče opisati razmerje med diskurzivnimi in nediskurzivnimi formacijami – Foucault sam namreč omenja nediskurzivna področja, ki naj bi jih morala arheološka raziskava premisliti glede na diskurzivne prakse, npr. institucije, politične dogodke, ekonomske prakse in procese (prim. 174) –, v katerih »se govorica sama upira vsakršni redukciji na izjave« (256–257). Ricoeur, tako kot Foucault, vidi problem ravno v relacijah med diskurzivnimi in nediskurzivnimi praksami (oziroma dogodki), vendar za razloček od njega meni, da jih vendarle ni mogoče misliti brez govorečega subjekta, kar po drugi strani pomeni, da na primer med političnim dogodkom in medicinskimi praksami

ni mogoče vzpostaviti nobene (kvazi)transcendentalne relacije.

Vrnimo se k izhodiščnemu problemu. Ali torej Foucault hoče namesto kontinuitete vpeljati diskontinuiteto? Nikakor, to je iz povedanega deloma že razvidno. Sicer pa v *Arheologiji vednosti* sam izrecno svari pred skušnjavo takšnega niveliziranja – treba se je le prebiti do tega mesta (187):

> In tistim, ki bi jih mikalo arheologiji približati analizo, ki je dajala prednost tistemu diskontinuiranemu, približati jo vsem tistim agorafobikom zgodovine in časa ter vsem tistim, ki mešajo prelom in iracionalnost, bom odgovoril: »Z rabo, ki jo prakticirate, prav vi razvrednotite kontinuirano. Vi ga obravnavate kot pomožni element, na katerega se navezuje vse ostalo; iz njega naredite prvi zakon, ki ima za vsako diskurzivno prakso bistveno težo; radi bi, da se v polju te inertnosti analizira sleherno spreminjanje na način, kot se v polju gravitacije analizira sleherno gibanje. Toda ta status mu dajete zgolj s tem, ko ga nevtralizirate in ga na zunanji meji časa odrinjate proti izvirni pasivnosti. Arheologija ima namen preobrniti to dispozicijo, ali bolje (kajti ne gre za to, da se diskontinuiranemu podeli vlogo, ki se jo je dotlej pripisovalo kontinuiteti), kontinuiranega nima namena izigravati nasproti diskontinuiranemu in obratno: njen namen je pokazati, kako je kontinuirano formirano skladno z istimi pogoji in po istih pravilih kot disperzija; in da vstopa – nič bolj in nič manj kot razlike, izumi, novosti ali deviacije – v polje diskurzivne prakse.«

Tu je povsem jasno rečeno, da sta tako kontinuiteta kot diskontinuiteta podvrženi istim pravilom, ki izhajajo iz relacij med izjavami, od koder je mogoče sploh misliti, kako se zasnavljata. Gre torej za, kantovsko rečeno, preiskavo (kvazi)transcendentalnih pogojev tako kontinuitete kot diskontinuitete, se pravi za operacijo, ki je kot taka pred kakršno koli historiografijo in jo hkrati tudi omogoča.

Takšno branje potrjuje tudi Giorgio Agamben, eden izmed najuglednejših sodobnih foucaultovskih filozofov. Po njegovi interpretaciji Foucaultova arheologija še malo ni »manifest historiografskega diskontinuizma« (17), ampak ostaja zunaj vsake dihotomije med »arhaiko« in »kontemporariteto«, saj skuša misliti »neodločljivost med diahronijo in sinhronijo, med enostjo in mnogoterostjo« (32).[13]

Povsem analogno moramo razumeti tudi koncept *epistéme*, ki ga Foucault uporablja namesto obdobij oziroma epoh. *Epistéme* nikakor ni isto kot epoha, ampak je kvazitranscendentalna epoha, diskurzivni pogoj, historični *a priori* tega, kar vselej neustrezno, z vidika narcistične samorefleksivnosti duha, kolektivne zavesti, subjekta itn., postuliramo kot sintetično enotnost neke epohe. *Epistéme* je zato koncept, ki se giblje na minimalizirani ravni predzgodovinskega polja (inter)diskurza. *Kljub temu* pa je vendarle neka enotnost, celota – temu se Foucault seveda ne izogne in se tudi ne more izogniti: »*Epistéme* ni forma spoznanja ali tip racionalnosti, ki

bi s tem, ko bi prečil najrazličnejše znanosti, izražal *suvereno enotnost subjekta*, duha ali dobe; je *celota* relacij med znanostmi, ki jih lahko odkrijemo v dani dobi, ko jih analiziramo *na ravni diskurzivnih regularnosti*« (*Arheologija* 206, vse podčrtal A. Š.).

Tudi Deleuze ugotavlja podobno, ko pravi, da vsaka *epistéme* konstituira novo področje vidljivosti in izrekljivosti, se pravi tisto, kar sploh šele omogoča zgodovino idej, pojmov, mentalitet itn. (prim. Deleuze 56).[14] Zato ni čudno, da je moral tudi on priznati, da gre pri Foucaultu za neke vrste novokantovstva (prim. 67).[15]

Kakšna je torej filozofija zgodovine, ki je v ozadju Foucaultove arheologije vednosti? Težko se je ubraniti vtisu, da gre kratko malo za »teleologijo«, projicirano v kvazitranscendentalno »objektivnost«, in da je – to sugerira še zlasti koncept *epistéme* kot neprilastljivi in samo prek natančne analize dostopni epohotvorni »temelj« zgodovine – bližina s Heideggrovo bitno zgodovino očitna.[16] Zato se mi zdi prepričljiva presoja Manfreda Franka (prim. 196 isl.), ko Foucaultovo *epistéme* primerja s Heideggrovo bitjo, ki je s svojimi za človeka vselej nepredvidljivimi »pošiljkami« (*Schickungen*) prav tako nevidno, neumljivo in epohotvorno gibalo zgodovine metafizike. To kaže tudi na sorodnost s t. i. fenomenološkimi koncepti zgodovine, recimo, pri Hansu Blumenbergu in Janu Patočki. Takšna filozofija zgodovine še daleč ne preseka ne s kontinuiteto ne s teleologijo – vse, kar ji uspe narediti, je to, da prekine z romantično iluzijo, da se lahko končni subjekt postavlja na mesto absolutnega subjekta (Duha), ki bi lahko totaliziral celotno gibanje zgodovine, kolikor je njen telos pravzaprav v njem samem. Zato se vsa obravnava premesti na (kvazi)transcendentalno raven, od koder zaradi subjektu nikdar povsem dostopnih diskontinuitet ni mogoče konstituirati nepretrganega kontinuuma zgodovinskega toka. Vendar nas diskontinuitete med diskurzi in epohami ne smejo zapeljati – ne pozabimo na de Certeaujev uvid, da so »prelomi navsezadnje premoščeni prek jasnine njegovega [tj. Foucaultovega] univerzalnega pogleda« (*Le noire soleil* 172). V zadnji posledici namreč ni pomembno, ali gre za naključno igro novih regrupacij izjav ali za telično zgodovinsko silo; v obeh primerih je to, kolikor gre dejansko za prehod iz ene epohe (*epistéme*) v drugo, vendarle mogoče misliti na podlagi najsplošnejše in najtemeljnejše kontinuitete in celo teleologije. Prav s tem, da v zgodovini nočemo več videti nobenega telosa, smo že v nekem razumevanju začetka in konca zgodovine. In ker ni nobene arheologije brez eshatologije, tudi ni nobene ateleologije brez teleologije. Judovsko-krščanski linearizem se lahko, če uporabim obrabljen Heideggrov izraz, le »preboleva«.

Tudi kar zadeva Foucaultovo poznejšo misel o zgodovini, zlasti pa njegovo dejansko historiografsko prakso – ta tako ali tako ni nikdar delova-

la anarhično v smislu nekakšnega kolaža diskontinuitet –, je treba reči, da se njegova analiza vselej giblje na podobni (kvazi)transcendentalni ravni, kot se je pravzaprav od začetka njegovega dela, se pravi od *Zgodovine norosti* naprej. Vendar pozneje Foucault redko govori o »diskontinuitetah«, ki v osemdesetih letih niso bile več tako moden izraz. Tudi njegovo lastno pisanje zgodovine, kot ga je paradigmatično podal zlasti v drugem delu *Zgodovine seksualnosti*, kaže na nepričakovano dvojno premestitev njegove dotlejšnje zgodovinopisne prakse: Foucault se po eni strani začne ukvarjati z antiko in zgodnjim krščanstvom, kar je zanj, tematsko gledano, popolna novost, saj se je vedno omejeval na zgodovinske študije moderne dobe, po drugi strani pa ne išče več nekega usodnega temeljnega preloma, ki bi se – v tem primeru – zarezal med antiko in krščanstvo. Njegova zgodovinska študija je dejansko precej podobna nekakšni analovski zgodovini »dolgega trajanja« (*long durée*), s to razliko seveda, da gre tu za zgodovinsko obravnavo, ki je na neki način pred-zgodovinska, kolikor ji ne gre za opis dejanskih historičnih fenomenov v njihovem zgodovinskem sosledju, ampak za preiskavo tistih dejavnikov, ki so te fenomene sploh omogočili – se pravi za (kvazi)transcendentalno obravnavo. Če Foucault zdaj piše zgodovino moralnosti, to ne pomeni, da opisuje dejanske zgodovinske oblike moralnega življenja, ampak mu gre v temelju za zgodovino etike, kolikor vsaka oblika moralnosti predpostavlja tehnologije subjektivnosti. Pri tem ugotavlja, da je med antiko in krščanstvom mogoče zaslediti premike, ki so hkrati kontinuirani in diskontinuirani. Svojo prakso na tej stopnji »krsti« z imenom »zgodovina mišljenja«. Ta ni – kot bi morda lahko sugeriral izraz – nobena zgodovina idej, mentalitet oziroma oblik mišljenja, ampak zgodovina problematizacij, kar pomeni, »da določa okoliščine, v katerih človeško bitje ›problematizira‹ to, kar sámo je, to, kar dela, in svet, v katerem živi« (*Zgodovina seksualnosti 2* 9). Gre za »zgodovino, ki ne bi bila zgodovina tistega, kar je lahko resnično v spoznanjih […], za analizo ›iger resnice‹, iger resničnega in lažnega, prek katerih se bitje zgodovinsko vzpostavi kot izkušnja, se pravi kot nekaj, kar mora in more biti mišljeno« (7). Takšna zgodovina mišljenja, ki raziskuje pogoje vsakokratnih mišljenj v kaki dobi, se odvija hkrati po treh oseh, po osi resnice, osi oblasti in osi etike ter, združujoč arheološko in genealoško deskripcijo, motri vse možne relacije med temi aspekti: »… poskus narediti zgodovino resnice: ne z analizo obnašanj niti idej, ne družb niti njihovih ›ideologij‹, temveč problematizacij, prek katerih se bitje daje kot tako, da je lahko in mora biti mišljeno, in z analizo *praks*, iz katerih se oblikujejo problematizacije. Arheološka dimenzija analize omogoča analizo samih oblik problematizacije; njena genealoška dimenzija pa analizo njihovega nastanka na temelju praks in njihovih preoblikovanj.« (9) Še jasneje se Foucault izrazi v sestavku »Kaj je razsvetljenstvo« (*Vednost* 157):

> Toda mi imamo opravka s tremi osmi, katerih specifičnost in medsebojno povezanost moramo analizirati: os védenja, os moči in os etike. Z drugimi besedami, zgodovinska ontologija nas samih mora odgovoriti na odprto serijo vprašanj, opraviti mora neomejeno število raziskav […], toda vse se bodo naslavljale na vprašanja, sistematizirana takole: kako smo konstituirani kot subjekti lastnega védenja? Kako smo konstituirani kot subjekti, ki izvršujejo razmerja moči ali pa se jim podrejajo? Kako smo konstituirani kot moralni subjekti svojih lastnih dejanj?[17]

Na neki način gre poslej pri Foucaultu za hermenevtično in etično (kvazi)transcendentalno zgodovino, v luči katere arheološko-genealoško metodološki pristop v zadnji instanci vodi tako k razumetju lastnega položaja kot tudi k sprostitvi prostora svobode, k zasnavljanju vedno novih (razpadljivih) subjektivacij.[18]

Literarna zgodovina *à la* Foucault?

To, da vsi koncepti, ki danes krožijo v literarni vedi in humanistiki na splošno pod Foucaultovim imenom, z njim pogosto nimajo nič opraviti (in so zato zvečine samo psevdofoucaultovski »fantomski« pojmi, ki ne vzdržijo resne refleksije), je zdaj ob nekoliko natančnejšem, čeprav žal še vedno prepoenostavljajočem pretresu nekaterih temeljnih žarišč Foucaultove misli, postalo jasno.

In če bi vendarle vprašali Foucaulta samega, kako naj bi se konkretno pisala literarna zgodovina, kakšen bi bil odgovor? Enostavnega in neposrednega odgovora kajpada ne bi bilo. Pa vendar naletimo na otipljiv namig. V zvezi z Rolandom Barthesom Foucault pravi, da je strukturalizem – v nasprotju z uveljavljenim mnenjem, da je pometel z vsakršno zgodovino – v resnici vpeljal nov koncept literarne zgodovine. Foucault trdi, da je Barthes s tem, ko se je oprl na pojem pisave (*écriture*), odkril neko specifično gledišče, s katerega bi bilo mogoče zasnovati drugačno zgodovino literature, kot se je prakticirala doslej, saj so pisci na literaturi »odčitavali« globalno, splošno zgodovino, ki zajema totaliteto bodisi kolektivne zavesti neke dobe bodisi totaliteto posameznikovega življenja. Nasprotno je Barthes s pojmom pisave vpeljal zgodovino literature *kot* literature (prim. *Dits I* 1138), se pravi zgodovino literature kot partikularno zgodovino, ki preči tako kolektivno zavest kot posameznike in kaže, da sta obe, kolektivna in posamezna zavest, pravzaprav del pisave same. Torej ne gre za zgodovino literature kot proizvoda človeške kulture, ljudi kot avtonomnih subjektov, ampak za zgodovino literature kot kraja rojstva in smrti teh domnevno obstojnih subjektov. Povedano zgoščeno: ne dela literature člo-

vek, ampak literatura dela človeka. Zato se literarne zgodovine ne bi smelo podrejati kulturni zgodovini – kot se danes navadno počne –, torej se ne bi smelo več raziskovati samo tega, kako v literaturi odseva kolektivna zavest oziroma kolektivni (kulturni) spomin neke civilizacije – to je koncept, ki je danes v kulturologiji tako moderen –, ampak bi bilo treba najprej raziskati, kako je literatura kraj vseh drugih kulturnih proizvodov, in potem tudi vse zgodovinske transformacije takšnih problematizacij.

Čeprav je takšno viziranje literarne zgodovine vezano na protihermenevtično usmeritev (post)strukturalizma, ki mu je za pojavi prepovedano odkrivati globljo resnico in se mora omejevati samo na deskripcijo relacij med posameznimi kontingentnimi sklopi ter v zadnji posledici dogmatično potrjevati netotalizabilno disperzijo diskontinuitet, se mi zdi za literarno zgodovino v temelju pomembna. Takšna (post)strukturalistična literarna zgodovina – ki jo Foucault implicitno pozdravlja – je seveda sama v sebi zelo konsistentna, kolikor izhaja iz specifičnih pojmov subjekta in zgodovinskosti, namreč iz tega, da se oboje konstituira šele na podlagi teksta/tekstualnosti oziroma, če hočete, pisave. To je zelo pomembno. Kajti zgodovina (oziroma zgodovinopisje), ki ima pravico imenovati se »literarna«, mora upravičiti svoj *raison d'etre* nasproti vsem drugim oblikam kulturne zgodovine, in sicer tako, da misli, kakšno zgodovinskost (in subjektiviteto) zasnavlja literatura sama[19] in kako se to prepleta z »zunanjimi«, antropološkimi, sociokulturnimi, političnimi in religioznimi historicitetami. Morda bi se bilo treba »po navdih« vrniti k začetkom literarne zgodovine kot znanosti. Ne nazadnje je tudi sama misel, da je literatura odlikovano področje, kjer se razodeva splošna človeška zgodovinskost, pravzaprav utemeljila literarno disciplino kot novo področje védenja na začetku 19. stoletja. V mislih imam zlasti Bouterwecka in brata Schlegla.[20] Friedrich Schlegel je v svoji *Zgodovini evropske literature* zapisal: »Ko se seznanimo z literaturo kakega ljudstva, spoznamo njegovega duha, njegove nazore [*Gesinnungen*], njegove načine mišljenja, stopnjo njegove omike [*Bildung*], skratka, spoznamo njegovo posebno bit in bistvo, dobimo prikaz [*wir erhalten eine Charakteristik*], ki bi ga drugod zaman iskali. […] Literatura različnih obdobij in narodov je najbolj živ del zgodovine « (Nav. po Marsch 82–83). Kdo si danes, v dobi vseh mogočih miselnih redukcionizmov, literarni zgodovini kot vedi sploh upa dati tako vzvišen položaj? Zdi se, da je danes, ko se literarna veda na vse strani sestradano ozira po miselno še tako ubornih novitetah, pri tem pa največkrat zapada v različne sociologizme, prav romantična literarna zgodovina še posebno aktualna – nemara danes celo bolj kot kdaj prej.

OPOMBE

[1] O vsem tem izčrpno poroča Tomo Virk (»Aporije« in *Primerjalna književnost* 145–172). Proti takšnim očitkom, ki med drugim kažejo na neverjetno pomanjkanje (samo)refleksije, je treba reči dvoje. Prvič, po Foucaultu, ki je največkrat eksplicitna referenca takšnih očitkov, česa takega sploh ni mogoče zagovarjati. Kajti tam, kjer ni nobenega središča, tudi ni nobenega obrobja, zato je »postmoderno« favoriziranje obrobnih, zapostavljenih diskurzov mogoče samo v obliki takšnih ali drugačnih strategij »volje do moči«, ne glede na to, kako moralni in etični hočejo biti ti pozivi na površini. In drugič: kolikor vse te teze temeljijo na takšnih ali drugačnih (navadno povsem nereflektiranih) metodološko eklektičnih kulturnih konstruktivizmih, katerih zagovorniki se radi trkajo po prsih, da so radikalno izpeljali posledice »lingvističnega obrata«, je njihova skupna »tiha« epistemološka predpostavka zelo preprosta in banalna: kolonialistični simbolni umor Drugega na (bojnem) polju teorije. Vzemimo primer (kulturne/socialne) antropologije, ki je naobrnljiv na vsa podobna kultorološka ravnanja v humanistiki. Sodobna antropologija namreč prek svojega teoretiziranja udejanja prakso, ki (na tihem, seveda) izreka, da je prav ona tista, ki ve resnico o (kulturno, zgodovinsko …) drugih. Različna plemena sicer verujejo v bogove, mite, izvajajo rituale itn., vendar so v temelju pravzaprav »zaslepljena«, se pravi, da ne vedo resnice o sebi, ker ne vedo, da za temi kulturnimi konstrukti (verovanji, miti, rituali) ni ničesar. Zdaj seveda teh kulturno drugih ni več treba pobijati ali nasilno pokristjanjevati niti jim ni treba pojasnjevati (zahodnih/učenjaških) teorij o njih samih, saj bi jih s tem »odčarali« iz njihovega mitičnega sveta in tako razlastili njihove »drugosti«, s tem pa bi izgubili predmet svojega raziskovanja. Da tu od drugega *kot* drugega ne ostane ničesar več, najbrž ni treba pojasnjevati. Zato sodobni učenjaški diskurz ves čas, ko govori o drugem in drugačnem, kratko malo udejanja prakso potrjevanja istega, tj. samega sebe.

[2] O urgentnosti takšnih vpeljav je bilo seveda slišati tudi pri nas. Gl. zbornik *Kako pisati literarno zgodovino danes?* Tu vsekakor ni odveč opozorilo, da se takšna »postmoderna« literarna zgodovina, ki igra zgolj na heterogenosti v preprostem nasprotju do tradicionalnih homogenosti, spreminja v (kvazifikcijski in kvaziteoretski) kolaž, ki ne ponuja nobene končne slike. Gre za, kot bistrovidno ugotavlja Evald Koren, »drobljenje, ki bralcu … tako rekoč onemogoča, da bi sestavil kako svojo celoto, pa naj bo še tako nezahtevna« (92).

[3] Pojem vozla oziroma vozlišča v Foucaultovi misli pravzaprav nima nobene podlage. Tu pa tam naletimo nanj kot na trenutno metaforo, ki pa ji Foucault ne daje nobene resne teoretske teže. Kljub temu je »priromala« v primerjalno zgodovino literatur srednje in vzhodne Evrope, ki sta jo izdala Cornis-Pope in Neubauer. V predgovoru je pojasnjeno, da gre za »nov« koncept komparativistične periodizacije, ki naj bi bil »metaforična alternativa za tradicionalne organicistične metafore« (Valdés, »Preface« xiv). Prim. tudi tipično (psevdo)foucaultovski stavek v uvodu tega dela: »Uporabljamo vozlišča [*nodes*], da bi stvari razpršili in zapletli, ne pa poenotili«. (Cornis-Pope in Neubauer 18) O »vozliščih« prim. Virk, »Aporije« 823, in *Primerjalna književnost* 150–152 ter Kralj.

[4] O Foucaultovi pomembnosti pri nas govorita Juvan 33 isl. in zlasti Kralj. V slovenski literarni vedi se na Foucaulta deloma opira tudi Vanesa Matajc, ki predlaga, da je treba namesto (zastarelega, implicitno teleološkega) pojma literarne smeri vpeljati idejno-strukturne tokove (68): »Vozlišča raznih estetsko-idejnih tokov s historičnimi tipi subjekta lahko predstavljajo Foucaultovske dinamične, relativne temelje v literarnem procesu«.

[5] Sprašujem se, ali je kdo, ki se v literarni vedi ogreva za domnevne foucaultovske diskontinuitete, sploh prebral *Arheologijo vednosti* oziroma ali jo je sploh kdo bral *zares*? Ali je v okviru hermenevtike benevolence skušal Foucaultovo misel eruirati v celoti?

[6] Gl. Širca.

[7] Foucault sam se seveda ni nikoli imel ne za strukturalista ne za poststrukturalista. Izraz uporabljam samo zaradi udobnosti, kolikor gre za označitev najsplošnejšega »duha časa«.

[8] Vprašanje, koliko je tak projekt sploh mogoč, tu puščam ob strani. Foucault ob neki priložnosti tudi sam izrazi možno nemožnost takšne pozicije: »Ne morem izločiti možnosti, da se bom nekega dne znašel pred nekim nepomembnim ostankom, ki bo transcendentalen« (*Dits I* 1241).

[9] Takšna ontologija subjekta in zgodovine se seveda zlahka vgrajuje v različne sodobne kulturološke konstruktivizme.

[10] Zanimivo je, da ima interdiskurzivna analiza lahko le primerjalen značaj. Foucault zato svojo metodološko misel, ki jo je »krstil« z imenom »arheologija« (njen predmet ne more biti neka kultura, neka mentaliteta, neka ideja, saj je v tem oziru neprimerljivo manj ambiciozna, kolikor se zadržuje na ravni interdiskurzivnosti oziroma interpozitivnosti), opredeli kot primerjalno deskripcijo: »Arheologija: primerjalna analiza, ki ni usmerjena v reduciranje različnosti diskurzov in označitev enotnosti, ki jih mora totalizirati, temveč je usmerjena v to, da njihovo različnost razdeli po različnih figurah. Arheološka primerjava nima poenotujočega, temveč pomnožitveni učinek« (171).

[11] O tem izčrpno Dreyfus in Rabinow 79 isl.

[12] Michel de Certeau je bil eden izmed prvih, ki je napadel domnevno Foucaultovo nevtralnost z vprašanjem, ki je bilo tako akutno leta 1968 v Franciji: »Od kod govoriš?«, (*D'ou tu parle?*). Po njegovem mnenju je namreč vsaka historiografija, ki prikrije svoj družbeni kraj izjavljanja, nujno ideološka, se pravi neteoretska: »Tajitev partikularnosti kraja [*lieu*] je počelo/princip ideologije, ki izključuje vsakršno teorijo. Še več, s tem ko namešča diskurz v neki ne-kraj, prepoveduje zgodovini, da bi govorila o družbi in smrti, se pravi, da bi bila zgodovina« (*L'écriture* 95). Družbeni kraj (*lieu social*) v zadnji instanci dovoljuje nekatere izjave in v isti sapi prepoveduje druge. Poleg tega je ta domnevno odsotni oziroma nevtralni, na nobeno institucijo vezani pogled vendarle hkrati (ideološko) vsepričujoč, vseviden. De Certeau namreč tudi pokaže, da ko Foucault v delu *Nadzorovanje in kaznovanje* govori o panoptikumu, njegov diskurz sam postaja panoptičen (prim. *Micro-techniques*), in prav ta vsevidni Foucaultov pogled je navsezadnje tisti, ki analogno heglovskemu Duhu premošča diskontinuitete med diskurzi in epistemami (prim. *Le rire* 172–173). Vendar je, kot opozarja Ricoeur (prim. 259), vprašanje, ali je de Certeau sploh v čem rešil problem zgodovinopisja. Ali ni s tem diskurzom o diskurzu sam zdrsnil v absolutno nevtralnost, ki navsezadnje ne more o zgodovini povedati ničesar pertinentnega? O nenavadni bližini med de Certeaujem in Ricoeurjem je bilo v Franciji pred kratkim veliko govora. Gl. zlasti Dosse. Kakor koli že, pokazalo se je, da sta poleg Foucaulta prav de Certeau in Ricoeur ponudila v Franciji najglobljе uvide o zgodovinopisju, ki bi lahko bili izhodišče tudi za nove, domišljene metodološke nastavke za literarno zgodovino. Na Ricoeurja se, recimo, sklicuje zlasti kanadski komparativist Mario Valdés, ki skuša zasnovati postfoucaultovsko kulturno in literarno zgodovino. Valdés zavrača Foucaultovo genealoško analizo in se zavzema za hermenevtično literarno zgodovino, ki se navdihuje ob Ricoeurjevem konceptu trojne *mímesis*, natančneje, ob konceptih prefiguracije, konfiguracije in transfiguracije (prim. *Answering Foucault* 110 isl.). Glede de Certeauja pa je treba opozoriti, da je njegova dandanes marsikje celo modna recepcija zelo enostranska. Nekatere resnejše študije opozarjajo, da temeljna de Certeaujeva svežina ni toliko v epistemološki obravnavi zgodovinopisja kot heterologije, ki nikdar ne more povsem zgrabiti svojega »drugega«, kolikor je ta nepreklicno odsotna preteklost, ampak zlasti v njegovi lastni historiografski praksi. De Certeau se je namreč sam (kljub neverjetni interdisciplinarni radovednosti, ki je segala od psihoanalize, etnologije, kulturne antropologije in vse do teologije) vendarle imel za zgodovinarja novoveške duhovnosti. V zvezi s tem napotujem na izbor njegovih člankov o zgodovini novoveške mistike *Le lieu de l'autre: histoire*

religieuse et mystique, izd. L. Giard, Pariz: Gallimard/Seuil (Haute Études), 2005.

[13] Agamben pravi, da je mogoče Foucaultovo kvazitranscendentalno metodo, ki ji sam pravi »paradigma« (arheologijo zato označi za paradigmologijo), pravzaprav zaslediti že pri Platonu in potem pri vseh vélikih mislecih zahodne filozofije, Foucault naj bi ji dal samo najpregnantnejši teoretičen izraz. Zanimivo je, da je zanj tudi hermenevtična misel v temelju paradigmatična – le da se tega sama ne zaveda. Na primer hermenevtični krog v resnici ni hermenevtični, ampak paradigmatični: »Ni nobene dvojnosti, tako kot pri Astu in Schleiermacherju, med ›posameznim fenomenom‹ in ›celoto‹: celota izhaja zgolj iz paradigmatične ekspozicije posameznih primerov. In ni nobene krožnosti, tako kot pri Heideggru, med ›prej‹ in ›pozneje‹, med pred-razumevanjem in interpretacijo: pri paradigmi umljivost ne predhodi fenomenu, ampak je, če tako rečemo, poleg (*para*) njega« (30).

[14] Pozneje bo Foucault *epistéme* zamenjal s temeljnejšim konceptom dispozitiva. Težava pri *epistéme* je namreč ta, da je vselej omejena samo na (inter)diskurzivno raven. Dispozitiv pa, narobe, preči tako diskurzivno kot transdiskurzivno raven. Gl. Revel 24–25.

[15] To na neki način prizna tudi Foucault sam, ko govori o Cassirerju, ki velja za utemeljitelja novokantovske transcendentalne zgodovine: »Na neki način smo vsi novo-kantovci« (*Dits I* 574).

[16] S tem nisem povedal nič drugega, kar trdi Tomo Virk v svoji *Duhovni zgodovini* (22): »Tudi ideja episteme, ki jo v svoji viziji zgodovine podaja Michel Foucault, kaže določene sorodnosti z duhovno zgodovino.« Prim. tudi isto delo o teleološkosti bitne zgodovine pri Heideggru (24–26).

[17] Foucaultova misel o »pojmovni« zgodovini je še jasneje izražena v *Neustrašnem govoru*: »Razlikovati želim med ›zgodovino idej‹ in ›zgodovino mišljenja‹. Zgodovinar idej večino časa skuša ugotoviti, kdaj se pojavi določen koncept, pri čemer ta trenutek pogosto sovpade s pojavitvijo nove besede. Kar pa skušam storiti jaz kot zgodovinar mišljenja, je nekaj drugega. Analizirati poskušam način, kako institucije, prakse, navade in obnašanje pričnejo predstavljati problem za ljudi, ki se obnašajo na določene načine, ki imajo določene vrste navad, ki se lotevajo določenih vrst praks in ki poganjajo določene vrste institucij. Zgodovina idej vključuje analizo pojma od njegovega rojstva prek njegovega razvoja in v okviru drugih idej, ki tvorijo njegov kontekst. Zgodovina mišljenja je analiza načina, kako neproblematično izkustveno polje ali niz praks, ki so bile sprejete brez pomisleka, ki so bile znane in ›tihe‹, zunaj razprave, postane problem, sproži razprave in debate, spodbuja nove odzive in povzroči krizo poprej tihega obnašanja, navad, praks in institucij. Zgodovina mišljenja v tem smislu je zgodovina načina, kako ljudje pričenjajo skrbeti glede nečesa, načina, kako jih prične vznemirjati to ali ono – denimo norost, zločin, spolnost, oni sami, resnica.« (63–64)

[18] »Moj problem je, da bi izdeloval samega sebe [*de faire moi-même*] in pritegnil tudi druge, da prek določene zgodovinske vsebine skupaj z mano izdelujejo izkušnjo tega, kar smo, kar ni samo naša preteklost, temveč tudi naša sedanjost …« (*Dits II* 863)

[19] Prepričljiv in še zmeraj veljaven (se pravi aktualen) odgovor je dala recepcijska estetika. Hans R. Jauss je v svojem programatičnem spisu *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* zapisal, da je zgodovinskost, ki je lastna literaturi, mogoče raziskovati prek t. i. horizonta pričakovanja literarnega izkustva: »Sovisje literarnih dogodkov je prvotno posredovano v horizontu pričakovanja literarnega izkustva [*Erwartungshorizont der literarischen Erfahrung*] sedanjih in poznejših bralcev, kritikov in avtorjev. Zato je od objektivizabilnosti teh horizontov pričakovanja odvisno, če bo zgodovino literature mogoče zajeti in prikazati v njeni lastni zgodovinskosti.« (31) Teorija se seveda velikokrat lepo sliši, v praksi pa je pogosto vse drugače, zato ni čudno, da je poudarjanje recepcije in bralca velikokrat zdrsnilo bodisi na raven »sociologije okusa« – to je bil že od začetka Wellekov ugovor Jaussu – bodisi v tako ali drugačno antropologijo, sociologijo in psihologijo bralca. To se je v

teoriji simptomatično kazalo pri Iserju, ki je moral pri svoji »fenomenologiji« branja večkrat poseči po *Gestalt* psihologiji, dokler se ni nazadnje povsem zavestno podal v antropologijo bralca, v kateri je literatura, podobno kot v kulturni zgodovini, šele na drugem mestu. Težava pri hermenevtični teoriji recepcije in branja je ne nazadnje ta, da ni nikoli skušala do kraja premisliti, »kdo« (oziroma »kaj«) je pravzaprav bralec, skratka, kakšno ontologijo subjekta je vselej na skrivaj pretihotapila v svoj diskurz. Zato je bil (post)strukturalizem tu vselej močnejši »nasprotnik«, saj je imej »jasno« idejo o subjektiviteti, ki jo poraja šele (literarni) tekst.

[20] Prim. še Szondijevo mnenje o tem, kakšna naj bi bila literarna zgodovina, ki se neposredno sklicuje na F. Schlegla: »Bržkone je takó, da ravno historičnost sodi k njegovi posebnosti [tj. k posebnosti umetniškega dela, op. A. Š.], tako da bo edino t i s t i način motrenja docela pravičen do umetniškega dela, ki dovoli, da v umetniškem delu vidimo zgodovino, ne pa umetniško delo v zgodovini.« (20)

LITERATURA

Agamben, Giorgio. *Signatura rerum. Sur la méthode*. Franc. prev. Joël Gayraud. Pariz: Librairie philosophique J. Vrin, 2008.

Cornis-Pope, Marcel in Neubauer, John, ur. *History of the Literatures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2004. (A Comparative History of Literatures in European Languages/Histoire comparée des littératures de langues Européennes; Volume XIX; Volume I in the subseries on Literary Cultures).

de Certeau, Michel. *L'écriture de l'histoire*. Pariz: Gallimard, 1975.

– – –. »Le noire soleil du langage: Michel Foucault.« *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Dop. in pregl. izd. Pariz: Gallimard, 2002. 152–173.

– – –. »Le rire de Michel Foucault.« *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Dop. in pregl. izd. Pariz: Gallimard, 2002. 137–151.

– – –. »Micro-techniques and Panoptic Discourse: A Quid pro Quo.« *Heterologies. Discourse on the Other*. Prev. Brian Massumi. Minneapolis/London: University of Minnesota Press. 185–192. (Theory and History of Literature, Vol. 17).

Deleuze, Gilles. *Foucault*. Pariz: Les éditions de Minuits, 1986.

Dolinar, Darko in Juvan, Marko, ur. *Kako pisati literarno zgodovino danes?* Ljubljana: ZRC SAZU, 2003.

Dosse, François. *Paul Ricoeur et Michel de Certeau. L'histoire: entre le dire et le faire*. Pariz: L'Herne, 2006.

Dreyfus, Hubert L. in Rabinow, Paul. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics. Second Edition, With an Afterword by and Interview with Michel Foucault*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

Foucault, Michel. *Arheologija vednosti*. Prev. Uroš Grilc. Ljubljana: Studia humanitatis, 2001.

– – –. *Dits et écrits I: 1954–1975*. Pariz: Gallimard, 2001.

– – –. *Dits et écrits II: 1976–1988*. Pariz: Gallimard, 2001.

– – –. *Neustrašni govor*. Prev. Erna Strniša. Ljubljana: Sophia, 2009.

– – –. *Vednost – oblast – subjekt*. Izbr. in ur. Mladen Dolar. Prev. Boris Čibej et al. Ljubljana: Krt, 1991.

– – –. *Zgodovina seksualnosti. 2, Uporaba ugodij*. Prev. Brane Mozetič. Ljubljana: ŠKUC, 1998. (Lamda 11).

Frank, Manfred. *Was ist Neostrukturalismus?* Frankfurt ob Majni: Suhrkamp, 1987.
Jauss, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. 2. Izd. Konstanz: Universitäts-Druckerei GmbH, Konstanz, 1969.
Juvan, Marko. »O usodi ›velikega‹ žanra.« *Kako pisati literarno zgodovino danes?* Ur. D. Dolinar in M. Juvan. Ljubljana: ZRC SAZU, 2003. 17–49.
Koren, Evald. »Literarna zgodovina med tradicionalno sklenjeno pripovedjo in virtualno sestavljanko.« *Primerjalna književnost* 20.1 (1997): 85–94.
Kralj, Lado. »Literarna zgodovina: bolj fikcija kot znanost.« *Kako pisati literarno zgodovino danes?* Ur. D. Dolinar in M. Juvan. Ljubljana: ZRC SAZU, 2003. 61–70.
Marsch, Edgar, izd. *Über Literaturgeschichtsschreibung. Die historisierende Methode des 19. Jahrhunderts in Programm und Kritik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975. (Wege der Forschung 382).
Matajc, Vanesa. »Literarnozgodovinski pojmovnik za literaturo moderne: revizija in nekaj predlogov.« *Primerjalna književnost* 27.2 (2004): 61–81.
Revel, Judith. *Le vocabulaire de Foucault*. Pariz: Ellipses Édition, 2002.
Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oublie*. Pariz: Éditions du Seuil, 2000.
Simonis, Linda. »Moderne Geschichtskonzepte im Spannungsfeld von Kontinuität und Diskontinuität.« *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Ur. Daniel Fulda in Silvia Serena Tschopp. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2002.
Szondi, Peter. *Študije o Hölderlinu. S traktatom o filološkem spoznanju*. Prev. Aleš Košar. Ljubljana: LUD Literatura, 2007. (Labirinti).
Širca, Alen. »Foucaultovi pogledi na literaturo.« *Primerjalna književnost* 33.1 (2010): 41–61.
Valdés, Mario J. »Answering Foucault. Notes on Modes of Order in the Cultural World and the Making of History.« *Arcadia* 33.1 (1998): 109–128.
– – –. »Preface by the General Editor of the Literary History Project.« *History of the Literatures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. Ur. M. Cornis–Pope in J. Neubauer. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2004. xiii–xiv.
Virk, Tomo. »Aporije literarne zgodovine danes.« *Slavistična revija* 54.4 (2006): 811–831.
– – –. *Duhovna zgodovina*. Ljubljana: DZS, 1989. (Literarni leksikon 35).
– – –. *Primerjalna književnost na prelomu tisočletja. Kritični pregled*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2007. (Studia litteraria).

Foucault and Contemporary Literary History

Keywords: literature and philosophy / literary history / philosophy of history / structuralism / Foucault, Michel

This paper problematizes the uncritical and unreflective reception of Foucault's concepts of contemporary literary history. It posits that concepts such as discontinuity, intersections, and breaking points should be introduced into modern literary-history discourse in opposition to the traditional concepts of continuity and teleology. A more detailed reading of

Foucault's basic methodological work *The Archeology of Knowledge* shows that Foucault never speaks of simply prioritizing discontinuity over continuity, but rather what the conditions are from which they both arise (i.e., both discontinuity and continuity). This approach is naturally a transcendental one. However, because in Foucault the conditions of experiential possibilities are never about the constitution of transcendental apperception or a comprehensive subject, his transcendental approach should be referred to as (quasi) transcendentalism. Any escape into comprehensiveness, unity, and synthesis would mean falling back into idealism. The concept of *episteme* must also be defined in a similar way. This is not a (post)structural translation of the traditional concept of epoch, but, as Deleuze put it, a constitution of a new area of visibility and utterability, which represents a condition of possibilities of the history of ideas and mentalities. As noted by some of his critics, and first and foremost by Foucault himself, such a position is not even possible in the last instance. This is why the "genealogical turn" occurred in Foucault after *The Archeology of Knowledge*.

Foucault almost never speaks about literary history concretely, except in an interview, in which he claims that Roland Barthes designed a new, structuralist literary history with his concept of writing (*écriture*), a literary history that no longer sees literature as a product of the human spirit, and people as subjects, but precisely the contrary: literature is the place of birth and death of this allegedly autonomous subjectivity. Literature is what produces culture and not the other way around.

The author believes that romantic literary history is even more relevant than structuralist literary history for exploring contemporary literary history, not only because it "invented" contemporary literary history as such, but also because it treated literary history as an eminent expression of history itself. This, however, poses a great challenge to modern literary studies, which is oriented towards cultural studies.

November 2010

O literaturi drugače

Vid Snoj

Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
vid.snoj@guest.arnes.si

Članek odpira postsekularno perspektivo na literarno vedo in v njej opozarja na to, kar se literarni vedi izmika – na prvotno enotnost religije, filozofije in pesništva oziroma literature. Vprašanje o njihovem medsebojnem razmerju potem obrne navznoter, v notranjost literature same, in v njeni intimi kot to, kar si deli z religijo in filozofijo, odkriva vero/verjetje in mišljenje.

Ključne besede: literarna veda / literatura in religija / literatura in filozofija / pesništvo / fikcija / prozopopoija

Na kaj meri naslov članka, ni težko ugotoviti. Meri na drugačnost govora o literaturi. Govoriti »o literaturi drugače« pomeni: ne tako, kot to zvečine oziroma v svoji merodajni izobliki počne literarna veda. Govor o literaturi pa v članku samem ne dobi le hipotetične oblike optativa, ne izraža le potrebnosti, nuje, neodložljivosti drugačnega govora, ampak tudi postaja takšen govor. Postaja njegov performativ.

Ta govor je heretičen: odceplja se od sekularnih kanonov literarne vede, ki si je v disciplinarni delitvi in področnem razrezu novoveških znanosti in ved kot predmet svojega preučevanja prizadevala vzpostaviti čisto literaturo.

Literarna hereziologija

Predmet novoveške, v najširšem pomenu moderne literarne vede je literarno delo s svojo intencionalno oziroma fikcionalno in formalno strukturo, z načini produkcije v pravilih zvrsti, z vzrokom v avtorju in učinkovanjem v bralcu. Literarna veda je pri vzpostavljanju tega tridelnega ali, morda še raje, dvokrilnega predmeta, avtorja–dela–bralca, ves čas izhajala iz razmišljanja o pesništvu, ki se je prvič v zgodovini Zahoda in najmerodajneje v filozofiji pojavilo v stari Grčiji. V delitvi pripovednih načinov iz tretje knjige Platonove *Države* (394b–394d) je na primer odkrila zametek naratologije in v opredelitvi pesništva iz devetega poglavja Aristotelove *Poetike* (1451b), češ da za razloček od zgodovinopisja prikazuje to, kar bi se lahko zgodilo, našla nastavek za teorijo fikcije. V metaliterarnovedni refleksiji je svoj lastni razvoj motrila kot prečiščevanje in pretanjanje pojmov, zasnovanih

v grškem premisleku o pesništvu, ter v njem zrla osvobajanje svojega predmeta, literature, izpod normativov filozofske kritike in predvsem iz spon religije, v katere naročju je literatura nastala. Opravičenje za to osvobajanje je venomer dobivala tudi v prepoznavanju sekularizacijskih gibanjih znotraj moderne literature same; tako naj bi bil roman kot odlikovana novoveška literarna zvrst »epopeja sveta, ki ga je Bog zapustil« (Lukács 66).

Vendar kljub dejanskemu obstoju protiizročilnih, »ikonoklastičnih« literarnih gibanj čista literatura ni nič danega. Njeno domnevno čisto jedro se ne skriva v zgodovinski kontingentni žlindri, ki bi jo bilo mogoče odstraniti z metodično doslednostjo znanstvene objektivnosti. »Čista literatura« je destilat literarne vede, ki ni nič drugega kot izvrševalka in hkrati poganjek novoveške sekularizacije, ki pa sama spet ni nič drugega kot speljava človeškega duha in njegovih del v izključno domeno in avtonomijo človeškega.[1] In kot taka je čista literatura nekaj vzpostavljenega na področju človeške oblasti: sekularizat. Tako se kaže v postsekularni perspektivi na literarno vedo, ki jo skušam skicirati. Pa vendar zato nočem trditi, da je celoten sekularizacijski projekt samo stvar človeške (samo)volje.

Sekularizacija, v katero je ob drugih znanostih in vedah vprežena tudi literarna veda, je konsekventna izpeljava nekega davnega razcepa, namreč razcepa celovitega človekovega razmerja do skrivnosti, ki obdaja in predira njegovo bivanje. S tem razcepom, ki se je dogodil že v stari Grčiji, so nastala ločena področja religije, filozofije, pesništva in znanosti. Z njihovo ločitvijo pa je vzniknila tudi možnost izločanja filozofije in pesništva iz tega, kar se nam prav v postsekularni, ločitev samo pretrpevajoči perspektivi, v kateri izgubljeno celoto uziramo, razbiramo ali celo samo slutimo v njenih delih, lahko prikaže kot bistveno religiozna dimenzija razmerja do skrivnosti. Razcep v religijo, filozofijo, pesništvo in znanost se je dovršil s sekularizacijo, v kateri je zmagoslavje slavila znanost. Vendar je sekiro, s katero je znanost presekala njihove skupne in med sabo prepletene korenine, nanje nastavilo že samoizločanje filozofije in pesništva iz prvotne enotnosti.

Znanstvena sekularizacija, ki je torej razcep le izpeljala do konca, je ob izzvenetju grštva in sorazmerni marginalnosti judovstva v poznejši zgodovini Zahoda neposredno zadela predvsem bogato izročilo krščanstva, ki je vase povzelo tudi marsikateri judovski in grški duhovni tok. Na področju pesništva oziroma literature si je svoj predmet seveda odsekala literarna veda. To »odsekanje« pa, spet v postsekularni perspektivi, pripravlja možnost obrata. V njej se literarnovedno motrenje literarnih fenomenov, kolikor je celostnost nadomestilo s čistostjo svojega predmeta, pokaže kot *prvotna* herezija. Govor o drugačnosti literature, za katero mi gre, je zato herezija na herezijo, *trópos*, »obrat« od heretičnosti literarne vede, odvrnitev, ki se vzpostavlja v kritičnem razmerju do nje, vendar v takšno razmerje ne

stopa od zunaj, ampak se zasnavlja znotraj nje same: *literarna hereziologija*. Mišljenje literature, katerega prva skrb, čeprav ne edina, je ozir na njeno prvotno enotnost z religijo in filozofijo.

Da ima pesništvo in sploh vsa umetnost zgodovinski in celo prazgodovinski izvir v kultu, ni nič novega. Znano in sprejeto je, da pesništvo pri starih Grkih v različnih merah izvira iz kulta vse od himnike do tragedije. V postsekularni perspektivi, ki se odpira proti drugosti literature, pa postane pomembno dejstvo, da s kultom in še zlasti s preročiščem ni bilo povezano samo pesništvo, ampak tudi filozofija oziroma modrost, predhodnica filo-zofije kot ljubezni do modrosti. Tesne vezi s preroškim ubesedovanjem ohranjata tako Pindar kakor Heraklit.

Za Pindarja, tako kot pred njim že za Homerja in Hezioda, so Muze tiste, ki vedo, saj zrejo to, kar je bilo, kar je in kar bo. Pindarjevo navezovanje na homersko invokacijo, ki kliče Muzo v pričevalsko pričujočnost in naredi iz pesnika njena usta, se v celoti godi v risu metafore preročišča. Pindar v nekem pajanu (6, 6) sebe imenuje »preroka Pierid v spevu«. Razmerje, v katerem je z Muzo, je razmerje Pitije in delfskega svečenika: Muza vedežuje kakor Pitija, on sam pa prerokuje kakor *prophétes*, se pravi, da govori muzično, tisto, kar je od Muze, naprej oziroma da to sploh šele upoveduje, prevaja v vezano besedo. Pesem, da se posreči, terja tako božji kakor človeški delež (prim. Bowra 3–14). Po drugi strani pa je prerok tudi Heraklit. Modrost, ki se v njegovih izrekih izkazuje z enigmatično zgoščenostjo, temno globino in besednoigrivo večsmiselnostjo, izdaja svoje poreklo v oraklju. Heraklit v enem izmed izrekov pravi, da delfski bog »niti ne govori niti ne skriva, ampak daje znamenje« (fr. 22 B 93); in kakor Apolon, tako se v znamenjih znani tudi božanski logos, ki je za Heraklita tisto edino modro in ga sam znani naprej v človeški besedi. Heraklit je njegov prerok (prim. Guthrie 413–415).

Spomin na soizviranje pesništva in modrosti iz preročišča še zmeraj hrani filozofija. Platonov Sokrat, ki se v *Apologiji* spominja svoje lastne napotitve v filozofiranje iz delfskega preročišča (20e–21a), v *Fajdru* prek entuziazma, božjega navdiha ali, dobesedno, vboženosti, oziroma prek blaznosti (*manía*) ne povezuje z vedeževalstvom (*mantikê*) le pesništva, pripominjajoč, da je za pesništvo boljša blaznost, ki izhaja od boga, kakor vsaka zgolj človeška veščina (244a–245a). Nasprotno: posebna vrsta bogoblaznosti je zanj tudi filozofija, in to celo najvišja, če si kot ljubezen do modrosti prizadeva za tisto modrost, ki je lastna bogovom (265b). Na začetku si pesništvo in filozofija kljub raznovrstnosti še zmeraj delita božji navdih. Na navdih, vendar predvsem kot na vir pesništva, so se potem skoz zgodovino Zahoda sklicevali vrhunski pesniki sami in platonistično navdihnjeni filozofi.[2]

Toda kako se sploh približati predrazcepni enotnosti religije, filozofije in pesništva? Kako na primer poimenovati združenost pesništva in modrosti v Apolonovem kultu, kot prihaja na spregled v fragmentih Parmenidove »filozofske pesnitve«?

To delo ni nobena naknadna, slikovito mitizirajoča pesniška prispodoba za ponazoritev vnaprej izdelanega filozofskega nauka, ampak je uprizoritev šamanskega spusta v podzemlje, ki ga je opravil Apolonov svečenik in *iatromántis*, »zdravilec vedeževalec«, po-pričujočenje njegove inkubacije, popolnega mirovanja, in navsezadnje boginjinega razodetja, razodetja o dveh poteh, poti »je« in poti »ni«, biti in niča, resnice in videza (prim. Kingsley 1999 in 2003). »Filozofski nauk«, ki ga je deležen šaman Parmenid, *je* boginjino razodetje. Dobesedno. Njeno razodetje, namreč da je resničnost ena sama, negibna, nespremenljiva, celovita, nerojena in nesmrtna, pa je tako kot okvirjajoči del pesnitve podano v vezani besedi in se izreka iz izkušnje kakorsmrtnega inkubacijskega mirovanja, ki v svoji konkretnosti hkrati kaže, da se modrost in pesništvo še nista iztrgala iz kulta in da sta še zmeraj integralni del celovite izkušenjske odprtosti za skrivnost. In prav zanjo manjka ime. Za dela, kot je Parmenidovo, so se v grški zapuščini ohranila le približna, sestavljena opisna imena. Vendar je kljub temu ostal fragmentarno ohranjen zapis. Zapis neke celovite izkušnje. Nekakšna literatura.

Sprejemljivost za božje razodetje je seveda tudi temeljna in pogosto izrekana predpostavka starohebrejskega svetega spisja. Izhajajoč iz nje, to spisje upoveduje razodevanje enega in edinega Boga v zgodovini človeštva in izvoljenega ljudstva. V judovski sferi, v kateri je premislek o literaturi začel postopno in le sporadično teči šele po stiku s helenizmom, je *navi'*, »prerok«, najprej in predvsem Božja usta, podobno kot homerski aojd v grški sferi. V knjigah prerokov pogosto naletimo na obrazec, ki vpeljuje prerokove besede: *Va-jehi devar-jehva 'elajv*, »In zgodila se mu je Gospodova beseda« … Glas v Božjih ustih pa se pomnoži. V imenu preroka in v njegovem duhu govori skoznja več glasov: Prvi, Drugi, Tretji Izaija (prim. Averincev 18–19). V prerokovem imenu se pritajuje množica brezimnih pisarjev, ki so službovali na judovskem in drugih dvorih Bližnjega vzhoda, pod katerih oblast je prihajal judovski življ v času nastajanja svetih spisov. V tej pisani množici pisarjev, ki so odložili svoja imena, se ogrnili v prerokov plašč in stopili v njegove sandale, vsak postane glas v ustih svojega velikega predhodnika in stopa v stopinje njegovega bogogovora. In tako od začetka, od Mojzesa, prvega med judovskimi preroki, pa vse do konca preroštva, s katerim se je sklenilo tudi sveto pisanje.

Zato ni naključje, da se je ime *navi'* v judovskem izročilu preneslo na vse pisce svetih knjig. Po preroški sprejemljivosti za razodetje je bila teh-

tana in spoznana za vredno pripovedna ojkonomija, varčno in preudarno »upravljanje (Božje) hiše«, ki prepreda kronike judovskih rodov, pa tudi drzno antropomorfna, eruptivna metaforika približevanja Bogu, kakršna se na primer bohoti v *Visoki pesmi*. Stari pismouki so namreč dobro vedeli, da se podoba njihovega enega in edinega Boga rojeva v kronistovi pripovedi in psalmistovi izpovedi, ter so svetost pisanja presojali z izostrenim čutom za sorazmernost njegove »religiozne« in »literarne« dimenzije. Na začetku ni bila čista teologija.[3]

Prav tako tudi krščanska Nova zaveza ne pozna vnaprejšnjosti sistematične teološke spekulacije. Čeprav na primer *Evangelij po Janezu*, ki v krščanskem izročilu velja za duhovni evangelij, izdaja piščevo poznanje grške filozofije in filozofske teologije, je edina vnaprejšnjost evangelijev kot jedra Nove zaveze dogodek Kristusa, napovedanega po starozaveznih prerokih. Evangeliji so pričevanje o razodetju Kristusa, Božjega Sina, v kenotičnem utelešenju Bogočloveka, ki svojo predpostavko, novo *pístis*, za judovstvo in grštvo povsem nezaslišano »zaupanje« ali »vero« v njegovo bogorodno mesijevstvo, zajema vase in jo izpoveduje (prim. Snoj 28–29). Spet nekakšna literatura.

Skratka, postsekularna perspektiva vsekakor napotuje k predrazcepni enotnosti religije, filozofije in pesništva oziroma literature. Kljub temu pa se hereziološki obrat od etablirane literarne vede, ob kritiki nje same, ne izčrpa v zaziranju k tej enotnosti. Naloga literarne hereziologije ni samo *hermeníea* predrazcepnih (in nekaterih poznejših, od razcepa kakor koli še nedotaknjenih) besedil, ki ne okrni njihove tujosti, ampak jo prenese – pretrpeva in vzdrži –, torej prenese naprej. K njeni tropologiji tudi spada, da literaturo misli drugače, mimo domnevno nevtralnega prostora čiste literature.

Literarnovedna konstrukcija tega prostora zarisuje sfero avtorja kot preddverje, v katerem naj se zadržujeta religija in filozofija. Moderna literarna veda religijo in filozofijo pripušča v to sfero, ne pa dlje, s tem da kot nekakšen surogat navdiha raziskuje vpliv religioznih in filozofskih predstav in idej na avtorja z obravnavo geneze in ustroja njegovega svetovnega nazora ter z luščenjem teh predstav in idej samih iz besedila literarnega dela, ki zato zmeraj pomeni ekstenzijo sfere avtorja v sfero literarnega dela (literatura se v svoji čistosti navsezadnje lahko instituira šele s »smrtjo avtorja« [prim. Barthes 1995]). Zato je vprašanje o drugosti literature, ki se postavlja literarni hereziologiji pri njenem odcepljanju od literarne vede, neogibno tudi vprašanje o njenem razmerju z religijo in s filozofijo, še več, vprašanje o notranjosti tega razmerja, o tem, kaj je, gledano brez sekularnih plašnic, *notranje literaturi*. Vprašanje, ki (se) obrača navznoter in vrta v literaturo samo. V njeno intimo.

Toda zakaj sploh govoriti o »literaturi«? Čemu tvegati nevarnost, da se naslutena in uzrta drugačnost besedil, najočitneje seveda tistih iz časa, ko sploh še ni bilo te besede, kaj šele njenega pojma, popači v modernem pojmu literature? Mar izraz »literatura«, če ga poskušamo naobrniti na zgodnja, predrazcepna besedila, ni očiten anahronizem? Vsekakor. »Literatura« je zgodovinsko kontingenten, vendar kljub temu nikakor ne poljuben pojem. Čeprav bi nedvomno lahko bil kateri drug, vendarle prav ta v svoji pozni zgodovinski izobliki, s široko zajemalnostjo, ki jo je razvil, vsebuje pomenske možnosti tudi za takšno naobrnitev.

V 18. stoletju je »literatura«, pojem latinskega izvora, zajela grško *poíesis*, »pesništvo«, s tem da je bila *poíesis* v širšem pomenu, pomenu »ustvarjanja«, hkrati izpostavljena kot skupna poteza vseh tistih umetnosti, ki so v antiki veljale za mimetične. Mimetične umetnosti so bile združene na podlagi te temeljne poteze, natančneje določene kot proizvajanje lepega, ki zbuja estetski doživljaj. Tako je »literatura«, pesništvo v ožjem pomenu, pod širšim vidikom poietičnosti kot proizvajanja lepega postala *belles lettres*, »leposlovje«, »lepa črka«. Še več. Prav pod tem vidikom je pojem literature ob pesništvu, ki je v najširši antični akcepciji pomenilo ustvarjanje vezane besede in vezani, v stopice umerjeni govor sam, zajel tudi nemetrični, prozni govor. Literatura je v skladu s pojmovno razširitvijo, ki je odpravila grško dojemanje prvotnosti ustno-slušne narave pesništva, postala ne nujno verzificiran pesniško-prozni zapis, umetnost lepega v črki (in to lépo odlikovani proizvod čiste literature, s katerim se ukvarja literarna estetika). Glede na prej postavljeno vprašanje, ki napotuje v intimo literature, pa verjamem, da je s približevanjem njeni drugosti treba začeti prav pri tem, pri prilaščenem v njenem novoveškem pojmu. Pri *poíesis*.

Izkušnja literature

Literatura je poietična. Poietičnost umetnosti, kiparstva, slikarstva ali glasbe, je v tem, da vsaka udeluje prvino, v kateri bo obstajala, v zgovoren medij, medij svoje lastne govorice. Posebnost literature v poietičnem razsegu umetnosti pa je, da v svoj medij ne udeluje trdne, svetleče ali zveneče snovi v njeni predpomenski odpornosti, ampak že obstajajočo, vselej že pomenjajočo človeško govorico. Literatura je ustvarjanje v besedi, sredi njene vnaprej dane in razpoložljive zveneče pomenljivosti – in nikdar, niti ob najsilovitejšem »poletu domišljije«, ustvarjanje iz nič. Je neka v človeški govorici sporočena, zapisana *izkušnja*. (Tudi *mýthos*, ki, izhajajoč iz onomatopoietičnega korena my-, »glas«, pomeni toliko kot »oglašenje« in je od začetka pripadal redu *légein*, »govorjenja«, ter vse do 5. stoletja pr. Kr.

poprijemal pomene »besede«, »govora«, »pripovedi«, »zgodbe« in njihove vsebine [prim. Neschke-Hentschke 120], je kot prvotno oglašenje skrivnosti začetka in izvirno pesništvo za nas dostopen le v zapisani obliki; mit, ki ga poznamo, je že literatura.)

Izkušnje v zvezi z literaturo pri tem ne mislim kot izkustvo, na katero so grški filozofi navadno merili z besedo *empeiría*: Platon kot na poznanje dejstev brez védenja o vzrokih zanje, Aristotel kot na spoznanje posamičnega (*gnôsis tôn kath' hékaston*), ki je le spoznanje nekega kaj brez zakaj in zato pomanjkljivo v primerjavi s spoznanjem splošnega (*gnôsis tôn kathólu*) v umetnosti oziroma veščini in znanosti. Predvsem izkušnje v tej zvezi ne mislim kot prekrivajočo se ali celo kot isto z zaznavo, ki je somišljena v platonski in aristotelski opredelitvi *empeiríe*. Za mišljenje zveze izkušnje z literaturo je po drugi strani pomembno, da je *empeiría* za predplatonske, arhaične grške mislece lahko oboje, bodisi preizkus (*peîra*) misli bodisi zaznava čutov, ki so jo ti misleci v njeni pretenziji po spoznanju zavračali, ravno nasprotno kot, recimo, epikurejci v času helenizma ali, pozneje, še zlasti novoveški empiristi, za katere so človeški pojmi z vsem spoznanjem vred zasnovani v zunanji in notranji zaznavi. Za pojem izkušnje, ki jo imam v mislih, pride od tega v poštev dvoje: moment preizkušnje, ki ni stvar čutov, in moment seznanjenosti oziroma, kljub spoznavni nezadostnosti poznanja, zaupnosti z izkušanim.

Ko pravim, da je literatura neka zapisana izkušnja, izpostavitev izkušnje pod poietičnim vidikom, na strani tvorca, ne sprejemalca, morda koga lahko spomni na Nietzschejev zaobrat tradicionalne »ženske« estetike v moško, v skladu s katerim je treba celotno umetnost razumeti s stališča umetnika, poglavitnega eksponenta volje do moči, in njegove ustvarjalne, ne sprejemalčeve izkušnje ali doživljaja (prim. Heidegger, *Nietzsche* 83–84). Kljub podobnosti pa se ta izpostavitev ne orientira glede na Nietzschejevo poveličanje umetnika ustvarjalca kot edinega (nad)človeka med ljudmi, ki sprejema neogibno brezresničnostno fikcionalnost svojih tvorb, za katere ne more dobiti potrditve v kaosu postajanja, in jo uveljavlja kot svojo lastno voljo. V paradoksnem ustroju izkušnje, ki jo posreduje literatura, se namreč kot vselej vnaprejšnja ustvarjalnosti kaže prav *sprejemalnost*, odprtost za skrivnostnost resničnega. V sprejemalnosti te izkušnje, ki ni gola trpnost, se zasnavlja vsa njena ustvarjalnost.

Naj si spet pomagam z etimologijo.[4] Latinska beseda *experientia*, prevedek za grško *empeirío*, izhaja iz glagola *experior*, ki pomeni »podvržem se«, »pretrpevam«, »prestajam«. Vendar njun koren -per-, ki se pojavlja tudi v besedi *periculum*, »nevarnost«, in je indoevropskega izvora, podobno kot starovisokonemški -far-, ki ga najdemo v nemških besedah *Erfahrung* in *Gefahr* za »izkušnjo« in »nevarnost«, zarisuje izvirno širše predstavno

območje prečkanja in prestajanja preizkušnje. Iz tega skupnega indoevropskega korena se v grščini tvorijo besede *peíro*, »prečkam«, »prodiram«, in *peraíno*, »grem do konca«, *péras*, »meja«, »konec«, in *péra*, »čez«, »onstran« – in, ne nazadnje, *peiráo*, »izkušam«, »poizkušam«, »preizkušam«, ter *peîra*, »izkušnja« v pomenu poizkušnje ali preizkusa, ki ju kdo pretrpeva ali prestaja. Izkusiti zato pomeni pretrpevati (nekaj) in pri pretrpevanju, med njim prečkati, iti čez ali skoz (to), izpostaviti se nevarnosti, v nevarnosti prestati preizkušnjo. In izkušnja pomeni dejavno prestano preizkušnjo.

Izhajajoč od tod torej izkušnja, za katero po mojem gre pri literaturi, nikakor ni empirija vsakdanjega življenja: prehaja mejo vsakdanjega življenjskega sveta in presega zaznavo. V nasprotju z zaznavo, ki je zmeraj zaznava nečesa prisotnega za čute, čutnost ni njena meja ali konec (*péras*), ampak gre onstran (*péra*) nje. Izkušnja je lahko izkušnja zdaj prisotnega, zdaj odsotnega, ali tudi ne-več-prisotnega, ali sploh odsotnega, tega, kar, če že, od drugod vdre v dimenzijo biti. Doseg zaznave prestopajoča, miselna in celo predmiselna izkušnja je zmeraj pritegnjena od resničnega v brezdanji igri njegove prisotnosti in odsotnosti, ki jo sprejemajoč prestaja, ne da bi bila vezana na »bit«, ki jo – in kolikor jo – dojemamo kot življenje.[5] Ne omejuje je tisto, kar se je v skladu s predstavo običajne človeške miselnosti o tem, kar je, zjedrilo v pomenu ruske besede *byt*: »vsakdanje življenje«. Zato je svetlobna leta daleč od kakršne koli podlage za »realistično« pojmovanje literature. V skladu z njim je literatura v svoji temeljni mimetični razsežnosti ogledalo, ki odseva življenje in to, kar v vsakdanjem življenju srečujemo, v najpopolnejšem prikazu poda v razmerju 1:1, v najidealnejšem primeru torej kot podvojitev življenja samega: življenje je enako (življenju v) literaturi. Povsem narobe: izkušnja, za katero gre pri literaturi in v literaturi, ki se torej izpisuje in jo beremo v njej, prebija *byt*. Glede na vsakdanje življenje, glede na *byt* kot bit ali na bit *byti*, je *izkušnja drugobiti*.

To literaturi lastno izkušnjo, *izkušnjo literature*, pa je treba razločevati še naprej. V literaturi se izpisuje izkušnja drugobiti – česa? Ena izmed pomembnih iztočnic Goethejeve fragmentarno zasnovane pionirske misli o svetovni literaturi je, da literatura v svoji transnacionalni in transhistorični obstojnosti prikazuje tisto »splošno človeško« (prim. Goethe 352, 361–364), in z mislijo nanjo je zdaj mogoče reči: literatura je najbolj drzno, nezavarovano, zaradi tankosti vednostnih varoval pretanjeno *izpisovanje človeške izkušnje v človeški govorici, ki je najprej in predvsem izkušnja človeškosti same*. »Človeška izkušnja človeškosti …« – to se sliši, če že ne tavtološko, pa vsaj pleonastično. Vendar prav za to gre: v literaturi človek v svoji lastni govorici izkuša samega sebe.

Človeškosti v izkušnji literature pripada prvenstvo, ker je izkušajoči in izkušnjo upovedujoči v literaturi človek sam; vse drugo prehaja po njej.

Tisto skrivnostno resnično človeškosti pa se ne odstira v suhi abstrakciji vsem ljudem skupnega tipa ali arhetipa, ampak v plazmični tonalnosti posamičnih eksistenc. Človeškost se v literaturi izkuša v svoji politono raznoliki drugobiti: v drugosti moje biti, če je govorec en sam, torej jaz sam iz sebe, in v drugosti biti drugih. Glas, ki se izpoveduje, ki pripoveduje o sebi in iz sebe o drugih – ki tako upoveduje izkušnjo svoje drugobiti in sebi, govoreč v prvi osebi, daje osebo, drugo osebo od osebnosti vsakdanje stvarnosti –, ta v temelju lirski glas se v literaturi ravno lahko razdeli in tedaj o drugih pripoveduje iz njih samih, z njihovimi glasovi. Pisano raznoličje človeške drugobiti se razgrinja v deljenju izpovedujoč pripovedujočega glasu, ko se prav v izkušanju biti drugih tvorijo osebe, ki spregovorijo iz sebe. Tak je prozopopoietični glas Dostojevskega v zanj značilnem polifonem romanu, o katerem je tako pronicljivo pisal Mihail Bahtin (prim. 2007).[6] In za podoben »glas«, čeprav se ne zadržuje niti na obodu okvirne pripovedi, ampak povsem ponikne v svojih prozopopoijah, velja na rovaš neposrednega dramskega uprizarjanja soočenj in spopadov ustvarjenih oseb ter njihovega prodiranja v svobodo lastnega more-biti že od precej prej Shakespeare. Njegovo zmožnost za oblikovanje človeških likov s hkratnim umikom iz lastne stvaritve, naravnost protejsko zmožnost, ki je sam ni nikjer popisal, je, in to kot pri prvem piscu evropske literature sploh, odkrilo 18. stoletje. Pri tem je na dlani, da je shakespearska ali dostojevskijevska prozopopoija, kolikor se snuje v izkušenjski odprtosti za človeško drugobit, več od posoje glasu; je malone božansko delo: »ustvarjanje« in »stvaritev« edinstvene človeške osebe.[7] Kot emfatično pravi George Steiner: »Epski, scenski ali fikcionalni delovalec [*agent*], *dramatis persona* v inkluzivnem pomenu, premore živost, gostoto, ki pogosto presega tisto pri katerem koli živem bitju« (161). Glasovi v dramski ali romaneskni orkestraciji niso v svoji ustvarjeni svobodi nikdar stousti avtor. Kakor je človek v judovsko-krščanskem svetopisemskem izročilu zadnja Božja stvaritev in krona stvarstva, tako je *prozopopoija v človeški govorici nemara najtežja naloga literature in zmeraj njen največji dosežek*.

Govoreči glas v literaturi, ki svoje prozopopoietično delo venomer začenja pri sebi, pa se lahko tudi drugače umakne v ozadje. V izkušenjski odprtosti za skrivnostnost resničnega, ob izkušanju ne le biti drugih oziroma drugih človeških biti, ampak tudi biti bivajočih stvari, se lahko umakne v brezosebnost in naredi prostor zanje. Morda je stvarskost stvari, vidnih oziroma kažočih se v svojem videzu, vendar brez lastne govorice, sploh naložena človeku, da jo spravi do besede, in izstop stvari v govorici se nemara najčisteje zgodi v *Dinggedicht*. Pa vendar se glas spet lahko vrne ali pač kratko malo je tu (zaporedje, v katerem to zapisujem, je poljubno, odvisno od perspektive): to je torej, na koncu ali na začetku literature, glas slavljenja

ob razodevanju nepojmljivega veličastja, biti, katere prevzemajoče in glede na svet vsakdanjega življenja brezbrežno razlivanje pri tem zoseblja in imenuje v bogove/Boga – ali, kakor v mističnem pesništvu, glas slavljenja tudi ob okultaciji, tistem zakritju, ki ni več kot skrivanje sorazsežno z razkrivanjem v enem in istem dogodku biti, glas slavljenja ob skrivnosti, v katero ponika vsa bit, ob drugem od biti, Drugem nad dimenzijo biti samo, v katero ta po drugi strani stopa darežljivo in mimo vsake razpoložljivosti. Literatura je pesniško najdevanje načinov za ubesedenje izkušanega zunaj empirije vsakdanjega življenjskega sveta, skrivnosti človekove lastne drugobiti ter drugobiti stvari in *drugo*biti božjega; v izkušnji literature je stvarskost stvari in božjost bogov/Boga posredovana skoz človeškost; toda govoreči glas v literaturi lahko tudi prepozna v-sebi-neutemeljenost, podarjenost človeka samega in njegove človeškosti, ki politono venomer bolj ali manj barva vse drugo, iz skrivnosti ter tedaj izreče hvalo Drugemu kot slavljenje in zahvalo hkrati.[8]

Še zmeraj pa ostaja vprašanje: kako sta v literaturi, če sploh, navzoči religija in filozofija? Mar prek predstav in idej, ki jim je mogoče slediti nazaj v prvotno zgradbo religioznega nauka ali filozofskega sistema? Takšnemu nazajšnjemu izsledovanju lahko metaliterarnovedna refleksija mirno obesi očitek, da kadar pri tem ne pazi na avtoriteto avtorja in avtonomijo literarnega dela, spelje literaturo na golo funkcijo religije ali filozofije. V svoji intimi ima literatura z religijo in filozofijo skupnega nekaj drugega. To sta v izkušnji literature, v njenem aktu samem, *vera/verjetje* in *mišljenje*.

Ta izkušnja se v odprtosti za skrivnostnost resničnega, v kateri prehaja mejo »resničnosti« – ali tudi »stvarnosti« ali »dejanskosti«, kakor koli že to zasilno imenujemo – in pušča to, kar je v svoji videznosti očitno za zaznavo, za sabo, videzno očitnost zaznave, izteza k resničnemu samemu. Njeno iztezanje v igri prisotnosti in odsotnosti, razkrivanja in skrivanja pretrpevajoč vzdržuje, se pravi, zadržuje tisto resnično, da v svoji neočitni epifaniji kratko malo ne izgine. Kot takšno zadrževanje, zadrževanje z namenom, da epifanijo resničnega posreduje naprej, je neko *An-denken*, »misljenje-na«[9] (navsezadnje lahko tudi na zadnje skritje in celo na miselno neizkusljivo zadnjo in prvo skrivnost). Mislenje-na ni pojmovno, ampak snujoče mišljenje. To mišljenje je odgovor na igro prisotnosti in odsotnosti, na krhko, temno razodevanje resničnega samega, odgovor, v katerem *se resnično onstran dejanskosti resniči v mogočem*. Na to nemara, čeprav zelo od daleč, napotuje slovita Aristotelova trditev, da je pesništvo resničnejše od zgodovinopisja, ki ima za predmet to, kar se je (dejansko) zgodilo: resničnejše je prek mogočosti. Snujoče mišljenje se v pesništvu oziroma literaturi, vzgibano od resničnega, giblje k njemu skoz morebitnost, blizu resničnemu prihaja mimo »ontologije vsakdanjosti«. Izkušena drugobit v

literaturi je glede na *byt* in evidenco vsakdanje empirije morebitna, fiktivna. Vendar pesniška fikcija literature ni v nasprotju z resnico. Je transumpcija, prepovzetje dogodka iz sfere vsakdanjosti ali v ontologiji vsakdanjosti utemeljene zgodovine v morebitno: modus snujočega mišljenja in njegova tvorba, tvorba ustvarjalnosti izkušnje same. Kolikor je fikcija *vpeta v izkušnjo, je pot do resnice*. In literatura njen kraj. Izpisovanje izkušnje, v katerem resnica dobiva svoj – čeprav nedejanski – zgodovinski lik.

V snujočem mišljenju se godi razbiranje logosnosti tega, kar se razodeva, razbiranje, ki se v iztezanju k resničnemu, od katerega je pritegnjeno, nazadnje vzpne v naponu uobličevanja. Tu nastopi domišljija. Domišljija v aktu ustvarjalne izkušnje ni nič drugega kakor do-mišljanje, *privedba snujočega mišljenja, misljenja na resnično, na konec z uobličenjem*. Uobličujoč v morebitnem, domišljija da lik, zasnuje podobo – in logosnost razodevajočega se resničnega, od katerega zasijejo tudi videzi vsakdanjosti, v simbolnem prevodu postane beseda. Logosnost resničnega se v zarisu podobe brez pojmovne obmejitve prenese naprej. Lahko pa se takšen prevod v igri razkrivanja in skrivanja tudi odreče, in domišljija mora hiat, ki zazeva z odpovedjo podobe, premostiti s prikazom te odpovedi. Vendar ni nujno, da je tedaj zadnja beseda snujočega mišljenja, ki je venomer ubrano v takem ali drugačnem razpoloženju ali občutju, beseda žalosti; lahko je, ob zadnjem skritju, beseda vzhičenosti.

Temeljna poteza takšnega mišljenja je torej vsekakor sprejemljivost za razodevanje resničnega. Toda kot sem zapisal že prej, ta sprejemljivost ni gola trpnost, ki bi bila v nasprotju z dejavnostjo. Snujoče mišljenje, ki je pri delu v izkušnji literature, je *Seinlassen* razodevajočega se resničnega v besedi. V njegovi sprejemalnosti je od začetka sonavzoča sprožajoča in sproščajoča *moč dopuščanja*, kot jo na primer izdajata nemški rečenici *jemanden grüssen lassen* in *etwas tun lassen*, »pustiti (tj. dati) nekoga pozdraviti« in »pustiti (tj. dati) nekaj narediti«. Pustiti je dati. Snujoče mišljenje razodevajočemu se resničnemu »daje biti«. Daje mu, da se, kolikor se, upove in da se z upovedanjem, v katero se izteka domišljijsko uobličevanje, pokaže v svoji drugobiti glede na *byt*. V takšni sprejemalnosti temelji njegova in s tem tudi vsa ustvarjalnost izkušnje literature.

Seinlassen mišljenja v tej izkušnji, njegovo sprejemajoč dopuščajoče »dajanje biti« resničnemu, pa izhaja iz vere/verjetja. Natanko tako: iz vere ali verjetja.

Ta trditev na prvi pogled niti zunaj področja literature ni videti vredna resne ovržbe. Za moderne in postmoderne zagovornike svobode mišljenja je *fides quaerens intellectum*, ki je v »mračnem« srednjem veku zagospodovala mišljenju na krščanskem Zahodu, že zdavnaj preteklost: kdor misli, ne veruje in narobe. Pa vendar čisto mišljenje obstaja prav tako malo kakor

čista literatura. Gibanje čiste logicitete je prazno. Najodmevnejše sodobne, zlasti francoske ponietzschejevske in poheideggrovske filozofije razlike se vse po vrsti ukvarjajo s kritiko metafizike, ontoteološke zgradbe tradicionalne filozofije, in z razbivajočenjem metafizičnih temeljev, ki generirajo strukture človeškega bivanja in mišljenja, njihova protimetafizična naravnanost pa se z redkimi izjemami, kot je filozofija Emmanuela Levinasa, ujema s protireligioznostjo – še več, prikriva jo. »Veri očetov«, ki je miselno neutemeljiva in zato navsezadnje tudi nespodbitna, postavljajo nasproti minimalno, pogosto premolčano, vendar še zmeraj »religiozno« verjetje, da ni tako. Tudi Heideggrovo mišljenje ontološke diference in dogodka biti, ki sodobnim filozofijam razlike in dogodka pri de(kon)strukciji metafizike rabi za spodbudo ter jih zapleta v največkrat sicer resda polemičen dialog, predpostavlja (in zamolčuje) neko verjetje, neki pristanek.[10]

In prav to je na začetku – še pred delom – izkušnje literature. Pesnjenje globoko misli in *najprej* veruje ali verjame. Kakršna koli že je ta vera ali verjetje, ki nikakor nujno ne poprime oblike veroizpovedi, je zmeraj pristanek na resnično – kar koli to že »je« –, ki se v snujočem mišljenju uobliči in upove v besedi. Tako ali drugačno verjetje je točka, iz katere se snujoče mišljenje v izkušnji literature izteza k resničnemu. Brez takega ali drugačnega verjetja bi »nagovor« resničnega šel mimo in njegovo razodevanje, njegova neočitna epifanija ne bi pritegnila. Ne bi bilo ustvarjalnega resničenja resničnega v mogočem. *Verjetje ni pogoj možnosti razodetja resničnega, je pa zato pogoj njegovega sprejetja.* Tisti amen, ki v inicialnem razpetju zaupnosti z resničnim daje paradoksno, »mimomnenjsko« gotovost: »tako je«. Brezpogojni pristanek. Tiho soglasje, ki na pot pošilja glas, izpovedujoč pripovedujoči glas v njegove premene znotraj literature.

Toda ali se ta glas ne prelomi v moderni literaturi? Ali se ne prelomi tako, da njegov prelom zadene in kakor v brezno potegne vase vero in vsako verjetje?

Ob eroziji tradicionalnih oblik religioznosti, ob šibitvi in izgubi vere v Boga na Zahodu, smo v literaturi nedvomno priče zapiranju izkušnje pri stvarskosti in človeškosti sami. V skrajnih legah moderne literature, na katere v resnici naletimo že na njenem začetku v poznem 19. stoletju, zgubljajo tla, zgubljajo zemljo pod sabo, svojo zemeljskost, tako stvari kakor človek sam. V Mallarméjevem ničenju stvari in Rimbaudovem razpuščanju jaza, uprizarjanih v jeziku z razvezovanjem reference besed od stvari, ki stvarem odpoveduje bit, in z razgrajevanjem osebe, ki se razpršuje v miriado zgolj trenutno obstojnih sebstev, že prihaja do besede izkušnja, ki pri transgresiji znanega, pri »prodoru v neznano«, kot bi se lahko glasil v temelju že Baudelairov programski stratagem (prim. Friedrich 68–69), zadene v prazno. Resnično v srcu stvarnosti in osebnosti je izkušeno kot res-nično,

ničnо, nič (in rimbaudovski *voyant* je ob spodletu svojega stremljenja po uvidenju nevidnega videti kot nenadejana izpolnitev neke davno prelišane prerokbe in zapečatenje izvira pesništva v preročišču.) Ali takšna deteritorializacija in deterioracija sploh še puščata prostor za kakršno koli verjetje?

Ga, kljub vsemu. O tem nas prepričuje filozofsko-literarna refleksija modernosti same. Emil Cioran, eden izmed najrezkejših in najbridkejših modernih premišljevalcev eksistencialnih tém v 20. stoletju, trdi: »Prenesemo lahko vsakršno, še takó razdiralno resnico, a s pogojem, da zaobseže vse; da ima v sebi enako življenjsko moč kot upanje, ki ga je nadomestila« (130). O upanju naj bi po drugi strani Kafka v nekem pogovoru dejal, da ga je veliko, »samo ne za nas« (Brod 1213). V enem izmed aforizmov pa sámo *moč živeti* z zaobrnitvijo v njeno zanikanje najde drugje – nikjer drugje kot v verovanju (*Glauben*). *Man kann doch nicht nicht-leben*, »Saj ne moremo, da ne bi živeli«, in prav v tem zanikanju, zanikanju »Saj ne moremo«, nadaljuje Kafka, se uobličuje moč verovanja (Kafka 1994, 248; prim. 1998, 89). Čeprav moramo tu seveda paziti na gibanje negativitete v Kafkovi misli. Trdilna parafraza tega aforizma bi z odzanikanjem – živeti je verovati – otopila njeno ost in jo poenostavila. Enačba je samo navidezna. Kafkov aforizem poleg nasprotja nemoč–moč vključuje asimetrijo njune kakovosti: moč (*Macht*) našega verovanja, njegova sila se poraja v naši nemoči *kot nezmožnosti* ne-živeti. Le v brezizhodnosti našega življenja, ker ne moremo ne-živeti, se pravi v aporiji, ki jo živimo, ima verovanje moč nad nami in je torej moč tega življenja samega, v katere oblasti smo.

Na začetku vseh treh abrahamskih religij, judovstva, krščanstva in islama, stoji kot iniciacija religiozne izkušnje, ki se bo razvejevala v njih, Abrahamov sprejetni *hinneni*, njegov »tukaj sem« v odgovor na Božji klic. Cezura pa se med očaka izročila treh monoteizmov in Kafkovega modernega Abrahama, če ga v priročnem *quis pro quo* vzamemo za *persono* Kafke samega in hkrati za paradigmatično abreviacijo lika vere/verjetja v moderni literaturi, ne vpisuje s preprostim nasprotjem med vero in nevero. Tudi Kafkov Abraham ni brez vere, celo »čiste vere«,[11] le verjame ne, da je klic namenjen njemu. »Mož Abraham ne more ne-verjeti« (Cavarocchi Arbib 129), samo njegova *emuna*, njegova vera ali zaupanje, je ob obrnitvi klica nanj odvrnjena drugam.

Skratka, vera je ne glede na to, kako se mišljenje v filozofiji ali teoriji otepa vnaprejšnje določenosti z njo, transhistorična danost človekobiti. In neka vera ali, za vero abrahamovcev, drugačno verjetje ostaja tudi v izkušnji moderne literature. Toda ko izkušnja, ki jo to verjetje vpeljuje, v prodoru proti neznanemu pride na nič, se verjetje samo zapogne nazaj. Ob nični resničnosti v srcu stvarnosti in osebnosti ali vsaj ob popolni nedoločnosti svoje lastne vsebine postane *vera v takšno izkušanje samo*. Svoj

amen daje izpisovanju izkušnje, pisanju. Še več: posvečuje pisanje, če že ne napisanega, pa vsaj pisanje med pisanjem, vsaj napisano med aktom pisanja (skrajni primer je tu spet Kafka z zagonetnim oporočnim volilom Brodu, svojemu najbolj navdušenemu promotorju, naj po njegovi smrti zažge vso njegovo literarno zapuščino, če tega volila seveda ne vzamemo kot čisto ironijo in si ne belimo glave s če-ji, na primer zakaj Kafka ni storil avtodaféja, če je izgubil vero v razodetno moč svojega pisanja, in tako naprej). Literatura, tudi tista »nihilistična«, v kateri se izkušenjsko resniči res-nično, je zmeraj uresničenje. Literarno delo je zmeraj stvaritev.

Brez izkušnje, v kateri sta sklopljena vera/verjetje in mišljenje, ni literature. Naša predvedna sodba o kakem delu se pogosto glasi, češ sicer je dobro napisano, vendar tanko po izkušnji. Pa vendar je brez izkušnje (literatura) le pisarija. Retoriška spretnost v rokovanju z jezikom, ki začinja pisanje z nadihom poetičnosti, vešče preigravanje žanrskih konvencij, izmišljanje slikovitih stvarnemu podobnih svetov in še kaj – vse to je, prazno izkušnje, iztezanja snujočega mišljenja iz vere k resničnemu, le bolj ali manj zamaknjena ali celo naravnost sprevrnjena slika in propaganda vsakdanjosti. Imitacija literature. In drugega nič.

Po drugi strani pa literarna veda v postsekularni perspektivi vznika kot kritika in poetika: razločevanje oziroma razbiranje izkušnje literature in ustvarjanje načinov za opis morfoze izpovedujoč pripovedujočega glasu v literaturi. Tedaj literarna veda, sledeč svojemu postsekularnemu hereziološkemu obratu, v polnosti izvršuje ta obrat. In preneha biti znanost. Pred njo je razvezana literatura. Literatura v svoji odprtosti za skrivnosti resničnega, v nezaprečenih zunanjih razmerjih, v sproščenih zunanjih in notranjih dimenzijah.

OPOMBE

[1] Tezo o sekularizaciji, ki se še zlasti v literarni vedi s pozitivno enoznačnostjo enači z modernizacijo, sta v zadnjem času pretanila teolog John Milbank (1990) in filozof Charles Taylor (2007).

[2] Kot to izročilo povzema Alen Širca (»Literarna 'soteriologija'«, 292), je v pozni Celanovi sestavljenki *Atemwende*, »obrnitev« ali »obrat diha«, »morda zgoščena tako judovsko-krščanska profetologija (*ruah*, *pneûma*, *spiritus*) kot tudi evropska platonistična teo-poetologija (*enthousiasmós*, *ingenium*, *Begeisterung* …)«.

[3] V literarni vedi le redko naletimo na bistrovidnost, kakršna preseva skoz ugotovitev Ericha Auerbacha v knjigi *Mimesis*: »Judovska predstava Boga ni bila toliko vzrok, ampak bolj simptom judovskega načina umevanja in prikazovanja« (14).

[4] Tu se opiram na etimološko ekspertizo, ki jo po Rogerju Munierju (odgovor na poizvedbo o izkušnji, *Mise en page*, 1972, št. 1) v knjigi *La poesie come expérience* povzema Philippe Lacoue-Labarthe (30–31).

[5] Nietzsche v petstodvainosemdesetem fragmentu *Volje do moči* pravi: »Bit – o tem nimamo nobene druge predstave kakor '*življenje*'« (330).

[6] Vendar Dostojevski nemara ni »stvaritelj *polifonega romana*« (11), ampak prej neprekosljiv mojster, ki se mu je z vzorčno velikopoteznostjo posrečilo odpreti vse registre romaneskne polifonije.

[7] O prozopopoiji kot posoji glasu nekomu ali nečemu drugemu primerjaj Dolar 2006. Dolar razpravlja o takšnih zagatnih posledicah prozopopoije za razmerje med fikcijo in resnico v literaturi in predvsem v filozofiji, kot je na primer nerazločljivost maske in obraza, s tem da prozopopoijo na izhodišču razume kot jezikovno figuro na podlagi antične retorike. Sam jo razumem drugače, ne kot mimetično-simulacijski ali celo mimikritični jezikovni manever, v katerem se izgubi kritična točka, osnova razločevanja med izvirnikom in posnetkom, ampak kot bistveni del ustvarjalne plati oziroma snovalske izvedbe tega, kar sem maloprej imenoval »izkušnja literature«.

[8] Tu se odpira vprašanje o mistiki in literaturi oziroma pesništvu, poeziji; prim. Kocijančič 2009. Po Kocijančiču sta obe, mistika in poezija, »kreativni izkušanji Resničnosti« (str. 176). Razlika je v tem, da v mistiki človek prepoznava zadnjo skrivnost za svoj izvor oziroma izvor svojega sveta, v poeziji pa kljub interesu za izkušeno resničnost, ki izteka »iz biti predhodnega 'Niča', iz 'Studenca' biti« (str. 183), ni nujno, da to iztekanje tudi reflektira. Na podlagi tega kriterija si Kocijančič drzne celo reči, da je poezija, čeprav pristna, lahko lažna in mistika, za razloček od nje, zmeraj resnična ter zato »*kvintesenca poezije*« (str. 185).

[9] Moji tukajšnji tematizaciji *Andenken* rabi za spodbudo Heideggrovo razjasnjevanje Hölderinove pozne himne s tem naslovom. V njem Heidegger razgrne Hölderlinovo temeljno pesniško besedo kot spominjanje, ki ni nazajšnje misljenje na preteklo, ampak v obrnjenosti nazaj hkrati naprejšnje misljenje na prihodnje kot neizrabljeno možnost bivšega (*Geweste*). Pomembna je predvsem obrnjenost misljenja-na naprej. Prim. Heidegger, »Spomin«.

[10] Dogodek, iz katerega je po Heideggru treba nemetafizično (in hkrati zunaj religioznosti) misliti bit, je glede na *Eignen*, vsebovan v nemški besedi *Ereignis* za »dogodek«, prilaščajoče razodetje biti. Pozni Heidegger, potem ko je že pred več kot petindvajsetimi leti pisal o njem, pravi: »Dogodek dogoduje [*Das Ereignis ereignet*] človeka v svojo rabo« (»Der Weg«, 261; prim. tudi »Pot«, 278). »Dogodek dogoduje« je *figura etymologica*, ki, spominjajoč na *pneûma pneî* iz *Evangelija po Janezu* (3, 8), meri na absolutno nespeljivost tega dogodka samega na nič drugega, zgodnejšega ali izvornejšega. Pri tem se dogodku lastna raba godi kot *brauchende Vereignung* (260), »uporabljajoča polastitev« človeka. Kolikor gre tu za določitev rabe (*Brauch*) dogodka biti, je v dvopomenskosti deležnika *brauchende*, ki pomeni tako »potrebujočo« kakor »uporabljajočo« polastitev, v mojem branju močnejši drugi pomen. Vendar ali je bit s tem, da se dogodi, že v sebi lastnem, nasprotno kot Beseda, ki kot »luč sveti v temi, a tema je ni sprejela« (1, 5), ki »v svojo lastnino je prišla, toda njeni je niso sprejeli« (1, 11)?

Ne gre samo za nasprotnost razodetja biti krščanskemu razodetju. Navsezadnje je vselejšnje prezrtje ali preslišanje tega dogodka po Heideggru zgodba celotne metafizike kot pozabe biti, hkrati pa prisluškovanje in odvračanje (dogodku) biti v številnih njegovih poznih tekstih spada prav v domeno pesnjenja in, za njim, mišljenja, ki pre-mišljuje v pesniški podobi zmišljeno. Ali torej ni potrebujoč (*brauchend*) dogodek biti? Ali ne potrebuje priobrnitve s človekove strani? Njegovega pesniškega pristanka?

[11] Pismo Robertu Klopstocku junija 1921 (Kafka, *Briefe* 313).

LITERATURA

Auerbach, Erich. *Mimesis. Prikazana resničnost v zahodni literaturi*. Prev. Vid Snoj. Ljubljana: LUD Literatura, 1998.

Averincev, Sergej S. *Atene e Gerusalemme. Contrapposizione e incontro di due principi creativi*. Rim: Donzelli editore, 1994.

Bahtin, Mihail M. *Problemi poetike Dostojevskega*. Prev. Urša Zabukovec. Ljubljana: LUD Literatura, 2007.

Barthes, Roland. »Smrt avtorja«. *Sodobna literarna teorija. Zbornik*. Ur. Aleš Pogačnik. Prev. Suzana Koncut. Ljubljana: Krtina, 1995. 19–23.

Bowra, Cecil M. *Pindar*. Oxford: Oxford University Press, 1964.

Brod, Max. »Der Dichter Franz Kafka«. *Die neue Rundschau* 11 (1921): 1210–1216.

Cavarocchi Arbib, Marina. »Jüdische Motive in Kafkas Aphorismen.« *Franz Kafka und das Judentum*. Ur. Karl Erich Grözinger, Stéphane Mosès in Hans Dieter Zimmermann. Frankfurt ob Majni: Jüdischer Verlag bei Athenäum, 1987. 122–146.

Cioran, Emil. *O nevšečnosti biti rojen. Padec v čas / O nevšečnosti biti rojen*. Prev. Aleš Berger. Ljubljana: Študentska založba, 1998. 127–292.

Dolar, Mladen. *Prozopopeja*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2006.

Friedrich, Hugo. *Struktura moderne lirike. Od srede devetnajstega do srede dvajsetega stoletja*. Prev. Darko Dolinar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1972.

von Goethe, Johann Wolfgang. *Werke*. 12. zv.: *Kunst und Literatur*. Ur. Erich Trunz. München: Deutsche Taschenbuch Verlag, 1998.

Guthrie, W. K. C. *A History of Greek Philosophy*. 1. zv.: *The Earlier Presocratics and the Pythagoreans*. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.

Heidegger, Martin. *Nietzsche*. 1. zv. Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1961, str. 83–84.

– – –. »Der Weg zur Sprache«. *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen: Neske, 1990 (9. izdaja, 1. izdaja 1959). 239–268.

– – –. »Pot do govorice«. *Na poti do govorice*. Prev. Vid Snoj. Ljubljana: Slovenska matica, 1995. 255–287.

– – –. »Spomin«. *Razjasnjenja ob Hölderlinovem pesništvu*. Prev. Aleš Košar. Ljubljana: Nova revija, 2001. 75–138.

Kafka, Franz. *Briefe 1902–1924*. Ur. Max Brod. Frankfurt ob Majni: Fischer Taschenbuch Verlag, 1975.

– – –. »Aphorismen.« *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. 6. zv.: *Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlass*. Ur. Hand-Gerd Koch. Frankfurt ob Majni: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994. 228–248.

– – –. »Motrenja o grehu, upanju, trpljenju in resnični poti«. Prev. Vid Snoj. *Literatura* 10.81 (1998): 74–90.

Kingsley, Peter. *In the Dark Places of Wisdom*. Inverness, California: The Golden Sufi Center, 1999.

– – –. *Reality*. Inverness, California: The Golden Sufi Center, 2003.

Kocijančič, Gorazd. »Mistika in poezija«. *Razbitje. Sedem radikalnih esejev*. Ljubljana: Študentska založba, 2009. 170–185.

Lacoue-Labarthe, Philippe. *La poesie come expérience*. Pariz: Christian Bourgois Éditeur, 1986.

Lukács, Georg. *Teorija romana*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: LUD Literatura, 2000.

Milbank, John. *Theology and Social Theory. Beyond Secular Reason*. Oxford: Blackwell, 1990.

Neschke-Hentschke, Ada B. »Griechischer Mythos: Versuch einer idealtypischen Beschreibung.« *Zeitschrift für philosophische Forschung* 37 (1983): 119–128.

Nietzsche, Friedrich. *Volja do moči. Poskus prevrednotenja vseh vrednot*. Prev. Janko Moder. Ljubljana: Slovenska matica, 1991.

Snoj, Vid. *Nova zaveza in slovenska literatura*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2005.
Steiner, George. *Grammars of Creation*. New Haven in London: Yale University Press, 2001.
Širca, Alen. »Literarna 'soteriologija'.« *Nova revija* 28.330–332 (2009): 278–292.
Taylor, Charles. *A Secular Age*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2007.

On Literature, Differently

Keywords: literary criticism / literature and religion / literature and philosophy / poetry / fiction / prosopopoeia

The article begins by opening a post-secular perspective on literary criticism as one of the humanities of the modern age. Viewed from this perspective, literary criticism proves to be a bearer of secularization in the field of literature insofar as it tried to establish pure literature as its object. Secularization, in turn, is seen as a consistent implementation of the split between religion, philosophy, and poetry (or literature) that took place as early as in ancient Greece. As secularization's executioner, literary criticism is consequently recognized as a primal heresy, whereas the *logos* on literature, which the article brings to the fore, is considered a heresy on heresy, that is, a literary heresiology. Its task, however, is not only to turn back and develop the hermeneutics of pre-split texts as well as later ones that somehow remained untouched by the split, but also to think literature outside the allegedly neutral space of pure literature. Thus, the question is raised: how is literature related to religion and philosophy in its own interior?

In answering this question, literature is defined in its poietic aspect as a written experience, the experience of humanness in the first place and—through it—also of thingness and divineness. Belonging to the creator, not to the receptor, the experience of literature in question is shown not to be identical with perception: passing across the border of the everyday world, it opens itself to the real, whatever that may be—beyond objectivity or actuality. With regard to the "ontology of everyday life," it is therefore always the experience of the other-being. It is precisely in this experience that literature in its innermost is met by religion and philosophy. Namely, the experience of literature consists of faith/belief and thinking. In creative thinking, the real realizes itself beyond actuality in the may-be, but the point from which creative thinking itself reaches out to the real that is to be revealed and put into words is always faith/belief. Despite appearances to the contrary, some belief—some initial assent given to the real that is certainly no declaration of faith—is also present in modern literature.

November 2010

Literarnost, ponovno

Alojzija Zupan Sosič

Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Aškerčeva 2, SI–1000 Ljubljana
alojzija.zupan-sosic@guest.arnes.si

V literarnem besedilu je literarnost osrednja, določujoča in bistvena lastnost, v neliterarnem pa vzporedna, obrobna ali netipična poteza. Literarnost je namreč presečišče različnih lastnosti in procesov, vzpostavljeno v razmerju med besedilom in sobesedilom. Je premična kategorija, sestavljena iz znotrajbesedilne in zunajbesedilne literarnosti; v prvo spadajo bolj ali manj stalne lastnosti literarnega besedila, kot so destruktivna konstrukcija, univerzalnost v singularnosti, polisemičnost, avtoreferencialnost in fikcijskost. Drugo, zunajbesedilno literarnost, pa sooblikujejo naslednji procesi: literarna pogodba, kompetenca, intenca in empatija ter literarno vrednotenje.

Ključne besede: literarna veda / pripovedna struktura / literarnost

Vprašanje, na katerega poskušam odgovoriti v celotnem prispevku, se zastavlja številnim strokovnjakom.[1] Vprašanje »kaj je literarnost« je namreč vprašanje, s katerim so se zelo poglobljeno ukvarjali že ruski formalisti, v novem tisočletju pa se v literarni vedi ponovno odpira. Raziskava pogoste teme literarne vede – literarnosti – se zdi spet aktualna predvsem iz dveh razlogov: prvi je trenutni položaj literature, drugi pa vloga literarne vede v znanosti. Če se prvi nanaša na literarno produkcijo, načine recepcije, vrednotenja in kanonizacije književnih besedil, se drugi navezuje na razmerje različnih znanosti ter marginalizacijo literarne vede.

Postmoderni relativizem in estetski pluralizem brišeta meje med različnimi zvrstmi, vrstami, žanri in oblikami ter rahljata mejo med literarnim in neliterarnim besedilom. Tudi literarni eklekticizem, splošna oznaka za spoj različnih smeri, gibanj, stilov in usmeritev v sedanji evropsko-ameriški književnosti, se lahko zazdi ovira pri opredelitvi literarnosti kot meje med literarnimi in neliterarnimi besedili. Čeprav poetika združevanja ali stapljanja v obdobju literarnega eklekticizma predvideva večjo gibljivost pri določanju besedil, hkrati ne izključuje prepoznavanja literarnosti v besedilu in ločevanja med literarnim in neliterarnim besedilom ali literarnimi in neliterarnimi prvinami. V današnjem času hiperprodukcije vsega, tudi knjižnih izdelkov, ko se bralec vrti v labirintu preobilja knjig, mu največkrat pomaga pri izbiri le medijska aktualističnost s promocijo uspešnic. Medijska konstrukcija resničnosti ne oblikuje samo bralnega

seznama, ampak vseskozi vpliva tudi na bralni horizont slehernika in njegovo vrednotenje prebranega, začela pa je celo sooblikovati literarni kanon. Zamenjava kriterijev kvalitete s kriteriji uspešnosti ustreza predvsem kapitalistični logiki uspešne prodaje in dobička ter za knjižni trg najbrž ni tako usodna kot za literarno socializacijo, ki pri izbiri branja potrebuje razločevalne kriterije. Ali naj berem uspešno ali kvalitetno knjigo, je vprašanje, ki priganja literarno vedo v določitev meril literarnosti oz. delitve med literarnimi in neliterarnimi deli. Literarno delo ločiti od znanstvenega, publicističnega ali propagandnega besedila ni tako zahtevno opravilo; težje je določiti meje med literarnim in neliterarnim besedilom v smislu literarne kvalitete in primerjave literarnosti s trivialnostjo. Branje uspešnic, h kateremu nas nagovarja medijska promocija knjig, namreč pomeni soočanje s trivialnostjo (ne pa z literarnostjo) in z njenimi procesi, kot so simplifikacija, klišejizacija, shematizacija, redundanca in kompenzacija, skoraj diametralno nasprotnimi procesom in lastnostim literarnega besedila.

Drugi razlog ponovnega obrata k literarnosti je razmerje različnih znanosti in v njegovem okviru marginalizacija literarne vede. Ne samo na literarno produkcijo in recepcijo, »brezvestna svoboda trgovine«[2] vpliva tudi na agresivno izpodrivanje humanistike iz osredja znanosti ter na negativno hierarhizacijo literarne vede celo v sistemu sorodnih znanosti. Malo je za zdrs na lestvici pomembnosti kriva tudi literarna veda sama, saj se je dolgo časa ukvarjala predvsem z utemeljitvijo lastne smiselnosti in vrednosti v okviru modne kulturologije, namesto da bi se ukvarjala z najbolj avtonomnim predmetom zanimanja, tj. z literarnostjo. Spraševati se, kaj je literarnost, namreč pomeni določevati svoj specifični predmet raziskave in se na tak način vsaj delno razlikovati od sorodnih znanosti. Današnja literarna znanost se zaveda, da refleksija lastne smrti in mazohistični užitek ob njej pod etiketo kulturnega relativizma ni dovolj: če si hoče povrniti ugled in družbeno veljavo, mora najprej utemeljiti znanstveno-metodološko upravičenost s preučevanjem najbolj lastne teme, tj. literarnosti. To ji je omogočeno z novimi perspektivami literarnega: z retoričnimi, naratološkimi, kulturološkimi, kognitivnimi, identitetnimi, etičnimi in drugimi pristopi. K raziskavi literarnosti pa jo vzpodbujajo tudi pozitivne motivacije, ne samo travmatična skrb za izboljšanje svojega znanstvenega položaja. Če je literatura v določenih obdobjih res izgubila svojo osrednjost kot specifični predmet študija, so pa njeni načini zmagovalni, saj se humanistika postopoma literarizira, ko si prisvaja povsem literarne moduse. Zmagoslavje literarnosti napoveduje, kot trdi Simpson (1995), da se je mogoče približal čas za ponovno utemeljitev literarnosti v literaturi: vrniti se k literarnim delom in raziskati njihovo literarnost, kar je bila že zgodovinsko ena izmed nalog literarne vede.

Za celovito razumevanje literarnosti ni dovolj poseči samo k ruskemu formalizmu, ki se je prvi sistematično ukvarjal s to temo, saj je na razvoj razumevanja literarnosti vplivalo že razumevanje književnosti od 18. stoletja dalje. Takrat se ni zgodila samo nadomestitev izraza poezija z besedo literatura, ampak tudi sprememba vrednotenja umetniških del. Nanjo je najbolj vplivala romantika, z obračanjem k senzibilni, ne pa k intelektualni percepciji, ko je njen ključni termin postal vživljanje. Da smo v nekaterih pogledih še vedno dediči romantičnega razumevanja literature, ki književnost razlaga kot odnos teksta in bralčeve zavesti, ne dokazuje samo recepcijska teorija, pač pa tudi novejše kognitivne teorije (npr. Monika Fludernik, Marta Nussbaum) in filozofija literature (npr. Emmanuel Lévinas, Norbert Mecklenburg), ki zagovarjajo pomen empatije oz. bralčevega vživljanja v literarno besedilo in ga pogosto povezujejo kar z etičnim ali pa enačijo estetiko z etiko.

Čeprav so se bistvene spremembe v razumevanju pojma literatura zgodile že v 18. stoletju, se je začelo razpravljati o literarnosti kot presečišču različnih literarnih del šele na začetku 20. stoletja, z ruskim formalizmom. Formaliste je zanimalo, s katerimi postopki se »življenjski material« pretvarja v umetniški izraz oz. kako se praktični jezik spreminja v pesniškega. Tako so ruski formalisti posvetili osrednjo pozornost formi, odkrivajoč bistvene postopke, s pomočjo katerih se avtomatizem našega vsakodnevnega opažanja potuji (potujitveni učinek) in umetniško stilizira. Že Jakubinski je razmišljal o jezikovnih pojavih, ki se razlikujejo glede na cilj komunikacije in razdelil jezik na praktični in pesniški jezik; to delitev je čez nekaj let prevzel Jakobson. Ta je zagovarjal tezo, da je poezija jezik v njegovi estetski funkciji, pri čemer je slednjo definiral kot izražanje, usmerjeno na sam izraz. Prav analiziranje literarnega postopka, ki je po njegovem mnenju bistvena prvina literarnosti,[3] utemeljuje literarno vedo za znanost.

Vprašanje literarnosti je v ruskem formalizmu naletelo na zagato ločevanja besedil na literarna in neliterarna ter vzpostavilo predlog, da se ta ločitev izpelje na osnovi nekaterih formalnih potez, ki literarna dela razlikujejo od neliterarnih. Kot že formalisti so se tudi predstavniki praške lingvistične šole strinjali, da literarna besedila presegajo zgolj informativno vlogo, zato so oboji veliko razpravljali o poetični vlogi jezika. O estetski vlogi eksplicitno niso razpravljali; je pa bila ta implicitna v analizah poetične, emotivne in konotativne vloge jezika. Od takrat dalje je postalo za preučevalce literature povsem običajno naslednje vprašanje: »Kaj je tisto razločevalno, kar ločuje literaturo od neliterature?« V drugi polovici 20. stoletja je prevladalo prepričanje, da to ni posebna strukturiranost jezika, pač pa učinek, ki ga proizvaja, o čemer je razmišljal že Todorov v delu *Les*

genres du discours (1978). Postavljanje učinka v ospredje zanimanja za literarnost je spremenilo tudi osnovno vprašanje »Kaj je literarnost?« v vprašanje »Kdaj je literarnost?«.

Ti vprašanji sta bili v razvoju pojma literarnosti in razumevanja literature nasploh postavljeni kot nasprotji v binarnem sistemu: na prvo vprašanje je poskušala odgovoriti esencialistična razlaga, na drugo pa antiesencialistična interpretacija. Odgovoriti na vprašanje »kaj je literarnost« je v esencialistični razlagi pomenilo določevati bistvo literature, abstrahirano iz posameznih primerov in postavljeno za glavni izvor ali temelj. Literarnost je po tej razlagi vsota notranjih lastnosti besedila, bolj ali manj stalnih, potrjenih v »zbirki« literarnih besedil, ki se imenuje kanon. Najmočnejša ilustracija esencialne poetike je Aristotelova, ki je prevladovala več kot 2000 let. Aristotel je namreč v *Poetiki* razpravljal o bistvu »najpopolnejše« pesniške vrste, tragedije, in ga opredelil kot lepo zgrajen mit.

Napad na esencialistično perspektivo je bil najbolj načrtno izpeljan v sedemdesetih letih 20. stoletja, ko je dekonstrukcija precej »avantgardistično« razbijala tradicionalne predstave »meščanske« literarnosti, poststrukturalizem pa se je z idejo intertekstualnosti oddaljil od vprašanja »kaj je literarnost« in približal vprašanju »kdaj je literarnost«. Logika antiesencializma, skovana tudi iz različnih postmodernih izhodišč, je skušala spodkopati vse vrste bistvenostnih (Juvan, *Literarna* 157) predstav v humanističnih vedah – od človeka prek avtorja, literature in pomena do literarnega dela. K razbijanju esencialistične perspektive so pripomogli tudi lingvistični trendi, povezani z novo pragmatično perspektivo. Ti razumejo vse lingvistične pojave, vključno z literarnimi, kot komunikacijske dogodke in zanikajo objektivno določanje literarne (tudi umetniške) specifičnosti, ki se je tradicionalno razumela kot literarno ali poetično (García - Berrio 39). Njihove utemeljitve, ponovljene iz prejšnjih raziskav (npr. formalizma) so bile naslednje: vse lingvistične poteze, razumljene kot umetniške, se lahko pojavijo tudi v najbolj običajni komunikacijski rabi jezika. Skozi to perspektivo so lahko umetniški jezik in estetske lastnosti, splošno znane kot literarnost, razloženi kot družbene konvencije, kot vrsta kulturnih sporazumov brez objektivnih osnov za trditve o literarni specifičnosti. Tovrstno razumevanje literarnosti je v literarni vedi zvišalo mero relativizma, h kateri je prispevala tudi teorija recepcije.

Antiesencialistična koncepcija nas vodi od bistvenih lastnosti literarnega besedila, kar je značilno za esencializem, k sobesedilu, včasih tudi k interakciji med tekstom in kontekstom, ter vseskozi opozarja na svoj lastni dinamični značaj in relativnost kriterijev literarnosti. Teze o literarnem kot aktivnosti so razvijali različni literarnovedni strokovnjaki in poststrukturalistični teoretiki. Roland Barthes je npr. pokazal na splošni občutek za

literarnost v 20. stoletju kot na aktivnost neodgovorjenega spraševanja (Dekoven 206). V dveh stoletjih, najbolj radikalno pa v zadnjih petdesetih letih, ostaja esencialistično razumevanje domena klasičnega humanizma, antiesencialistično pa velikokrat izkoristi lastni egocentrizem (Genette 13) v smislu prikrojevanja kriterijev literarnosti: literarno je to, kar jaz in moji prijatelji proglasimo za literarno, saj samo mi lahko jamčimo za modernost izbora.

Vprašanje esencializma in antiesencializma je podobno zagati med objektivnostjo in subjektivnostjo, starodavnemu sporu v zgodovini estetike, katerega glavno vprašanje je, ali je estetska vrednost lastnost stvari same ali pač samo človeški odziv nanjo. Kot je vprašanje objektivnosti in subjektivnosti filozofsko vprašanje, eno izmed tistih torej, na katerega ne moremo najti dokončnega odgovora, lahko tudi trenje med esencialistično in antiesencialistično prepričanostjo razumemo podobno. Kot vprašanje, katerega narava je kriva, da zanj ne najdemo rešitve, ki bi bila prepričljiva za vse, saj se je njegova zgodovina premeščala z enega področja na drugega. Nanj bom poskušala v nadaljevanju odgovoriti z zavestjo o njegovi filozofski naravi in možnosti premostitve esencialističnega in antiesencialističnega brega. Menim namreč, da ni samo možno, ampak tudi potrebno ločevati med literarnimi in neliterarnimi besedili, čeprav ju včasih loči tenka meja razlikovalnosti oz. literarnosti. Kriterije za določanje literarnosti bom torej predstavila skozi zavedanje o podobnosti literarnih in neliterarnih besedil, ki pa v končnem vzporejanju upoštevajo **dominanto** oz. prevladujoče lastnosti: četudi se npr. v reklami[4] pojavijo prvine literarnega besedila (verzi, metafore, skriti pomeni, fikcijskost), je reklama neliterarno besedilo, na kar nakazujeta njena komercialna vloga in prilagojenost množičnemu sprejemniku, prav tako tudi neliterarne prvine: enopomenskost, shematičnost, nereflektirana stereotipnost, popreproščanje … Na tak način želim preseči prepričanje nekaterih literarnih strokovnjakov, ki od dekonstrukcije dalje vztrajno zavračajo delitev besedil na literarna ali neliterarna, in trdijo, da imajo vsa besedila podobno strukturo: sodni diskurz je podoben zgodovinskemu romanu, popevka elizabetinskemu sonetu. Tovrstno prepričanje namreč pozablja, da je v literarnem besedilu literarnost pač osrednja, določujoča in bistvena lastnost, v neliterarnem pa vzporedna, obrobna ali netipična poteza. Podobno razmišlja Jonathan Culler (*Literarna* 29–31), čeprav ne uvede dominante, ko prisotnost literarnih prvin v neliterarnih delih poimenuje literarnost neliterarnih pojavov. Prepričan je, da lahko literarnost opredelimo s petimi perspektivami (literatura kot ospredje jezika, integracija jezika, fikcijskost, estetskost, intertekstualnost ali samorefleksivnost), nastalimi na osnovi zgodovinskega pregleda pojmovanja literature in literarnosti ter natančne razlikovalne

analize literarnih besedil. Če je največkrat literarno delo tisto, ki nas v celoti prepriča v svojo literarnost, je včasih literarni kontekst tisti, zaradi česar nekaj obravnavamo kot literaturo (npr. nekatera besedila v modernizmu oz. konkretni poeziji in ludizmu – Culler, *Literarna* 39–46).

Omenjeno Cullerjevo združitev besedila in sobesedila za opredelitev literarnosti sem si »izposodila« kot osnovo za postavitev gibljivejših kriterijev literarnosti. Preoblikovala sem jo s premestitvijo na dinamično razmerje med dvema stanjema ali procesoma literarnosti; na razmerje med znotrajbesedilno in zunajbesedilno literarnostjo. Če je prva najbolj vezana na bolj ali manj stalne lastnosti literarnega besedila, upošteva druga njegov kontekst – šele v njunem razmerju združuje literarnost obe temeljni vprašanji, kaj je literarnost in kdaj je literarnost. Pri delitvi literarnosti na znotrajbesedilno in zunajbesedilno ne izhajam iz njune binarne nasprotnosti, ampak iz organske kontinuitete, ki je posledica njune tesne povezanosti. Čeprav znotrajbesedilna literarnost razgrne pred nami oprijemljive stalnice literarnega besedila, te niso povsem nespremenljive, saj so odvisne od različnih bralskih »konkretizacij« ali kontekstualizacije, ki sem jih poimenovala zunajbesedilna literarnost. Da bi se učinkovito posvetila razmerju med znotrajliterarnimi in zunajliterarnimi povezavami, ki tvorijo celovito predstavo literarnosti, bom najprej pregledala značilnosti literarnega besedila kot posplošeno sintezo posameznih značilnosti in navedla določnice znotrajbesedilne literarnosti, to so: destruktivna konstrukcija, univerzalnost v singularnosti, polisemičnost, avtoreferencialnost in fikcijskost; nato pa z uvidom v sobesedilo nakazala še procese zunajbesedilne literarnosti, ki jo tvorijo: literarna pogodba, literarna kompetenca, literarna intenca, literarna empatija in literarno vrednotenje.

Znotrajbesedilna literarnost

Določnice znotrajbesedilne literarnosti niso samo medsebojno soodvisne, ampak se v svoji povezanosti nenehno stikajo z lastnostmi zunajbesedilne literarnosti, ko z njimi vzpostavljajo živahen proces. Med značilnostmi znotrajbesedilne literarnosti se v zadnjem času največ piše o fikcijskosti, medtem ko je bila npr. destruktivna konstrukcija dokaj natančno razložena že na začetku 20. stoletja. Pojem **destruktivna konstrukcija**, razdiralna ustvarjalnost ali ustvarjalna razdiralnost, najlažje razumemo, če ga povežemo s »strukturalistični« termini avtomatizacija, deavtomatizacija in potujitev,[5] ki so jih umetniki in teoretiki na začetku 20. stoletja vezali na receptivne mehanizme in okus konvencionalnih uporabnikov umetnosti. Avtomatizacija je predstavljala vrednostno merilo, ki se mu je avant-

gardna umetnost upirala z odklonom od normativnosti oz. z deavtomatizacijo, proizvajajoč učinek potujitve (Biti 17). Tega so formalisti vključili v promocijo diskontinuitete in odklona kot načel literarnozgodovinskih premen. Potujitev namreč označuje odstopanje neke prvine od norm in konvencij in njeno predstavitev skozi neobičajno ali nenavadno perspektivo, npr. otroka, tujca ali živali, in neustaljene slogovne postopke, tako da imajo bralci občutek, kot da so to prvino zasledili prvič.

Pojem razdiralna ustvarjalnost se naslanja tudi na zgodovino estetike oz. širše duhovno-zgodovinske razsežnosti vloge umetnosti skozi čas, saj je do novega veka recepcija umetniških del skoraj izključno temeljila na zadovoljevanju vnaprejšnjega pričakovanja, medtem ko novoveška estetika temelji na principu inovativnosti. To vrsto estetike imenuje Jurij Lotman estetika istovetnosti,[6] osnovana je na popolnem poistovetenju upodobljenega življenja z znanimi modeli (klišeji), sestavljajoč sistem pravil. Njej nasproti pa postavlja estetiko nasprotnosti, ki je značilna za umetnost od baroka naprej, s katero umetnik nasprotuje ustaljenim modelom s svojo izvirno rešitvijo. Estetika istovetnosti in nasprotnosti je v svojih bistvenih načelih podobna semiotiki estetike, ki jo je v tridesetih letih 20. stoletja razvil Mukařovsky, ko je pisal o »materialu« književnosti in njegovi preobrazbi v poetsko strukturo s pomočjo dveh postopkov, deformacije in organizacije. Trdil je (Doležel, *Poetika* 207), da estetske norme vedno težijo k temu, da so samo možnost, ki upravlja ali usmerja; nespoštovanje norme je obvezni pogoj poetološke dejavnosti. Glede na to prepričanost je stvaritev, ki bi popolnoma ustrezala sprejeti normi, tipizirana in ponovljiva – tej skrajnosti se približujejo le epigonska dela, medtem ko je literarno (kvalitetno umetniško) delo neponovljivo.

Destruktivna konstrukcija združuje estetiko istovetnosti in nasprotnosti v prepričanju, da se literarno delo od neliterarnega razlikuje prav po istočasnem spoštovanju in prekoračenju uveljavljenih pravil in dogovorov oz. po uharmoniziranosti dveh postopkov, deformacije in organizacije. Po eni strani si prizadeva, da je podobno »modelnemu« besedilu iz zakladnice tradicije, po drugi strani pa želi vtisniti vanjo svoj individualni pečat. Izpostavila bi naslednje primere za destruktivno konstrukcijo oz. razdiralno ustvarjalnost: Cervantesov roman *Don Kihot,* Shakespearov sonet 130, Jesihov sonet *Če bi imel Gigantov rok stotero* in Smoletovo dramo Antigona. Vsa štiri besedila reflektirajo lastno tradicijo; don Kihot viteške romane, sonet 130 konvencije ljubezenske poezije, Jesihov sonet klasično sonetistično tradicijo in Prešernov opus ter Antigona antično izročilo, hkrati pa na povsem svež in ustvarjalen način rušijo ustaljene okvire. Don Kihot razdira klasično viteško zgodbo in pripoved s parodijo, Shakespearov sonet povzame metafore, ki se uporabljajo v tradiciji

ljubezenske poezije (Ne, ona nima žametnih oči) in jih zanika, Jesih z dekonstrukcijo romantične deziluzije (predvsem Prešernovega četrtega soneta Sonetja nesreče, na katerega aludira že sam naslov soneta) ustvari v ljubezenski resignaciji izvirno humorno razpoloženje, Smole pa z umanjkanjem glavne dramske osebe – Antigone – in vnosom eksistencialnega dvoma prevprašuje klasične vrednote in dramsko strukturo.

Razdiralna ustvarjalnost je tesno povezana z naslednjo določnico literarnosti, **univerzalnost v singularnosti,** splošnost v posamičnem. Zaobseženost vsesplošnega in vsestranskega v posamičnem se zdi popolnoma logična sestavina literarnih del, a hkrati tudi dovolj abstraktna, da uhaja spremenljivim kriterijem literarne mode. Že sama literarna pogodba[7]določa, da literarno delo ni samo primer neke posamičnosti, saj ima večjo avtonomijo kot samo ponazoritev posameznega primera (Culler, *The Literary* 33–35), zato so mu skozi čas nadeli oznako univerzalnosti. Moč literarne predstavitve je odvisna od njene posebne združitve posamičnosti in splošnosti, vgrajenosti univerzalnosti v singularnost, čeprav ni potrebno vedeti, ponazoritev katere univerzalnosti je. Univerzalnost literarnega dela je namreč njegova zmožnost literarne komunikacije med avtorjem, besedilom in bralci različnih časov, krajev in družbenih sredin. Ta zmožnost je najbolj preverjena v uveljavljenih, kanoniziranih delih, ki že dlje časa nagovarjajo občinstvo. Prednjačenje splošnosti pred posameznostjo ne poviša splošnosti v odločujočo nadrejenost, ampak posamičnemu, konkretnemu ali individualnemu začrta smer: obrnjenost k univerzalnemu. Zavedam se, da lahko tezi o univerzalnosti marsikdo oporeka; še posebej, če vzporeja med seboj različne literarne sisteme, npr. slovenski in kitajski roman, čeprav lahko tudi med njima poiščemo vzporednice, ki jih Garcia - Berrio (446) imenuje esencialne strukture človekove univerzalne imaginacije. Ta literarni teoretik je prepričan, da sporočila razkrivajo svojo poetično (literarno) naravo takrat, ko so zmožna izoblikovati predmet, ki se nas globoko dotakne v t. i. esencialnem razkritju, skupnem vsem ljudem. V tovrstnem razmišljanju se približuje Gombrichu (17), ki esencialno identiteto ljudi veže na skupne antropološke izvore. Ti univerzalizirajo in poenotijo oblike recepcije in senzibilnosti, zlite v podobna občutja, ki sestavljajo univerzalni sklad za delovanje imaginacije – Gombrich ga imenuje estetske univerzalije, Garcia-Berrio pa opozarja, da univerzalnost v singularnem ni samo preprost mehanizem recepcije in splošnega mnenja.

Obseg literarnih univerzalij oz. univerzalnosti v singularnosti se spreminja glede na različno bralstvo v različnih prostorih in časih, a se v literarnih besedilih nikoli ne more popolnoma skrčiti. Tako lahko romanu Dostojevskega *Zločin in kazen* slovensko in portugalsko bralstvo določi različni obseg literarnih univerzalij, nobeno pa ne zanika njegove univer-

zalnosti v singularnosti, npr. individualnega načina karakterizacije in njenih univerzalnih mehanizmov. Čeprav so se tudi nekateri portugalski in slovenski romani ukvarjali s teminami zločina, niso svoje univerzalnosti izostrili v tako individualno pripoved o etičnih vprašanjih. Tesna simbioza univerzalnega in singularnega v povezavi z destruktivno konstrukcijo prispeva k tretji določnici znotrajbesedilne literarnosti – polisemičnosti ali večpomenskosti literarnega besedila. **Polisemičnost**[8]je prosta referenčnost besedila, imenovana tudi polireferencialnost, ki se nanaša na ohlapnejša, različna ali celo nezdružljiva pomenska področja. Ker referent ni tesno pripet na znak, se pomenske vezi vzpostavljajo skozi družbene konvencije. Ko referenčna nedoločenost literarno besedilo plasti in poglablja, se vceplja v različne izkušenjske, razpravljalne, vrednostne in imaginacijske kontekste. Večpomenskost je posledica različnih načinov literarizacije, med katerimi je zelo pomembna intenzifikacija ali zgoščevanje. Zgoščen in zaokrožen pogled na izmišljeni svet v literarnem izdelku ponujajo zgoščevalni postopki redukcije, sinteze in abstrakcije, ki ne omogočajo samo okrepitve in zgostitve vseh literarnih prvin, ampak tudi uskladitev različnih ravnin literarne umetnine; npr. uglasitev motivno-tematske in oblikovnostilne plasti besedila. Prav zgostitev poskrbi za to, da se podobni podatki ponovijo le kot različice, ne pa kot iste sestavine, in tako ubežijo preobilju reference ali redundanci ter še bolj razprejo besedilni pomen večpomenskosti. Utemeljitev večpomenskosti izhaja iz novokritiškega vztrajanja na večpomenskosti pesniškega (v nasprotju z enopomenskostjo znanstvenega) jezika in je tudi kasneje razložena kot ena od določujočih lastnosti književnosti. V literarnem besedilu večpomenskost namreč nima namena zavajati, lagati ali zgolj zabavati in dražiti bralca (kot npr. v nekaterih neliterarnih besedilih – Wales 20), ampak mu omogoča različne interpretacije. Čeprav je literarno besedilo, v nasprotju z običajnim življenjem, grajeno kot zaokrožena enota, ponuja več smislov in se tako izključi iz enkratne konkretizacije. Večpomenskost zagotavlja besedilu njegov obstoj preko časovnih in kulturnih omejitev, pri čemer zanaša med bralce tudi določeno mero nelagodja. Stopnja nelagodnosti je odvisna od strokovnosti bralca; Šlibar (*Sedmero* 29) jo opredeli kot potrebo po redukciji pomenov, ki jo ljudje začutijo v večpomenskem položaju, ko se zaradi orientacije v nepregledni situaciji raje odločajo za enopomenskost.

Že prej sem nakazala, da so različne določnice znotrajbesedilne literarnosti tesno povezane med seboj in zato soodvisne ena od druge; tako polisemičnost ni povezana samo z destruktivno konstrukcijo in univerzalnostjo v singularnosti, pač pa tudi z avtoreferencialnostjo. **Avtoreferencialnost** ali samonanašalnost je naravnanost literature sama nase ali tematizacija njenih lastnih obeležij. Pri razlagi tega pojma se spet lahko ozremo v

preteklost, v ruski formalizem, ki se je že na začetku 20. stoletja zavedal, da je literatura ospredje jezika in da so nekatere jezikovne funkcije v literaturi pogostejše. Tako je Jakobson predvsem izpostavil poetično funkcijo jezika ali naravnanost na sporočilo kot tako, osredotočenost na sporočilo zaradi njega samega. Osredotočenost na sporočilo kot tako je presegla poststrukturalistična misel in njena ideja o avtoreferencialnosti kot neskončnem procesu, ki ne dopušča razmejitve med tekstom in metatekstom. V tem smislu je tudi danes avtoreferencialnost razumljena širše (Biti 23): kot dimenzija, s katero izjava ali tekst opozarjata na situacijo, kontekst ali subjekt lastnega izjavljanja, na lastno kompozicijo, strukturo, kod ali žanrsko pripadnost. Današnji pomen avtoreferencialnosti torej ločuje med avtoreferencialno vlogo in npr. didaktično, psihološko, kritično ali pragmatično vlogo besedila: medtem ko je prva temeljna za literarno besedilo, so ostale bolj pomembne za neliterarna besedila. Glede na zazrtost vase, v svoje lastne mehanizme in konvencije, je avtoreferencialnost tesno povezana tudi z medbesedilnostjo. Stičnost samonanašalnosti in medbesedilnosti uzremo, če literaturo opazujemo bahtinovsko, kot dialog literature z literaturo in besedila s sobesedilom, ali če razumemo literaturo kot diskurz. V zadnjem primeru se nam literatura odstre kot

> dinamičen, odprt izsek iz navskrižnih procesov porajanja, razumevanja in obdelovanja pomenov, ki nastajajo v zgodovinskih mrežah medosebnih, medjezikovnih, medbesedilnih in sociokulturnih razmerij, torej znotraj družbene interakcije. Vanjo so stopali avtorji, njihovi vzorniki in nasprotniki, kritiki, občinstva, ustanove, v njej so delovale in se časovno/socialno spreminjale silnice konvencij za formiranje in razumevanje pojmov, presojanje vrednot, konstituiranje podob resničnosti, za jezikovno, stilno in kompozicijsko oblikovanje besedil. (Juvan, *Literarna* 49)

Destruktivna konstrukcija, univerzalnost v singularnosti, polisemičnost in avtoreferencialnost so kategorije, ki niso samo soodvisne ena od druge, ampak se medsebojno celo pogojujejo in določujejo; vse pa so nesporno odvisne od lastnosti, ki se ji literarna teorija v zadnjem času obilno posveča: fikcijskosti. **Fikcijskost**, v slovenščini sinonimno poimenovana tudi fikcionalnost, izhaja iz besede fikcija, izraza za skupno aktivnost, v katero sta vključena tako bralec kot ustvarjalec. Kendall Walton jo je npr. imenoval hlinjenje (make-belive), Peter Lamarque in Stein Halgam Olsen (Herman 163) pretvara, vsi pa so fikcijo opisali kot socialno prakso, ki jo vodijo pravila in konvencije. Tudi primerjava pestrih pomenskih razsežnosti v različnih evropskih jezikih pokaže, da lahko izraz pomeni najrazličnejše pomene oblikovanja in izmišljanja besedil, vse do lažnivega fabuliranja, in vključuje strukturo »kot da« z mimetično, predstavljalno in domišljijsko močjo. V dualističnem izročilu evropskega metafizičnega mišljenja,

zaznamovanega z razcepom med videzom in resnico, je bila fikcija vedno postavljena kot nasprotje nefikciji; nefikcija ali faktičnost je razumljena kot resnica ali zvesta ubeseditev resničnosti. Ostrino razlike med pravilnimi in napačnimi trditvami je v fenomenološkem in pragmatičnem preučevanju literature že omehčala koncepcija navideznih sodb, ki jih je Ingarden imenoval kvazisodbe. Te imajo modalni status, saj se njihove resničnosti ne da preverjati, zato tudi pomenijo odklon od drugih tipov izjav.

Omenjena modalna logika je po različnih tirnicah pripeljala teorijo fikcije do teorije možnih svetov;[9] pomembno vzpodbudo za razgradnjo hierarhične binarnosti fikcija-nefikcija pa je podal tudi Umberto Eco, ko je v knjigi *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove* (82) zapisal, da fikcijski svetovi niso popolnoma samostojni, saj parazitirajo na resničnem svetu. Svoje branje namreč bralci vedno dopolnjujejo s sklepanjem, kjer se zanašajo na vednost o realnem svetu. Vprašanje, ki se pojavlja v zvezi s teorijo možnih svetov, je, ali lahko ta sploh ponudi preprost odgovor za razlago fikcijskosti, vključujoč ontološki status fikcijskega bivanja in kognitivno vrednost fikcije. Tovrstna bistvena vprašanja so bolj domena metafizike in epistemologije kot pa literarne teorije. Ko razmišljamo o fikciji v okviru ontologije, reference, eksistence in možnih svetov, so premišljevanja povsem drugačna od teh, ki se ukvarjajo s fikcijo v okviru narativne strukture,[10] zgodbe, teme, osebe ali dogajanja. V smislu prilagoditve tako obsežnega vprašanja literarnoteoretskim specifikam, izhajam, tako kot Lamarque (2), iz treh predpostavk. Prva določi fikcijska dela za izvirna in avtonomna v primerjavi z ostalimi, zato potrebujejo ali zahtevajo posebno pozornost in nudijo posebno »nagrado«. Druga predpostavka pripiše fikcijskemu besedilu pisanost vrednot, medtem ko tretja poveže fikcijske »predmete« (like, kraje, dogodke) z realnim svetom: že sami so v ontološkem smislu povezani z realnostjo, še bolj realni pa postanejo v samem procesu ubeseditve.

Vse tri omenjene predpostavke se skladajo s konvencijo literarne komunikacije, v kateri morajo biti udeleženci pripravljeni možnosti svojega sprejemanja razširiti preko kriterija resnično/neresnično in preko kriterija intersubjektivne primerljivosti modelov resničnosti. Ali kot navaja Rusch (133): »Fikcionalen je tisti tip izjavljanja, pri katerem se vprašanja o obstoju sveta, na katerega se izjave nanašajo, ne zastavlja na enaki ravni, kot vprašanje o obstoju »dejanskega sveta«: vidiki ontologizacije, referencializacije in verifikacije postanejo sekundarni.« Omenjene značilnosti fikcijskega sveta lahko povežemo še z lastnostmi izmišljenih svetov, ki jih je Doležel (*Umetničke* 22) povzel takole: sklop izmišljenih svetov je neomejen in raznolik; izmišljeni svetovi so nezaključeni in ontološko homogeni ter dostopni stvarnemu svetu preko sistema informacij, ne pa preko fizikalnih zakonitosti. Ker fikcijska besedila pogosto zanimajo bralce zaradi infor-

macij o manj znanih obdobjih, prostorih, kulturah, navadah ali obnašanju, se zdi Pavelu (178) presenetljivo, da se v zadnjih desetletjih pojavlja prizadevanje za omejitev fikcijske distance, ki naj bi fikcijske svetove kar se da približala opazovalcu in tako dosegla »neposrednost«.

Zunajbesedilna literarnost

Destruktivna konstrukcija, univerzalnost v singularnosti, polisemičnost, avtoreferencialnost in fikcijskost so lastnosti, ki najbolj odgovarjajo vprašanju, kaj je literarnost, in tvorijo bolj ali manj stalno strukturo literarnega besedila, zato jih lahko naslovimo znotrajbesedilna literarnost. Vseh pet lastnosti izhaja iz stalnic literarnega besedila, ki se skozi različna obdobja spreminjajo, a vseskozi ohranjajo svoje jedro. Če je znotrajbesedilna literarnost najbolj vezana na stalne lastnosti literarnega besedila, upošteva druga, zunajbesedilna literarnost, njegov kontekst – šele v njunem razmerju združuje literarnost obe osnovni vprašanji, kaj je literarnost in kdaj je literarnost. Ker je za literarnost temeljno razmerje med znotrajbesedilno in zunajbesedilno literarnostjo, ne moremo kar poenostavljeno trditi, da se znotrajbesedilna literarnost dotika notranjih značilnosti besedila, zunajbesedilna pa zunanjih, saj je določujoč ravno proces delovanja med njima. Lastnosti zunajbesedilne literarnosti so gibljivejše od značilnosti znotrajbesedilne literarnosti, vezane na besedilo, in so pogojene bolj z individualnostjo sprejemnika ali nenehno spreminjajočimi se pravili sobesedila. V nadaljevanju bom predstavila še procese zunajbesedilne literarnosti, ki jih zaradi procesualnosti in premičnosti imenujem zunajbesedilna literarnost: literarna pogodba, literarna kompetenca, literarna intenca, literarna empatija in literarno vrednotenje.

Literarna pogodba[11] je dogovor med avtorjem, besedilom in bralcem o poznavanju literarnosti, njenih pravil, določil ali (žanrskih) obrazcev. Kot vsaka pogodba tudi ta dopušča manjše popravke, dopolnila ali dodatke, ne da bi pri tem spreminjala bistvene zakonitosti. Njeno temeljno pravilo, ki določa ukvarjanje z literarnim delom, je, da bralec molče sprejme literarno pogodbo z avtorjem, tisto, ki jo je Coleridge (Eco 75) imenoval »začasna prepoved nevere«. Bralec mora namreč vedeti, da je to, kar bere, domišljijsko (literarno) in ne sme obtoževati avtorja, da pripoveduje laži. Prepustiti se mora čaru literarnosti, ki ga zapre v meje nekega sveta in ga napelje na to, da ta svet (vsaj v času branja) jemlje zares. Posodabljanje literarne pogodbe lahko na začetku vznemiri bralce, da se sprašujejo o njeni trdnosti; njeno razumevanje je namreč odvisno tudi od literarne kompetence, literarne intence, literarne empatije in literarnega vrednotenja. Tako bi npr.

pesem Ribji nočni spev[12] Christiana Morgensterna še v sredini 19. stoletja naletela na negativni sprejem pri bralcih; skoraj nihče je ne bi obravnaval drugače kot šalo, metrični poskus ali otroško igro. Podobno so jo mnogi dojeli tudi ob objavi, leta 1904, kasneje pa, seveda v skladu s poetiko dobe, kot primer groteskne poezije z *nonsense* prvinami. Ko pa so jo čez nekaj let umeščali v različne antologije zvočne in konkretne poezije s simetrično podobo, so ji že pripisovali velik pomen za nadaljnji razvoj pesništva, predvsem dadaistične poezije, in so pesnika obravnavali kot predhodnika avantgardistične poezije. Če bi še danes kdo to pesem interpretiral kot zgolj likovni poskus in zato kot neliterarno prvino, bi seveda pokazal svoje nepoznavanje literarne pogodbe.

Literarna kompetenca je termin, ki si ga je literarna teorija, prav tako kot teorija komunikacije, psihologija in filozofija, izposodila iz jezikoslovja. Izraz kompetenca je uvedel ameriški lingvist Noam Chomsky, v paru kompetenca – performanca (competence – performance). V »njegovi« transformacijski gramatiki je pomenila prirojeno sposobnost tvorjenja in razumevanja povedi, prepoznavanja odnosov med njimi ter razreševanje večpomenskosti (Biti 178–179; Baldick 42; Makaryk 526). Ta (nezavedna) prirojena sposobnost tako omogoča govorcu, da govori in razume svoj materni jezik, ne da bi o njem sploh razmišljal. Čeprav je Chomsky pod kompetenco razumel predvsem sposobnost tvorjenja pravilnih povedi, so literarni teoretiki analogno prenesli ta pojem na sposobnost recepcije književnih besedil. Najbolj natančno je opredelil literarno kompetenco Jonathan Culler v knjigi *Strukturalistična poetika* (1975) – kot sklop pravil, konvencij in žanrov, ki bralcu pomagajo v procesu razumevanja književnosti. Izraz literarna kompetenca bi lahko poslovenili s pojmom literarna zmožnost. Nanaša se na (izkušene) bralce, poslušalce ali gledalce in pomeni prepoznavanje literarnih struktur in ostalih literarnih konvencij; kompetentni gledalci so npr. zmožni prepoznati razliko med koncem prizora in koncem celotne drame. Čeprav si drame prej še niso ogledali ali prebrali, kompetentni gledalci usklajeno zaploskajo ob pravem času (na koncu drame, ne pa prizora – izjemoma lahko tudi med prizorom ali na koncu prizora, če jim je prizor zelo všeč), nekompetentni se pa običajno zmotijo. Medtem ko je Chomsky poudarjal podedovani mehanizem osvajanja jezika, se literarna zmožnost pridobi predvsem skozi vzgojo in izobraževanje, kar po navadi povzroči velike razlike med sprejemniki literature. Kljub temu da se v razpravah o literarni kompetenci poudarja razlika med jezikovno in literarno kompetenco prav v tem, da je jezikovna prirojena, literarna pa ni, bi bilo najbrž tudi pri literarni zmožnosti smiselno razmisliti o deležu podedovane nagnjenosti do umetnosti nasploh in konkretno do literature, ki nedvomno vpliva na prožnejšo literarno kompetenco. Proces,

v katerem se izoblikuje literarna kompetenca, Šlibar (*Rundum* 16) imenuje literarna socializacija,[13] to je proces v delovanju literarnega sistema in njegovo ponotranjenje.

Prepoznavanje literarnosti, značilnosti zunajbesedilne literarnosti, je močno odvisno od literarne kompetence, ta pa je tesno povezana z literarno intenco, literarno empatijo in literarnim vrednotenjem. **Literarna intenca** ali literarni namen je kategorija, projicirana iz fenomenološkega polja na literarno teorijo. Pomemben delež k razgradnji pozitivistične ideje namenskosti je prispevala nova kritika, ki je dvomila v oceno avtorske intence, saj ne samo da presojevalci nimajo dostopa do (celotne) avtorske izkušnje, ki bi potrdila njegov namen, pač pa sama narava jezika kot kolektivne tvorbe prisili avtorja, da v procesu pisanja podredi svoj namen zakonom literarne strukture. Še bolj je razplastila perspektivo avtorja in njegovega namena ženevska kritika, ki je razlikovala fenomenološki ego teksta, utelešen v fikcijskem svetu, od empiričnega ega avtorja. Po mnenju ženevskih kritikov nastane fikcijski svet z namernim dejanjem avtorjeve domišljije, ki poenoti različna spoznavna in emocionalna intencionalna dejanja, shranjena v različnih slojih besedila in tako preobrazi danosti avtorjevega osebnega življenja v novo kvaliteto (Biti 147). V intencionalnost zanese nov pomen ameriška teorija recepcije, ko zamenja pojem intence s pojmom avtorske publike kot sestavljenega sklopa predpostavk: pravila književne komunikacije prisilijo avtorja, da se »vstavi« v besedilo kot profilirani implicitni avtor, nagovarjajoč implicitnega bralca. Linda Hutcheon (Biti 148–149) je namesto izključitve izraza literarni namen predlagala v knjigi *Irony's Edge* (1994) razširitev tega pojma in razložila, da namen »nastane« šele med interpretacijo: je učinek teksta ali izjave, rezultat sestavljenega komunikacijskega dogajanja med avtorjem, tekstom in bralcem v sklopu določene diskurzivne skupnosti. Relativistično širino te definicije v zadnjem času precej zožuje kognitivna naratološka teorija, ki zanika bralčevo možnost vplivanja na avtorjev namen. Razumeti avtorja kot namenskega posrednika določenih plasti besedila pomeni usmeriti se bolj k avtorju kot bralcu, kar se je zgodilo (čeprav povsem po drugi poti) tudi v teoriji literarnega interesa Stevena Knappa (1993). Ta ameriški znanstvenik je literarnost določil skozi literarni interes: literarnost je jezikovno utelešena predstavitev, ki si prizadeva pritegniti določeno vrsto pozornosti, kar naredi tako, da partikulizira emocionalne in druge vrednosti svojih referentov. Ko prestavlja Knapp interpretativni problem od recepcijske ravni na področje literarnega interesa, spet postavlja v ospredje bolj avtorja in manj njegovo umetnino.

Pretres različnih sodobnih pristopov k literarnosti pokaže, da se je danes literarna teorija preusmerila na razmerje do drug/ačn/osti, ki ga

lahko zajamemo v kategorijo **literarne empatije** ali zmožnosti vživljanja v literarno besedilo. Literatura kot prostor drugega, drugosti in drugačnosti je tema, v zadnjem času predvsem etično obarvana, ki se jo loteva zelo veliko teoretikov, od Bahtina, Camusa, Derridaja, Iserja, Blanchota in Lévinasa do Nussbaumove in različnih kritikov medkulturnosti. Povezanost drug/ačn/osti z literarno empatijo je smiselna, če razumemo empatijo kot posebno občutenje ali vživetje bralca v literaturo ter njegovo zaznavanje literarnih dogajanj in doživljanj literarnih oseb. Ker se pri empatiji bralec ne poistoveti z likom ali dogajanjem, poskuša predvsem razumeti in sprejemati, ne pa samo sodoživljati. Literatura namreč omogoča bralcu resnično empatijo (Virk,[14] *Literarnost* 109), razumevanje tuje izkušnje, ki je sam nima in mu je zato tuja. Peggy Kamuf (162–170) podeli prav literaturi možnost razpiranja drugemu zaradi njene fikcijske narave, ki nima reference in zato tudi ne trdno postavljenih (jezikovnih) meja. Odprtosti si ne razlaga kot prisvojitve ali posedovanja Drugega, temveč kot zgolj povabilo k drugosti. Povabilo k drugosti z literarnostjo, ki ločuje literaturo od drugih diskurzov, večkrat že presega meje svojega literarnega sveta in se preliva v širši tok etičnega. Pojem etičnega se tako razume v pomenu, kot ga je vzpostavil Emmanuel Lévinas, ki je etiko postavil pred ontologijo in gnoseologijo, saj je ta po njegovem pred vsakim spoznanjem. Etična odgovornost zapleta človeka v kompleksno dialektiko etičnega delovanja in izhaja iz samega odnosa do Drugega, tujega kot takega. Teze o etičnosti literature je najbolj sistematizirala Marta Nussbaum v knjigi *Poetic Justice* (1995), ko je trdila, da nam literarnost pomaga odkriti, kakšne so naše vrednostne dispozicije. Literarna empatija nam torej ne pove, kako naj se odzovemo v določeni situaciji, a nam pomaga ustvariti literarno sodbo, model, v katerem postane domišljija paradigma za presojo. Nussbaumova (Culler, *The Literary* 29–33) tako razlaga bralce kot presojevalce, ustvarjene skozi literaturo, literarna dela pa kot usmerjevalce k socialni pravici na poseben način, z urejanjem in usmerjanjem.

Tovrstna etična dimenzija literarnosti je v svoji naravnanosti proti socialni pravici dokaj idealistična in najbrž najbolj učinkovita pri mladih bralcih, ko naleti literarna socializacija na odprto in še neizoblikovano osebnost; prav takšna se zdi tudi romantična ideja Nussbaumove, da lahko literatura izboljša bralca in ga usmerja k etičnim presojam, pa tudi če se te dogajajo samo znotraj besedila in se ne prenašajo na obrazce resničnega obnašanja ali védenja. Če literarna empatija omogoča bralcu zlitje z besedilom in vrednotenje različnih prvin njegove literarnosti, mu literarno vrednotenje ponudi možnost presoje o kvaliteti ali vrednosti prebranega. **Literarno vrednotenje** je eden od stalnih mehanizmov izbiranja literarnih del in njihovega uvrščanja v različne sezname, od priporočilnega branja v

knjižnicah in obveznega šolskega čtiva do kanonizacije literature. Že sam izraz vrednotenje nas napelje na razmislek, katere vrednote/vrednosti[15] je potrebno iskati v literarnem besedilu oziroma kako izpeljati izbiro kvalitetnejših besedil v nepregledni množici literature. Pri tem se je potrebno zavedati, da literarno vrednotenje ni samo stvar ne/strokovnih bralcev, npr. literarne kritike, literarne zgodovine, medijev in različnih bralnih skupnosti, saj ga lahko razumemo kot širši proces literarnega sprejemanja, ki se ne ukvarja samo z iskanjem ali potrjevanjem literarnosti. Prepuščanje mnenja o tem, kaj je književnost oz. literarnost zgolj bralcu ali interpretativni sredini, ni pokazatelj realnega stanja, saj na vrednotenje vplivajo tudi avtor, njegove literarne oblike in vrste, način njegove izdaje in medijska predstavitev ter reklame, tehnike vzgojnega in izobraževalnega posredovanja, literarna kritika in kanonizirane oblike recepcije. Da je konstrukcija literarne kvalitete znatno bolj zapleten proces, dokazujejo tudi nove znanosti (npr. empirična literarna znanost, kulturni materializem, sistemska teorija …), ki zagovarjajo pojem institucije. Vsem je skupno razumevanje književnosti kot avtonomnega, a tudi raznovrstnega sistema praks proizvodnje in potrošnje ter kritične, pedagoške in znanstvene reprodukcije tekstov. Ta sistem ni izoliran, temveč vključen v aktivno razmerje z drugimi sistemi. Strinjam se z Dovićevo (*Sistemske* 54) mislijo, da je literarni sprejemnik najprej posameznik, opredeljen s svojim sistemom predpostavk, svojo socializacijsko zgodovino, z motivi in ekonomskim položajem. Zato je pri konkretni analizi sprejemnikov pomembno poznati delovanje celotnega literarnega sistema.[16] Če je za preteklost mogoče trditi, da je na literarno vrednotenje velikokrat vplivala cenzura, je za čas po letu 1990 v Sloveniji potrebno upoštevati nove razmere, kapitalistično usmerjen knjižni trg, estetski relativizem in pluralizem postmoderne dobe ter medijsko konstrukcijo realnosti. Četudi se zdi, da v današnjem času cenzure ni več, bi bilo bolje razmišljati o t. i. mehki[17] neformalni cenzuri (Dović, *Slovenski* 266–268), če je ta izpeljana s perspektive določene družbene moči, usmerjene v neliterarne cilje, ko se določena literarna dela kljub njihovi kvaliteti zavračajo zaradi pomanjkanja ustreznih prijateljskih vezi avtorja, neizpolnjevanja kriterijev za različne projekte, nagrade ali subvencije ter »nezaželenih« političnih ali literarnih usmeritev.

Literarno vrednotenje je proces, v katerem je pri razvrščanju besedil večkrat prisotna določena oblika cenzure, ki jo je, prav tako kot celotno literarno vrednotenje, težko natančno opredeliti, njegovo formulo pa uporabljati v vseh položajih. Podobno velja tudi za ostale procese, predstavljene kot sestavine zunajbesedilne literarnosti, in lastnosti znotrajbesedilne literarnosti. Ker je literarnost seštevek njihovih odprtosti in zaključenosti, postaja tudi sama vprašanje, na katerega ne najdemo rešitve, ki bi bila

prepričljiva za vse, saj se je zgodovina tega pojma premeščala z enega področja na drugega. Še najbolj smiselna se zdi povzemalna definicija literarnosti, ki upošteva posplošeno sintezo posameznih značilnosti in procesov: literarnost je presečišče različnih lastnosti in procesov literarnega besedila in sobesedila. Je razmerje med znotrajbesedilno literarnostjo, ki jo sestavljajo bolj ali manj stalne lastnosti literarnega besedila, kot so destruktivna konstrukcija, univerzalnost v singularnosti, polisemičnost, avtoreferencialnost in fikcijskost, ter procesi zunajbesedilne literarnosti: literarna pogodba, kompetenca, intenca in empatija ter literarno vrednotenje.

OPOMBE

[1] Na Slovenskem so se s to temo sistematično ukvarjali Marko Juvan, Neva Šlibar in Tomo Virk v prispevkih, ki so navedeni v zadnjem poglavju te študije z naslovom Literatura. V svoji razpravi se v delitvi na znotrajbesedilno in zunajbesedilno literarnost ter poskus njune povezave delno navezujem na razumevanje literarnosti Marka Juvana, ki je v študiji »Vprašanje o literarnosti – nekaj uvodnih opažanj« (1997) trdil, da literarnost ni niti invariantni snop »notranjih« lastnosti vseh besedil, ki veljajo za literarna, niti samo »zunanja« družbena konvencija. Tudi sama menim, da literarnost ni samo skupek notranjih ali le zunanjih značilnosti, vendar ne prevzemam njegove osnovne teze, da je literarnost učinek besedila v literarnem sistemu, mogoč samo na podlagi paradigem in konvencij iz literarnega kanona. Trdim namreč, da je literarnost premična kategorija, sestavljena iz znotrajbesedilne in zunajbesedilne literarnosti in v tem smislu sistematiziram deset lastnosti ali procesov kot kriterijev razlikovanja med literarnim in neliterarnim besedilom.

[2] »Brezvestna svoboda trgovine« je besedna zveza, ki sta jo uporabila Karl Marx in Friedrich Engels (98) v *Komunističnem manifestu*. Čeprav moja raziskava literarnosti ni marksistična, bi rada prav s tem izrazom poudarila tržno logiko, ki spodjeda temelje znanosti, ko privilegira tiste panoge, ki prinašajo največ profita (npr. naravoslovne znanosti), ali pa znanost spreminja v management. Tudi v okviru humanističnih panog spodbuja predvsem tiste, ki so bolj splošne in priljubljene: sociologija kulture, antropologija, medkulturne študije …

[3] O literarnosti je Jakobson (57) natančno razmišljal takole: »Predmet literarne znanosti ni literatura, ampak literarnost, tj. tisto, kar določeno delo naredi literarno. Medtem ko so se doslej literarni zgodovinarji obnašali kot policisti, ki pri izpolnjevanju naloge »pripreti iskano osebo« za vsak primer zaprejo še tiste, ki so bili v tem času v stanovanju, ali pa tudi te, ki so samo slučajno prečkali ulico. Za literarne zgodovinarje je bilo uporabno prav vse: življenje, psihologija, politika, filozofija. Namesto literarne vede se je ustvaril konglomerat diletantskih disciplin in pozabilo se je, kam te spadajo – k zgodovini, filozofiji, zgodovini kulture, psihologiji – in da lahko te discipline naravno izkoriščajo tudi književne spomenike kot nepopolne, drugorazredne dokumente. Če želi literarna veda postati znanost, mora priznati 'literarni postopek' za svojega edinega junaka.«

[4] Reklamo sem si izbrala kot primer primerjave z literarnim besedilom, ki je bil večkrat izpostavljen v antiesencialističnem razlaganju literature. Tako strukturalisti kot nekateri pragmatiki in jezikoslovci so bili prepričani, da je težko ločevati med besedili in da je reklama lahko tudi literarno besedilo, saj vsebuje literarne prvine, kot so npr. ritem, metafore, skriti pomen, aluzivnost …

[5] Izraz potujitev je v literarno teorijo uvedel Viktor Šklovski (ostranenie) v prispevku »Umetnost kot postopek« (1914). Razumel ga je kot umetniški postopek rušenja

avtomatizma recepcije, kasneje pa tudi vzpostavljenih literarnih kanonov v procesu književne evolucije (*Teorija proze*, 1925). Brecht je ta pojem uporabil kot okostje svoje antiaristotelovske koncepcije gledališča. Formalisti so, v nasprotju s tedanjo koncepcijo književnosti kot mišljenja v sliki, vztrajali pri tem, da umetnost otežuje svojo formo in jo spreminja v hrapavo (ne pa gladko), da bi vznemirila svoje bralce. Potujitev se (v nekaterih jezikih) imenuje: oćuđavanje, oćuđenje, Verfremdung, defamilirization, alienation.

[6] Neva Šlibar (»Sedmero« 26) dvojnost – istovetnost in nasprotnost – poimenuje afirmativna in deviacijska estetika. Prva pomeni pojmovanje umetnosti kot sredstva soustvarjanja in ohranjanja ustaljenih struktur in vrednot, druga pa sredstvo problematiziranja in destabiliziranja ustaljene družbene pojavnosti.

[7] Uveljavljeni dogovori in pravila se imenujejo tudi literarna pogodba, ki pa bolj vpliva na t. i. zunajbesedilno literarnost, v študiji obravnavano kasneje.

[8] Polisemičnost je jezikovni izraz v semiotiki, ki označuje večpomenskost besed, besednih zvez, povedi, kasneje tudi celotnih besedil. Imenuje se tudi dvosmislenost, ambiguity, ambiguïté, Zweideutigkeit.

[9] S teorijo možnih svetov se je ukvarjalo veliko strokovnjakov, med njimi: Kendall Walton, Peter Lamarque, Stein Halgam Olsen, Thomas G. Pavel in Lubomir Doležel.

[10] Dosti preprostejši odgovor na vprašanje fikcijskosti ponuja naratologija, ki je po zgledu Dorrit Cohn, Gérarda Genetta in Käte Hamburger celo nanizala nekaj kažipotov (Herman 166–167), po katerih se fikcijsko besedilo razlikuje od nefikcijskega. Fikcijsko besedilo namreč sestavljajo: vsevedni pripovedovalec, neomejena fokalizacija, obsežna raba dialoga, premi govor, notranji monolog, detemporalizacija glagolov in časovnih prislovov (npr. Zdaj je bil ta čas), razlikovanje med pripovedovalcem in avtorjem, raba metalepse in paratekstualni znaki (npr. Cankar: roman *Na klancu* – že sama vrstna oznaka je znak fikcijskosti).

[11] Literarna pogodba je termin, ki sem ga uvedla po analogiji Ecovega izraza fikcijska pogodba. Fikcijskost je sicer ena izmed lastnosti literarnih besedil, a predvideva podobne dogovore in pravila kot nadrejeni pojem literarnost. Glede na to podobnost je povsem smiselno razpravljati o literarni pogodbi kot dogovoru, ki odraža avtorjevo, besedilno in bralčevo poznavanje literarnosti.

[12] Zaradi nazornosti primera navajam pesem, ki je bila v slovenskem prevodu objavljena v *Antologiji konkretne in vizualne poezije,* v celoti.

Fisches
Nachtgesang

–
U U
– – –
U U U U
– – –
U U U U
– – –
U U U U
– – –
U U U U
– – –
U U
–

[13] Literarna socializacija je proces, v katerem bralec spoznava, sprejema in sprejema vrednote, stališča in znanje literarnega sistema družbene skupine, v kateri živi. Skozi primarno socializacijo se mu izoblikujejo literarne kompetence v najožji družbeni skupini, v družini, v sekundarni socializaciji pa spoznava literarnost skozi sistematiko učnega procesa. V Sloveniji se ukvarja s pojmom literarnih kompetenc Neva Šlibar (*Sedmero* 19), v okviru literarne didaktike. Meni, da kljub nesporni problematičnosti socializacije lahko ta tvori most med literarnostjo in splošno uporabnostjo.

[14] Tomu Virku sta se zdela odprtost do Drugega in nagovorjenost od Drugega predpogoja za etiko; v tej odprtosti nas vadi prav literatura s svojo specifiko, z literarnostjo, ko se skozi njo odprtosti in nagovorjenosti brez prisile učimo. Virk je o etični dimenziji literature v smislu odprtosti za drugo, drugačno in tuje pisal tudi v prispevku »Zakaj je književnost pomembna«, navedenem v Literaturi.

[15] Vprašanje vrednot in vrednotenja se je v literarni teoriji vseskozi povezovalo s filozofijo. Predvsem Nietzschejeva filozofija ni prevratna samo za razvoj aksiologije, filozofske vede o vrednosti, ampak tudi za celotno hierarhizacijo vrednot. Nietzsche je uvidel, da so pogledi na svet vkoreninjeni v določene vrednote in da sta antična in krščanska metafizika »vrednostni« metafiziki in ideologiji, ki spoštujeta triado dobro-resnično-lepo. Ko Nietzsche zahteva prevrednotenje vseh vrednot, na ta način ne zanika vsega in se ne zaustavi na stopnji popolnega nihilizma, saj veruje v nove vrednote. Ker so za vsako presojo potrebni kriteriji, nastane v času krize vrednot tudi kriza kriterijev vrednotenja, kar je močno prisotno npr. v sodobni književnosti.

[16] Sistemske in empirične obravnave literature uporabljajo sintagmo literarni sistem. Ta sintagma je rezultat sociološkega preučevanja različnih družbenih sistemov, tudi literarnega, ki izhaja iz temeljne hipoteze (npr. Luhmanna, Adama), da so sistemi kompleksne, prilagodljive in ciljno usmerjene enote. Čeprav prinaša sistemska teorija nekaj novih spoznanj tudi v literarno vrednotenje, ji v svojem prispevku nisem sledila, saj se mi zdi prenos sistemske teorije na analizo konkretnih problemov ali besedil vprašljiv prav zaradi njene teoretske abstraktnosti.

[17] Cenzura je najbolj očiten način poseganja v avtonomijo literature. Dović (*Slovenski* 267) jo deli na grobo in mehko, eksplicitno in implicitno ter predhodno in retroaktivno. Mehki, subtilnejši postopek, s pomočjo katerega nosilci družbene moči skušajo nadzirati pretok (literarnih) idej v družbi, predstavljajo izključitve, seznami nezaželenih avtorjev in omejevanje dostopa do različnih literarnih privilegijev.

LITERATURA

Antologija konkretne in vizualne poezije. Ur. Denis Poniž. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1978. (Knjižnica Kondor).

Aristoteles, *Poetika*. (Prevedel, uvod in opombe napisal Kajetan Gantar). Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.

Baldick, Chris. *Concise Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford UP, 1990.

Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 1997.

Mc Cormick, Peter. »Literary Fictions and Philosophical Theories: The possible-worlds story«. *Fiction Updated. Theories of fictionality, naratology, and poetics*. Ur. Calin - Andrei Mihailescu, Walid Hamarneh. Toronto and Buffalo: Toronto press, 1990. 48–61.

Corti, Maria. *Principi della comunicazione letteraria*. Milan: Bompi, 1976.

Culler, Jonathan. *Literarna teorija. Zelo kratek uvod*. Ljubljana: Krtina, 2008.

– – –. *The literary in theory*. Stanford: Stanford UP, 2007.

Dekoven, Marianne. »The Literary as Activity in Postmodernity.« *The Question of Literature. The place of the literary in contemporary theory*. Ur. Elizabeth Beamont Bissell. Manchester and New York: Manchester UP, 2002. 105–126.

Doležel, Lubomir. *Poetika zapada. Poglavlja iz istraživačke tradicije*. Sarajevo: Svjetlost, 1991.

– – –. »Umetničke sveze: mimezis i mogući svetovi.« *Književna reč* 32. 270 (1986): 20–38.

Dović, Marijan. *Sistemske in empirične obravnave literature*. Ljubljana: Založba ZRC, 2004.

– – –. *Slovenski pisatelj. Razvoj literarnega ustvarjalca v slovenskem literarnem sistemu*. Ljubljana: Založba ZRC, 2007.

Eco, Umberto. *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*. Ljubljana: LUD Literatura, 1999. García - Berrio, Antonio. *A theory of the literary text: Research in the text theory. Untersuchungen zur Textheorie* (volume 17). Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1992.

Genette, Gérard. *Fikcija i dikcija*. Zagreb: Ceres, 2002. (Biblioteka Contemplatio universalis).

Gombrich, Ernst Hans. »Sind eben alles Menschen gewesen? Zum Kulturrelativismus in den Geistwissenschaften.« *Akten des VII Internationalen Germanisten* - Kongresses. Ansprachen Plenarvorträge. Ur. A. Schove. Tübingen, 1986. 17–28.

Herman, David; Jahn, Manfred; Ryan, Marie - Laure. *Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge, 2008.

Jakobson, Roman. Ogledi iz poetike. Beograd: Prosveta, 1978.

Juvan, Marko. *Literarna veda v rekonstrukciji: uvod v sodobni študij literature*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2006. (Zbirka Novi pristopi).

– – –. »Vprašanje o literarnosti – nekaj uvodnih opažanj«. *Slavistična revija* 45. 1–2 (1997): 207–223.

– – –. »Vprašanje o literarnosti.« *Vezi besedila. Študije o slovenski književnosti in medbesedilnosti*. Ljubljana: LUD Literatura, 2000. (Zbirka Novi pristopi). 27–46.

Kamuf, Peggy. »Fiction and the Experience of the Other.« *The Question of Literature. The place of the literary in contemporary theory*. Ur. Elizabeth Beamont Bissell. Manchester and New York: Manchester UP, 2002. 156–174.

Knapp, Steven. *Literary Interest: The limits of Anti-formalism*. Cambridge: UP, 1993.

Lamarque, Peter. *Fictional Points of View*. Ithaca in London: Cornwell UP, 1996.

R. Makaryk, Irena: *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, scholars, terms*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

Marx, Karl; Engels, Friedrich. *Komunistični manifest*. Ljubljana: Sanje, 2009.

G. Pavel, Thomas. *Fikcijski svetovi*. Ljubljana: LUD Literatura, 2008. (Zbirka Labirinti).

Nussbaum, Marta. *Poetic justice: The literary imagination and public life*. Boston: Beacon, 1995.

Rusch, Gebhard. »Fiktionalisierung als Element von Medienhandlungsstrategien.« *Literaturwissenschaft als Wisssenschaft über Fiktionalität*. Studia Poetica 10. Ur. C. Oberwagner Scholz. Szeged, 1997. 123–138.

Simpson, David. *The Academic Postmodern and the Rule of Literature: A report on half-knowledge*. Chicago: University of Chicago press, 1995.

Šlibar, Neva. *Rundum Literatur I. Der literarische Tekst*. Ljubljana: FF, Znanstvena založba, 2009.

– – –. »Sedmero tujosti literature – ali: o nelagodju v/ob literaturi, literatura kot tujost, drugost in drugačnost.« *Književnost v izobraževanju – cilji, vsebine in metode*, zbornik *Obdobja* 25. Ur. B. Vogel Krakar. Ljubljana: FF, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 2008. 15–37.

Virk, Tomo. »Literarnost in etika. Družbena vloga literature in literarne vede danes.« *Literatura* 20. 209 (2008): 98–116.

– – –. »Zakaj je književnost pomembna?« *Književnost v izobraževanju – cilji, vsebine in metode*, zbornik *Obdobja* 25. Ur. B. Krakar Vogel. Ljubljana: FF, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 2008. 3–15.

Zupan Sosič, Alojzija. »Kvaliteta ali uspešnost literature«. Radijska oddaja *Arsov logos* (24. 11. 2009). http://tvslo.si/predvajaj/alojzija-zupan-sosic-kvaliteta-ali-uspesnost-literature/ava2.51254398/
– – –. »Petelinji zajtrk, knjižna in filmska uspešnica.« 44. *SSJLK* – zbornik predavanj. Ur. M. Pezdirc Bartol. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2008.
– – –. *Robovi mreže, robovi jaza: sodobni slovenski roman.* Maribor: Litera, 2006.
Wales, Katie. *A Dictionary of Stylistics.* London: Longman, 1989.

Literariness, Again

Keywords: literary criticism / narrative structure / literarity

The study of literariness is becoming topical again due to the current status of literature and the role of literary studies in the hierarchy of various disciplines. As early as the beginning of the twentieth century, the Russian formalists tried to answer the question of "What is literariness?"; today, it is easier to provide an answer to this question if it is combined with the more recent question of "When is literariness?," thus overcoming the binary nature of the essentialist and anti-essentialist explanation of literariness. Although sometimes there is a thin differentiating line that distinguishes a literary text from a non-literary one, it is precisely the knowledge of literariness that eliminates the challenge of differentiation, when the dominant or predominating features are taken into account in comparing various texts. In a literary text, literariness is the essential, defining, and central feature, whereas in a non-literary text it is parallel, marginal, and atypical. Although in the past literariness was explained as the essence of literature, then later as a special way language was structured, and still later as a result of literature, today it makes more sense to understand it as a variable category or a relationship between the features of a text and the processes of its context. The synthetic definition of literariness, which takes into account a generalized synthesis of individual process features, is as follows: literariness is an intersection of various features and processes in a literary text and its context. It is the relationship between intratextual literariness, which is composed of more or less permanent features of literary texts such as destructive construction, universality in singularity, polysemy, self-referentiality, and fictionality, and processes of extratextual literariness (i.e., the literary contract, competence, intention, empathy, and literary evaluation). In dividing literariness into intra- and extratextual literariness I do not proceed from their bipolar opposition, but the organic

continuity that is the result of their close interconnection. Even if intratextual literariness takes the tangible constants of a literary text under its wing, these are not completely fixed because they depend on various readings or contextualization, which I have termed "extratextual literariness."

The first feature of intratextual literariness, destructive construction, is based on the esthetics of identity and opposition, which cause a literary text to resemble a specific model of literary tradition, while already surpassing it due to its individuality. Destructive creativity is closely connected with universality in the singular or the inclusion of the universal in the individual, in which universality affords the literary text the facility of literary communication between the author, the text, and readers of various periods, places, and social environments. Great contributions to universality in the singular are made by polysemy—free referentiality of the text that enables various interpretations—and self-referentiality (i.e., the internal orientation of literature and its thematization of its own keys). Among all of the features of intratextual literariness, literary theory and philosophy have recently been largely focusing on fictionality, which corresponds to the convention of literary communication in which all the participants must be willing to expand their reception through the criterion of real vs. unreal and the criterion of the comparability of reality models. All of these features of intratextual literariness mutually depend on the processes of extratextual literariness, in which the literary contract represents the basic agreement between the author, the text, and the reader, and literary competence is the ability to recognize literary structures and conventions. It is not necessary for the literary intention (i.e., the combination of trusting and doubting the author's purpose), and empathy (i.e., the reader's special feeling for or identification with literature) to be coordinated processes. It is more important that they, along with other processes, help create the process of extratextual literariness known as literary evaluation.

Junij 2010

Filozofija predmeta, geometrija in fizika – konstruktivizem

Janez Vrečko

Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
janez.vrecko@guest.arnes.si

Članek se ukvarja s časoprostorsko problematiko Kosovelovih konsov. Pokazati želi, da je z njimi na evropskih tleh realiziral enega redkih primerov t. i. literarnega konstruktivizma. To je med drugim videti iz 'geometrične', inženirske in fizikalne, einsteinovske analize Sferičnega zrcala. Slikovni učinek črke »K« je dejansko učinek konstrukcijskih črt, s katerimi pesnik dosega globino prostora. Izpovedni subjekt je sicer izgnan iz pesmi, a vanjo vstopa kot konstruktor, kjer se pri Kosovelu črka »K« kot 'konstruktor' in črka »K« kot Kosovel-avtor slučajno idealno pokrivata.

Ključne besede: slovenska poezija / literarna avantgarda / konstruktivizem / Kosovel, Srečko / literarni vplivi

Kosovelov kons Sferično zrcalo (*Int.* 142) je sinteza besednega, ikonično-geometričnega in inženirskega gradiva, sinteza 'geometrije in fizike' (ZD III, 657), novega razumevanja prostora in einsteinovskih odkritij o časoprostoru. Kot v drugih Kosovelovih konsih gre tudi v konsu Sferično zrcalo za ugotovitev, da je šlo na začetku 20. stol. za osupljiv preplet med znanostjo in umetnostjo. Uporaba fizikalnih, matematičnih, kemičnih in drugih znanstvenih pojmov v poeziji je še posebej značilno za konstruktivizem. Temu se ne gre čuditi, saj je denimo Hlebnikov več let študiral matematiko na univerzi Lobačevskega, Lisicki je bil inženir, tako tudi Naum Gabo in Antoine Pevsner itd. Naj spomnimo, da sta se Erenburg in Lisicki v *Vešču* zavzemala za novega konstruktivističnega umetnika kot »sodelavca znanstvenika, inženirja in tehnika«. Navsezadnje bi tudi Kosovel moral biti gozdarski ali celo ladijski inženir, saj je temu ustrezno končal realno gimnazijo, namenjeno tehničnim izobražencem. Tako je lahko »Kosovel z razširitvijo kataloga podob na področje tehnike pridobil pomemben vir za drzne metafore in komparacije« (Pavlič 31).

Po Kosovelu je »*umetnina* […] *plod dela, da je mogoče lepo hišo sezidati, le če je arhitekt, inženir, zidar – tehnika*« (podč. S. K.) (ZD III, 570). Gre za povzemanje temeljnih principov konstruktivizma in Literarnega centra konstruktivistov (LCK), za razmerje med umetnostjo in tehniko, za enačenje pesnika z arhitektom in drugimi konkretnimi poklici, predvsem pa za eno

temeljnih opredelitev konstruktivističnega dela sploh, da mora biti viden sam delovni postopek, konstruktivni princip, kjer »črke rasto v prostor« (2, 166), kjer bo umetnina »arhitektonski problem (tehnika)« (ZD III, 703), v kateri se bo vsebina izenačila z obliko. Kosovelova slovita definicija konstruktivizma iz predavanja ob prvem javnem nastopu in njene izpeljanke v različnih člankih to v celoti potrjujejo (gl. ZD III, 13, 37, 41, 57, 94, 107). »Vsebina se hoče izražati v živi, svobodni organični obliki, biti hoče vsebina in oblika obenem, odtod konstruktivizem« (ZD III, 13).

S tem pa Kosovel ni želel »narisati abstraktne oblike pesmi« (ZD III, 705), ampak poskrbeti, da se ne bi izgubila pomenska dimenzija besede in teksta. Šlo mu je torej za prežetost vsebine in oblike. V Dnevniku XVI beremo tale pomemben zapis: »Vsaka beseda je svet zase. Gibanje med temi svetovi. Predavanje o besedi« (ZD III, 769). Pesnik je razumel besede kot gradbeni material, kot zidake, s katerimi zida, konstruira, zida pa na dinamičen način, tako da pride do Nagyevega »gibljivega gledanja,« iz katerega je izhajala tudi Kosovelova »gibljiva filozofija« (ZD III, 650).

Od tod je razumljivo Kosovelovo ločevanje med ekspresionizmom in konstruktivizmom. Pogled »*skozi sferične leče,* […] *ti nujno kaže deformacijo*« (podč. S. K.) (ZD III, 110), zato je ekspresionizem zanimala samo vsebina, ne pa tudi forma, zato se je lahko zavzemal samo za rešitev 'ene generacije'. Konstruktivizem pa se je zavzemal za rešitev 'človeštva v celoti', zato je razkrojeno znova »nasilno oblikoval« (gl. ZD III, 752) in ga postavil nazaj v življenje.

Sledeč »gibljivemu gledanju« Moholya Nagya je Kosovel svojo »gibljivo filozofijo« prostora, svoje arhitekturno pesništvo večkrat postavljal pred ogledalo, da bi na ta način dobil ali še dodatno poudaril prostorsko razsežnost svojih konsov. Še več je mogoče reči: to niso bila le običajna ogledala, ampak »konveksna/konkavna/plankonveksna/plankonkavna« (ZD III, 749), kar seveda ni naključje, saj takšna prizadevanja Kosovela povezujejo z Moholy-Nagyem in z Lisickijevo 'pangeometrijo'. Se pravi, da takšna ogledala s svojim deformiranjem videza spreminjajo prostorsko razsežnost evklidskega predmeta, ki na ta način »raste v prostor« (2, 166).

Zgled za t. i. »zrcalne pesmi« najdemo v Zenitu pri Branku Ve Poljanskem, posebej v njegovem tekstu Panoptikum potuje v ogledalo. Sicer se s to problematiko srečamo tudi pri ekspresionistu Franzu Werflu v njegovi drami Spiegelmensch iz leta 1920, ki jo Kosovel citira v svojih Dnevnikih (gl. ZD III, 678). Ekspresionist Oskar Loerke se je imenoval kar »revolucionar z zrcalom«. Francoski nadrealist Soupault pa je sredi dvajsetih let objavil pesem z naslovom Monsieur Miroir (Gospod Ogledalo). Ne gre pozabiti tudi sijajnih kiparskih stvaritev Nauma Gaba, ruskega konstruktivista, ki je enega svojih del naslovil kot Sferična konstrukcija, drugo

pa kot Prozorna varianta na sferično temo. Tudi Moholy Nagy, ki ga je Kosovel pozorno bral, je pisal o 'sferičnem' prostoru, o 'gibljivem' prostoru (Moholy-Nagy 106). K temu je treba dodati še, da je Moholy-Nagy predvsem ob Van Goghovih skicah iz njihove posebne teksture spoznal, da je mogoče kvaliteto tridimenzionalnega prostora izraziti zgolj s črto. Nosilci pomena niso bili več predmeti, temveč način, kako so bile črte med seboj organizirane. Črte so postale silnice, urejene v diagram notranjih sil, ki posredujejo emocionalni naboj (Ženko 99).

Tematika zrcala se pri Kosovelu ponovi še v pesmi Človek pred zrcalom (*Int.* 198), Obraz v oknu (ZD II, 132), v lepljenki Zrcala (*Int.* XI) itd. V Človeku pred zrcalom Kosovel preigrava nekatere temeljne filozofske pojme, s katerimi se je seznanil v knjigi Otta Krögerja *Die Philosophie des reinen Idealismus* iz leta 1921 (ZD II, 594). Gre za spoznanje, da med jazom in ne-jazom ni ločnice, saj ne obstaja meja, ki bi ju ločevala: »Ti. Jaz. / Jaz. Ti. / Laži-jaz.« To pa v neskončnem prostoru povzroča negotovost, zato Kosovel sklene pesem z mislijo »A resnice ni.« Tu gre poleg vprašanja prostora tudi za problem t. i. disociacije subjketa.

Iz Kosovelove definicije konstruktivizma v predavanju Kriza razberemo (gl. ZD III, 13), da je bila temeljna komponenta konstruktivistične avantgarde prisotna že v delu, v njeni usmerjenosti v bodočnost, v imenu katere je bilo možno estetsko in etično prevrednotenje preteklosti in sedanjosti. Kosovel je to redefinicijo umetniškega dela in njegove vloge v življenju imenoval »filozofija predmeta« (geometrija in fizika) (ZD III, 657) in s tem opozoril na zvezo neevklidske geometrije z einsteinovskim prostorom, ki sta sežeta v konstruktivnem načelu transparentnosti vsebine in oblike.

Kot rečeno, je Kosovel v nekaterih konsih s tem povezan problem gravitacije obdelal v 'razširjenem' evklidskem prostoru, v breztežnostnem ogledalnem odsevu in na to temo variiral več pesmi. Da je temu res tako, dokazuje Kosovelova izjava v dnevniških zapiskih, da »zrcalo odseva človeško gibanje« (ZD III, 735). Poudarek je torej v gibanju, ne pa na statičnem, pasivnem odsevu.

V Sferičnem zrcalu je znova potrjeno, da je premica konceptualno nasprotna tradicionalni slikarski potezi. »Pojem konstruktivizem je izpeljan iz pojma konstrukcija, ki se z inženirskimi premicami upre idealu podobe kot odrazu nekega idealnega zaprtega sveta, pri čemer ta svet demaskira kot insitucijo buržoazne umetnosti« (Briski-Uzelac 309). V tem je mogoče videti radikalno kritiko institucije umetnosti. To pomeni prekinitev z inspiracijo, pomembna je le 'konstruktivnost, disciplina in organizacija duha' (ZD III, 657). Ustvarjalec je konstruktor, inženir, spada v vrsto produktivnega človeka, ki hoče »zrevoltirati svet […] dati mu novo vsebinsko obliko« (ZD III, 658).

Sledeč tem spoznanjem je Kosovel v Sferičnem zrcalu desno od besedila s pomočjo dveh vzporednih navpičnic in dvakrat dveh vzporednih poševnic z inženirsko skico oblikoval narobe zasukano črko »K«, inicialko svojega priimka. Gre za izrazit primer tega, kako »črke rasto v prostor« (*Int.* 283) in s tem za zahtevo po Moholy-Nagyevem »gibljivem gledanju«, saj moramo obračati glavo in pogled, da zajemamo pesem v celoti. Tradicionalni poeziji primerno linearno branje tu popolnoma odpove. Teksta ni več mogoče brati od leve proti desni in od zgoraj navzdol. Seveda pa to ni aleatorično branje, kakršnega so zahtevali futuristični in drugi montažni postopki. V prvem primeru gre za iskanje smisla, v drugem za hoteni nesmisel, za igro, za »igračkanje«, kot je Kosovel označil početje »gospodov zenitistov« (ZD III, 658).

Najbrž ne bomo preveč drzni, če postavimo, da gre v tej inženirski skici velike črke »K« tudi za obrnjen citat iz znamenitega fotokolaža Ela Lisickega, ki ga je Kosovel poznal in kjer je upodobljen Tatlin s šestilom v očeh in z navpično postavljenim ravnilom, s čimer prek svojih dveh PROUN-ov meri in izdeluje svoj Spomenik III. internacionali. Pri Kosovelu vlogo šestila opravlja sferični oz. konkavni del zrcala, ravnila pa dve navpični črti. Takšno intertekstualno oz. interpikturalno »branje« Sferičnega zrcala je docela na mestu, ker imamo na tem Tatlinovem fotokolažu tudi matematična znaka za nič in neskončno in znak za integral, kar je najtesneje povezano s Konsom 5.

Z ogledalom razširjeni evklidski prostor postavlja pred nas samo polovico pesmi, samo ogledalni odsev, druga polovica se skriva zunaj ogledala, v realnosti. Kosovelov inženirski izris črke »K« je končen in ploskovit in s tem del slike. Kot tak pa hkrati sega čez njen rob, saj z zrcaljenjem ustvarja neskončen prostor. Belo ozadje pesmi se izmenjuje s prostorom črke »K«, saj drug drugega presevata. Slikovni učinek črke »K« je dejansko učinek konstrukcijskih črt, s katerimi pesnik dosega globino prostora. Je tu in je hkrati del kontinuuma zunaj pesmi. Pesem potemtakem nima konca, sega v neskončnost, v prostor. Za to je potrebna svetloba in transparentnost, ki se kaže v sintezi med makro in mikro kozmosom. Pesem je brez težnosti, lebdi v prostoru. Črka »K« se je z odslikano vsebino vred osvobodila horizontalne zemeljske privlačne sile (močvirja) in oblebdela v zraku, v prostoru, v etru. Vse v pesmi izrečeno je postalo transparentno in v neštetih odsevih prodiralo, 'raslo' v prostor. Takšne so bile tudi Hlebnikovljeve t. i. obojesmerne pesmi kot svojevrsten pesniško slikovni model neevklidske koncepcije prostora. Bile so upor logičnim kategorijam in načinu mišljenja, ki smo ga podedovali od Grkov. V ogledalu besede dejansko oblebdijo v prostoru, niso več geocentrične, v sebi ne nosijo več sile težnosti (Kovtun 1990: 92). Postalo je jasno, da ni več poezije, da je vse arhitektura. In to je

potrdila poezija sama. Kosovel je to vedel in tudi znal ustvariti. Njegova izjava v dnevnikih to potrjuje: »Vse je arhitektura, pesništvo, muzika, slikarstva ni več« (ZD III, 718). Je bila s tem dosežena bauhausovska sinteza umetnosti v okviru arhitekture, kot je to želel Gropius? V polemikah s Černigojem je Kosovel zagovarjal prav to.

Da je res tako, dokazuje Kosovelova izjava v dnevniških zapiskih, da »zrcalo […] odseva človeško gibanje« (ZD III, 735). Poudarek je torej v gibanju, ne pa v statičnem, pasivnem odsevu. Verjetno se je Kosovel prav zato zatekel k sferičnemu zrcalu, ki s svojo krogelno obliko doseže to, da se žarki na robu močneje odklonijo kot v sredini, s čimer je ustvarjen poseben efekt gibanja. Konstrukcijo novih prostorskih struktur je spremljalo nekaj osnovnih principov, interakcija ravnin, napetost prostora, dobljena z uporabo pravega kota, diagonale, ki se upirata zaprtim površinam, volumnom in zakonitostim statične materije. Šlo je za proces strukturacije prostora s pomočjo principov dinamične interakcije elementov.

Znotraj konstruktivizma se je skušal disociirani subjekt, ki je v večini avantgardističnih gibanj dvajsetih let pristal na svojo izgubljenost, čim prej pobrati in se uveljaviti kot tvorec konstrukcije. Iz nje je sicer izpadel kot lirski subjekt, a ga je načelo konstruktivnega principa znova vzpostavilo kot etično in ustvarjalno močnega posameznika (Menna 25). »Moderna umetnost noče izvežbanih, slabiških glumačev, marveč močnih, elementarnih ljudi« (ZD III, 811), beremo pri Kosovelu.

V pesmi Mistična luč teorije (*Int.* 122) (glej še *Zenit* 2, 16) je problematika zrcalnega odseva povezana tudi z razumevanjem od-seva, od-slikave, načela mimesis, ki je, kot pravi Aristotel v 4. poglavju svoje *Poetike*, lastna samo človeku kot posnemajočemu bitju : »Vol se gleda v vodo / a ne razume svoje slike.« Kosovelovo »zrcalo se tako bistveno razlikuje od simbolističnega pojmovanja le-tega, saj je obravnavano zelo modernistično, in sicer je pojmovano kot druga, nevidna plat našega jaza, ki jo kaže v svoji globini« (Ocvirk, 2, 618). Človeku pred običajnim zrcalom se pokaže, da je »odsev, kakršnega daje zrcalo, v resnici lažen. […] vsaka preslikava resnice je potvorba« (Šušteršič, 71). Zato Kosovel predlaga: »Poglej se v sferično zrcalo, / da se spoznaš« (Int. 142). Na rokopisni poli ob pesmi Steklenica v kotu (Int. 218, 2, 104) lahko k verzu o sferičnem zrcalu preberemo pomenljiv komentar: »Konveksna resnica sveta« (2, 625).Izrazi »hrepenenje, bolest, trpljenje ne primejo več, ker stoje v slovarju sivo plitve površne vsakdanjosti in ne izražajo več bistva teh pojmov,« (ZD III, 730). Šklovski bi za enak namen uporabil pojem sdviga, potujitve.

Pogosto ponavljanje črke »K« v Kosovelovi poeziji, ki variira v različnih oblikah in odtenkih, spominja na Van Eyckovo sliko Zaroka Giovannija Arnolfinija, kjer se celotne zgodba na sliki ponovi v ogledalnem odsevu,

hkrati pa v ogledalu vidimo tudi avtorja, ki je pravkar stopil skozi vrata v prostor. Nad ogledalom pa beremo: Jan van Eyck fuit hic. Tudi Kosovel nam daje vedeti, da je prav on tisti »K«, ki je tudi avtor konsa, da je tudi on bil 'tu' v trenutku njegovega nastajanja. Kosovel pripoveduje zgodbo o tem, kar se je zgodilo zunaj ogledala, v realnosti in s tem potrjuje temeljno konstruktivistično dejstvo, da so konsi zgrajeni iz realnih »'faktov', ki preganjajo umetnost« (*Int.* 160). In potrjujejo avtorstvo, kjer je izpovedni subjekt sicer izgnan iz pesmi, a vanjo vstopa kot konstruktor. Pri Kosovelu se črka »K« kot konstruktor in črka »K« kot Kosovel-avtor slučajno idealno pokrivata.

Besedilo, ki se kaže v zrcalu, je kot vprašanje, naslovljeno avtorju in se glasi: »Zakaj si izpustil zlati čoln v močvirje?« Še več. Vprašanje je treba brati zelo natančno: »K. Zakaj si izpustil zlati čoln v močvirje? » In v tej plankonkavni leči, ki pomanjšuje in razpršuje in s tem povzroča občutek gibanja, odseva celotna pesem, ki je zunaj zbirke *Zlati čoln*, tudi nastala je v času, ko je bil *Zlati čoln* že oddan uredniku. Zato je postavljena *vis a vis* neprijetnemu vprašanju, ujetemu v narobe skicirano črko »K«. V »pesmi kot odsevu« mora biti ujeta resnica »novega sveta«, ki jo z baržunasto liriko v *Zlatem čolnu* ni bilo več mogoče ujeti. Zato bo *Zlati čoln* »umrl s starim svetom vred« (ZD III, 650). 'Močvirje' se v tem primeru lahko nanaša tudi na »sivo, zanikrno Ljubljano« (ZD III, 639), ki je Kosovel nikoli ni sprejel za svojo. Vprašanje se »prostorsko in časovno« nanaša tudi na lastno popustljivost do brata Stana, ki mu je z intrigo pri uredniku Albrehtu onemogočil izdati prvo pesniško zbirko z naslovom *Zlati čoln*.

Morda si je Kosovel s tem v zvezi v svojih dnevnikih ukazal: »Bodi onomatopoetično zrcalo« (ZD III, 709). Tako kot v onomatopoiji obstaja zveza med akustičnim, vizualnim, taktilnim na eni in jezikovnim na drugi strani, kjer eno odseva drugo, mora tudi med umetnostjo in življenjem obstajati trdna vez. Od tod Kosovelova sijajna domislica o onomatopoetičnem zrcalu, ki je le drugo ime za sintezo umetnosti in življenja. V sestavku z naslovom Pismo lahko vidimo Kosovelov komentar: »*Pravi umetnik ne ustvarja svojih umetnin za muzej, za esteta ali za arhive, marveč za človeka in za življenje* (podč. S. K.)« (ZD III, 94).

Ima pa omenjena velika črka »K« tudi pomen, kakršnega je Kosovel srečal v naslovu dela Ela Lisickega *K. und Pangeometrie*, kjer je označevala konstruktivizem, kar bi lahko vodilo tudi k branju: »Konstruktivizem, zakaj si izpustil *Zlati čoln* v močvirje«? Še več: Črko »K« bi lahko povezali tudi z njegovim nesojenim krstnim imenom petega otroka v družini: 'Kvintilijan' (ZD III, 704), ki je postalo hkrati njegov avantgardistični psevdonimom. Tako bi se vprašanje, 'zakaj si izpustil zlati čoln v močvirje', nanašalo tudi nanj-konstruktivista. Na vsak način pa je želel Kosovel s

sferičnim zrcalom opozoriti na konec evklidskega prostora in gravitacije, kot je to poskušal v vseh pesmih, kjer se je tako ali drugače dotaknil odseva v ogledalu ali pa pisal o gravitaciji, kozmičnem in o tem, da »2000 metrov v zraku / perspektive ni več« (Jesen, *Int.* 276). Z eno besedo: na ta način je Kosovel poskušal »uničiti papirnato literarno kulturo« in »vzpostaviti življenjsko« (ZD III, 703).

Pesnik potemtakem v sferičnem zrcalu ogleduje svojo poezijo, samega sebe, vanjo pa vpisuje tudi svoj »impresionistični samomor«, ki se v verzih: »Cin, cin / obesi se na klin« kaže skoz imperativ ne le njemu samemu, ampak tudi tradicionalnemu, nekritičnemu bralcu.

Naj omenimo še spopad med kompozicijo in konstrukcijo, ki je bil aktualen med ruskimi konstruktivisti že leta 1922. Glavne lastnosti kompozicije kot estetske kategorije so videli v hierarhiji in podrejenosti, medtem ko je konstrukcijo določala organizacija materiala in elementov, ki naj kot konstruktivno načelo prostorskega obvladovanja materiala dosežejo 'energijski efekt' celote. Konstrukcija je bila že sama na sebi kritika načela umetniškega dela kot neponovljivega estetskega objekta, zato konstruktivisti tudi niso podpisovali svojih izdelkov. S tem so se ločili od problematike 'umetniškega dela', pa tudi od slikarske podlage in ploskve in povezali prostorske umetnosti v celoti. Na čelo je stopila arhitektura, tudi za Kosovela (gl. ZD III, 718).

Avantgardisti in še posebej konstruktivisti so torej gledali na etablirano umetnost svojega časa kot na 'okamenelo' mrtvo', 'akademsko', na 'izrojeno', 'lažno', kot na 'izdajo' prave umetnosti. Jakobson je poudarjal, da se naši doživljaji mehanizirajo, zato se slikarstvo bori proti avtomatizirani percepciji in poudarjeno izpostavi predmet. In zato se po Kosovelu »poglablja slikarstvo v predmet, da celo v filozofijo predmeta (geometrija in fizika – konstruktivizem)« (ZD III, 651, 657). Podobno je pesnik Kamenski ugotavljal, da »gremo v vsakdanjiku mimo tisočih stvari, ne da bi jih opazili, naenkrat pa nas neka stvar zaustavi in jo lahko pogledamo z drugimi očmi« (Kamenski, 1918). Konstruktivistični pojem 'vešč' je sijajen izraz za od mrtvih vstalo besedo. Kosovel to isto besedo imenuje 'nenapisana', 'nemišljena', vzeta iz 'teme prekletstva' in s tem povzema celotno teorijo arhaičnosti, divjega, predracionalnega, barbarsko-skitskega, potujitvenega. Ker pa se konstruktivizem ni želel in tudi ni smel odreči semantični dominanti v poeziji, je v okvirih konstruktivističnega načela iznašel 'gibljivo besedo', prostorskost pesmi itd., ne da bi se s tem odrekel vračanju k izvorom. Njegova beseda vešč, ki uveljavlja novo, svežo, neposredno percepcijo realnosti in ki sega izza vsakršnih civilizacijskih predmetov in vsebin, pove o tem vse in stoji v isti vrsti z odkritjem črnske skulpture pri kubistih, ciganske glasbe pri Bartoku, skitstva pri ruskih futuristih, otroškega

slikarstva pri Kleeju, Modrega jezdeca pri Kandinskem in Marcu, fauvistov, Divjih Rusije in »barbarsko primitivnega umetnika genija« (ZD III, 608) pri Kosovelu.

Podobno je v spisu – manifestu Pismo I Kosovel definiral staro in novo umetnost: stara je ločena od življenja, ustvarja pesniški poklic in spoštuje poetiko, nova umetnost pa vstopa v življenje, delavnico razume kot svetišče (Int. 276) in ne priznava več nikakršne poetološke prisile (gl. ZD III, 94). Prva je povezana z 'mrtvim človekom', ki opisuje le še 'mrtve pokrajine', kjer je kamenje le še sivo, (gl. Mrtvi človek, *Int.* 294), saj ne pride na dan 'kamnitost kamna' samega – tako je o tem pisal tudi Šklovski. Kosovel je parafraziral naslov njegove slavne razprave *Vstajenje besede* (1914) v verzih: »Nenapisana beseda vstane« (*Int.* 200), in besedo nekaj verzov niže zapisal z veliko začetnico. »Opuščene bodo stare ceste / in svet bo hodil po novih. / Nenapisana beseda vstane, / da se uresniči. Nenapisna, nemišljena, / nikoli slutena Beseda. / Daleč od bleščeče luči, / kajti luč je smrt. / Iz teme prekletstva vstane / odrešena, poveličana, / v temi rojena. / In kar je starega, bo umrlo.« (*Int.* 200). Gre potemtakem za besedo, ki je starejša od pisave ('nenapisana'; gl. tudi pesem:Predmeti brez duše (*Int.* 136). Beseda bo po svojem vstajenju povzročila tudi vstajenje stvari, stvari, ki so »umrle«, ki dolgočasno spijo v kotu kot omara z rdečimi šipami, potem ko smo izgubili občutenje za svet. Zato, ker »dolgčas spi v kotu«, so »danes besede mrtve, jezik pa je tak kot pokopališče« (Šklovski, 1984a, 11). Kosovel v pesmi z naslovom Predmeti brez duše potemtakem sijajno povzame Šklovskega *Vstajenje besede* in Lisickijevo in Erenburgovo pojmovanje besede vešč'. Zato pa bo Kosovelova 'nova umetnost' skozi zlate črke vstopala v življenje, delavnico bo razumela kot svetišče (ZD III, Int. 276) in ne bo, razen konstruktivnega principa, priznavala več nikakršne poetološke prisile (gl. ZD III, 94). Nova umetnost bo obudila pozabljena načela izvorne 'poiesis', vrnila se bo k izvorni 'čistosti' in 'prvobitnosti', tudi k mitološkim začetkom materinskega jezika – zaumu, ki ga je prekril pajčolan vsakdanjega življenja (rus. byt). Je torej naključje, če je ena osrednji besed pri Kosovelu prav pajčolan?

Omeniti je treba še spis – manifest O umetnosti (ZD III, 103), kjer je Kosovel znova govoril o povezanosti umetnosti in življenja in s trojnim enačajem izenačil vsebino in obliko, in na spis – manifest Pismo II, kjer beremo, da mora nova umetnost najti obliko »kot točen izraz popolnega doživetja, ki naj vpliva skoz to organično obliko neposredno« (ZD III, 96). Da pa bi laže našel to organično obliko, da bi to dosegel, mora pesnik postati elementaren, odreči se mora civilizaciji. Ni torej naključje, če se pri Kosovelu srečamo tudi z obsežnim in poglobljenim razpravljanjem o civilizaciji in kulturi. Skozi organično obliko zmore po Kosovelu govoriti le

elementaren človek, človek ob katerem ti ni »mraz« kot ob »civilizirancu«, zato »umetnost ne potrebuje civilizacije« (ZD III, 97). »Doli s civilizacijo« (ZD III, 755).

Ob tem pa Kosovelu ni šlo le za spremembo umetnosti in sveta, saj je bila po Kosovelu tedanja umetnost »*neupravičena, ne zato, ker pišejo ti pesniki v verzih, marveč zato, ker pišejo brez vsebine* (podč. S. K.),« ampak mu je šlo, tako kot ruskim konstruktivistom, najprej za globoko etično preobrazbo človeka: »A če hoče ustvarjati kot človek-umetnik za človeka, se mora najprvo temu človeku približati, najprvo mora postati človek on sam« (ZD III, 94) Najprej »revolucija duha«, revolucija človeka torej! Etika postane za konstruktiviste in za Kosovela »najvišji postulat družbe« (ZD III,650). Kosovel se je v vsakem trenutku svojega življenja ob poetoloških in tehnopoetskih prevratih odločal tudi za etično dimenzijo, »njegov 'literarni nazor' ni bil samo 'estetski', temveč je imel tudi poudarjeno etično dimenzijo« (M. Kos, 1997, 148). Zato je razumljivo, da je Kosovel kmalu po soočenju predvsem z zanj nezadostnim zenitističnim razumevanjem konstruktivizma prestopil v konstruktivni konstruktivizem, kjer je lahko izpostavil svoje zahteve po pomenski in etični razsežnosti svojih konsov in po novi besedi, ki bo »svet zase.«

Ta človek pa je hkrati tudi etično prenovljeni človek, ki je v sebi preživel 'revolucijo duha'. Zato Kosovel vzklika: »Iščemo etičnega človeka« (ZD III, 625), ki bo povezan z »idejo konstruktivne afirmacije življenja«, ta pa se bo pojavila »v vseh deželah Evrope po prevratu, po nihilistični negaciji«. Pojavila se bo »ne več kot prej revolucionarna destruktivnost, marveč revolucionarna konstruktivnost v smislu etike kot največjega postulata človeške družbe. In z njo dela moderne človek.« »Destruktivni revolucionarizem mora postati revolucionaren konstruktivizem, ki bo na vojno pogorišče postavljal nove vrednote človeku in človeški družbi. Novo življenje začne pri revoluciji«(ZD III, 651).

Seveda Kosovel misli na etično oz. duhovno revolucijo in jo razume v Tagorejevem smislu: »da so težkoče, ki ovirajo fizično življenje le sredstvo za novo višjo obliko duhovnega življenja.« In ta »*revolucija mora priti, popolna duhova revolucija* (podč. S. K.) Gre torej za zanikanje »krvave revolucije«, ki je kot »revolucija nesmisel, delo, delo, delo in edino delo je revolucija«, dotakniti pa se mora »človeka dobrega, to je predmet te umetnostne relacije« (ZD III, 657). »*Socialni rev(olucionar) je vesel, ker ne podira, marveč gradi novo družbo*« (podč. S. K.) (ZD III, 689). Zato po Kosovelu prenovljenja ne bo »brez etične revolucije. Dualizem etičnega prepričanja in dejanja je ustvaril sodobno zlo. Mi hočemo dejanja. In brez etične revolucije ni mogoče preiti k dejanju« (ZD III, 651). In zato se je treba po Kosovelovem mnenju vsak dan vprašati: »Ali si novi človek?« (ZD III, 688). Po Kosovelovem

mnenju ta revolucija prihaja »in če prihaja, ji ni mogoče zaustaviti poti danes ali jutri, prišla bo« (ZD III, 651). »A ta revolucija se je vedno in povsod začenjala v umetnosti in mi smo v toliko revolucionarji, v kolikor so bili Prešeren, Levstik, Cankar. Revolucija je vsebinski (podč. S. K.) ne formalen pojem. Zrevoltirati svet se pravi, dati mu novo vsebinsko obliko« (ZD III, 658).

Kot je videti, smo morali zbrati Kosovelove izjave, ki jih je v svojih dnevniških zapiskih zapisal na različnih mestih, da smo dobili celovito podobo njegovega razumevanja duhovne, etične revolucije, kar Kosovela postavlja v samo osrčje konstruktivističnega gibanja, saj takšne in tolikšne težnje po prenovi človeka in umetnosti in njunega zlitja z življenjem ne najdemo nikjer drugje. Na tej točki se zato gornje Kosovelove opredelitve dotikajo njegove znamenite definicije konstruktivizma iz predavanja Kriza, ki je v tej luči formulirana v spencerjevskem duhu, povedati veliko z najmanj besedami; to načelo so v celoti prevzeli tudi ruski konstruktivisti, pred tem pa so ga propagirali formalisti, še posebej Šklovski.

Ker gre tudi v tem primeru za Kosovelov znamenit prehod »prek mostička nihilizma« (ZD III, 398), je treba k temu vprašanju prišteti tudi njegovo novo odločitev za 'konstruktivni konstruktivizem' in s tem za »konstruktivno pot« (ZD III, 701) saj se noče več, kot starinarji, ki imajo »trgovine polne starin« ukvarjati z Zlatim čolnom, povezanim »s kostanji, ki za vodo šumijo«, ampak želi tradicionalno lirsko izpoved »obesiti na klin.« Položaj v literaturi se je namreč tako radikalno spremenil, da je Cankarjeva »bela krizantema« postala »rdeča«. Gre za intertekstualno estetsko provokacijo, ki pozornega bralca takoj opozori na nekompatibilnost rdeče barve in krizanteme in deluje zato potujitveno. Z dekontekstiranjem Cankarjeve bele krizanteme in z ustvaritvijo nove semantične zveze »rdeča krizantema« je Kosovel izničil privajeno zvezo cankarjanskega »binoma« in bralca vrgel iz tečajev. V avantgardistični polemiki je komunikacija pogosto težka in neprijetna, saj bralec noče sprejemati rušenje kulturne zakladnice.

Belo krizantemo je prekril »jesenski grob / beli grob«. Točke ničišča, nihilistične negacije so za Kosovela »duh, srce, duša« (ZD III, 700), in skozi to »ničišče negativizma bo potrebno iti, da pridemo res na pravo konstruktivno pot«, ko ne bo več »okamenelosti pred življenjem«(ZD III, 700). V ozadju te okamenelosti bi lahko videli tudi razpravo Šklovskega Vstajenje besede, na katero je Kosovel opozoril tudi v nekaterih drugih pesmih, tudi dobesedno (gl. Opuščene, Int. 200). »V takšni poeziji se je izrazito okrepila spoznavna razsežnost: sferično zrcalo ni navadno zrcalo, ampak poudarjeno, se pravi izrazito ostro in karikirano odslikava močvirno realnost družbe. Medbesedilno poigravanje s Cankarjevo belo krizantemo, ki jo Kosovel obarva socialistično rdeče, pa doda še eno razsežnost

te nove umetnosti. »Socialistična rdeča krizantema – umetnost družbe ne šiba z neke vzvišene pozicije, ampak ostaja v družbi, šiba njene napake, vendar tudi deluje znotraj te družbe« (Jovanovski 96).

Razumljivo je, da je Kosovel ob tolikšnem poznavanju bistvenih problemov konstruktivizma želel imeti tudi »predavanje o besedi« (ZD III, 769), ne več o tisti, hrepenenjski, ki se dotika srca in ki so jo nekateri skušali pripisati Kosovelovi ustvarjalnosti v celoti. (gl. M. Kos 151). Kosovel je tako prvi slovenski pesnik, ki se je korenito obrnil k besedi (Flaker 270).

Videli smo, da je kot točko ničišča, nihilistične negacije Kosovel sam označil tri elemente hrepenenjskosti: »duh, srce, dušo« in jih razumel kot »troje ravnin v prostoru in troje dimenzij« (ZD III, 700). To ga navezuje na Lisickijevo pojmovanje različnih prostorov, od katerih je za omenjene tri elemente »duh, srce, duša« primerno renesančno pojmovanje prostora, s katerim se je spopadel prav konstruktivizem. Zato Kosovel v nasprotju s ploskovitim razumevanjem prostora omenja »kristal z mnogimi ploskvami« (ZD III, 666) in s tem ponovno dokazuje, da je dobro poznal prizadevanja ruskih konstruktivističnih umetnikov, denimo Gabove Prozorne variacije na sferično temo, še bolj zanesljivo pa Nagyeve »prostorske modulatroje«, s katerimi se je ob svojem študiju na Bauhausu seznanil tudi Černigoj in o tem verjetno obvestil tudi Kosovela. Zato se je Kosovel jasno zavedal, da bo skozi »ničišče negativizma potreba iti, da pridemo res na pravo konstruktivno pot« (ZD III, 700).

Kosovel je po vsem povedanem vzpostavil novo besedo, ki bo »svet zase« in bo z njo ustvarjeno »gibanje med temi svetovi« (ZD III, 769). Odlomek, objavljen v dnevniških zapiskih septembra 1925, iz Kosovelovega načrtovanega »predavanja o besedi«: »Golo, direktno izražanje. Novo, sočno, močno. Izrazi hrepenenje, bolest, trpljenje ne primejo več, ker stoje v slovarju sivo plitve površne vsakdanjosti in ne izražajo več bistva teh pojmov,« (ZD III, 730) je potemtakem blizu *Vstajenju besede* Šklovskega, pa tudi njegovi razpravi *Umetnost kot postopek*. Zato Kosovel »ne poje več lepote / tihe, ki uspava, moja pesem / drami mrtve, drami speče.« In vrnitve k tradicionalnemu, izpovednemu načinu ni: »Nerazodete sanje, razodele ste se. […] Žareča znamenja / so pot za menoj. / Z njimi ne smem.« (Ponosni mladi človek poje v noč, *Int.* 373) Ukaz, podoben tistemu v pesmi Kalejdoskop: »ne oživljajte mrtveca!« (*Int.* 283)

Takšna »konstelacija gibanja« poskuša podobno kot PROUN-i Ela Lisickega vključiti tudi sprejemnika, saj opazovalec, ki gleda na te oblike z več različnih točk, začenja tudi sebe razumevati v gibanju. Njegova zavest ubeži času in se preda »časo-prostornosti« (*Int.* 107), brezteżnostnemu in kozmičnemu, kjer »2000 metrov v zraku / perspektive ni več« (*Int.* 276). Kot je Kručonih pisal o »visečih zgradbah in teži zvokov« (Kovtun 90), je

Kosovel pisal o »hišah«, ki »vstajajo, / kot da velika so platna kvadratna / platna trikotna« (Na ulici, *Int*. 208).

Avantgardistična ustvarjalnost je tudi polna grotesknih struktur. V tem smislu bi lahko v ozadju te pesmi videli tudi tematizacijo mota iz Gogoljevega *Revizorja*: »Ali je krivo zrcalo, / če imaš kljukast nos. […] Poglej se v sferično zrcalo, / da se spoznaš,« nikakor pa ne antisemitske tematike, kot je nekdo pripomnil. Gre za problem »grdote«, za katero je 1932 C. G. Jung v eseju o Joycoevem *Uliksesu* zapisal, da je znamenje in napoved velikih sprememb, do katerih mora šele priti. To pomeni, da se nam tisto, kar bodo jutri občudovali kot veliko umetnost, danes kljub temu utegne zdeti grdo in da okus vedno zaostaja za pojavi novega. Navsezadnje pa je takšno usmeritev romantične umetnosti napovedal že Goethe, ko je zapisal, da v romantični umetnosti ne bo več predmeta iz vsakdanjega življenja, ki ne bi mogel biti predmet umetnosti in poezije. Takšno »zrcaljenje« je torej tudi posledica uvajanja grdega kot elementa poezije in umetnosti kot prostora lepega. Pri nemških ekspresionistih ga najdemo pri Noldeju, Hymu, Dixu, Ensorju, Traklu in Bennu, pa pri futuristih in dadaistih, ki so prezirali lepo in nesmrtno umetnino in zato vanjo uvajali grdo, to pa tako, da so »vsakodnevno pljuvali na oltar Umetnosti« (Marinetti, 1912; cit. iz Troha). Posebej futuristi se niso spopadali le z muzeji, knjižnicami in »sojem mesečine«, ampak so predlagali, naj ljudje »pogumno počnejo grde reči.« Še več, mlade rodove bi bilo treba že zgodaj privajati na odvratnosti. (Palazzeschi 368). Tudi dadaizem se je na grdoto skliceval z odločnim poseganjem po grotesknem. Estetsko načelo goteske pa je bilo tipično tudi za konstruktivizem in sorodno načelu absurda leningrajske skupine Oberiu, pozneje pa tudi Bahtinovi teoriji karnevala.

Ustvarjalci grdega so se torej v dvajsetih letih zgodovinske avantgarde trudili predvsem, da bi »osupnili buržoazijo«, ta pa ni bila le osupla, ampak se je nad vsem tem tudi strahovito zgražala.

LITERATURA

Briski-Uzelac, Sonja. »Konstruktivizem/etična dimenzija.« *Pojmovnik ruske avangarde* 5. Ur. Aleksandar Flaker in Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1987. 25.

Eco, Umberto. *Zgodovina grdega*. Ljubljana:Modrijan, 2008.

Flaker, Aleksandar. *Nomadi lepote*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1988.

Jovanovski, Alenka. »Kosovelovi konsi: nelahko ravnotežje med subjektom in družbo.« *Primerjalna književnost* 28. Posebna številka (2005).

Kamenski, Valerij. *Ego – Moja biografija velikogo futurista*. Moskva, 1918.

Kos, Matevž. »Kako brati Kosovela?« *Izbrane pesmi*. Srečko Kosovel. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1997.

Kosovel, Srečko. *Integrali 26'*. Uvod in izbor Anton Ocvirk. Ljubljana,Trst: CZ, ZTT 1967.
– – –. *Zbrano delo* I–III.. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1946–1977.
Kostelanetz, Richard, ur. *Laszlo Moholy-Nagy*. London, Penguin Books, 1974.
Kovtun, Jevgenij. »Borba sa silom teže.« *Pojmovnik ruske avangarde* 7. Ur. Aleksandar Flaker in Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1990. 92.
Menna, Federico. *Proricanje estetsko društva*. Beograd, 1984.
Palazzeschi, Aldo. »Lek proti bolečinam.« 1914. *Zgodovina grdega*. Umberto Eco. Ljubljana: Modrijan, 2008. 368
Pavlič, Darja. »Kosovel in moderna poezija: analiza podobja.« *Primerjalna književnost* 28. Posebna številka (2005).
Šklovski, Viktor. »Vstajenje besede.« *Ruski formalisti*. Ur. Aleksander Skaza. Ljubljana: Mladinska knjiga,1984.
Troha, Vera. *Futurizem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1993. (Literarni leksikon 40)
Ženko, Ernest. *Prostor in umetnost. Prostor med filozofijo, likovno umetnostjo in znanostjo - Leonardo da Vinci, Laszlo Moholy-Nagy in Andy Warhol*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2000.

The Philosophy of the Object, Geometry, and Physics: Constructivism

Keywords: Slovene poetry / literary avant-garde / constructivism / Kosovel, Srečko / literary influences

This article deals with the time and space issues of Srečko Kosovel's conses and shows that Kosovel used them to accomplish literary constructivism in Europe. This is evident from a "geometric," engineering, physics, and Einsteinian analysis of *Sferično zrcalo* (The Spherical Mirror). In the mirror, words are floating in space and are no longer geocentric. In other words, mirrors change the spatial dimension of the Euclidian object, which in this way "grows into space." Kosovel's engineer-like sketch of the letter *K* is final and two-dimensional, and is thus a part of the picture. As such, it simultaneously reaches across the edge because it creates an infinite space through mirroring. The poem's white background alternates with the space of the letter *K*. The pictorial effect of the *K* is actually an effect of the construction lines used by the poet to achieve the depth of space. It is here, but at the same time also part of the continuum outside the poem. The poem thus has no end; it reaches out into infinity or space. Through this, Kosovel achieved a Bauhausian synthesis of art within architecture. The construction of new spatial structures was accompanied

by several basic principles, the interaction of planes, and the tension of space obtained by using the right angle and the diagonal, which resist closed surfaces, volumes, and the laws of static matter. This involved a process of structuring space using the principles of a dynamic interaction of elements. Velimir Khlebnikov's bidirectional poems, as a unique poetic pictorial model of a non-Euclidian conception of space, were also like this. They defied the logical categories and manner of thinking inherited from the Greeks. In his *Spherical Mirror*, Kosovel tells a story of what happened outside the mirror—or in reality—thus confirming the basic constructivist fact that the conses are built from real "facts" that chase away art. This also confirms the authorship in cases in which the lyric subject is banished from the poem but enters it as a constructor. In Kosovel, *K* as *konstruktor* 'constructor' and *K* as *Kosovel* the poet happen to overlap in an ideal way.

November 2010

Pesniške, mentalne in druge podobe

Darja Pavlič

Filozofska fakulteta Univerze v Mariboru, Koroška cesta 160, SI-2000 Maribor
darja.pavlic@uni-mb.si

Prispevek se, potem ko na kratko oriše rabo različnih zbirnih pojmov za metafore, komparacije, simbole in druga pesniška sredstva, ukvarja z razmerjem med pesniškimi in mentalnimi podobami, razišče pa tudi prvotni pomen izraza podoba.

Ključne besede: literatura / podobje / pesniške podobe / mentalne podobe / zaznavanje / metafora

Z različnimi oblikami t. i. figurativnega jezika, med katerimi je prvo mesto zavzemala metafora, se je tradicionalno ukvarjala retorika. Antični avtorji, če izvzamemo Aristotela, ki je metafori pripisoval spoznavno funkcijo (prim. Pavlič, *Funkcije* 12–13), metafore niso obravnavali kot sredstvo za sporočanje, ampak kot sredstvo, s katerim izjava učinkuje. Hans Blumenberg, ki se zavzema za rabo metafor v filozofskem jeziku, je zapisal, da antični »govornik in pesnik ne moreta povedati v osnovi ničesar, česar se ne bi dalo predstaviti tudi na teoretsko-pojmovni način; njuna posebnost ni 'kaj', ampak 'kako'« (286). Za Aristotela, ki je poznal štiri metaforične postopke: prenos tuje besede od roda na vrsto, prenos od vrste na rod, prenos od ene vrste na drugo vrsto in prenos po analogiji, je bila metafora zbirni pojem, šele kasneje je obveljalo, da je metafora samo prenos po analogiji. Aristotelovi učenci so uvedli nove izraze: trop, alegorija, ironija, figura, definirali pa so jih podobno kot Aristotel metaforo. Psevdo-Heraklit je npr. zapisal: »Stilna figura, ki govori eno stvar, pomeni pa drugo, drugačno stvar, se imenuje alegorija« (cit. iz Todorov 27). Gramatik Trifon je trop definiral kot »način govorjenja, ki je odmaknjen od pravega pomena« (prav tam).

V 1. stoletju je Kvintilijan opravil sintezo tradicije. Trope (poznal jih je dvanajst) je definiral kot spremembo (*mutatio*) besede ali besedne zveze (*sermo*) iz pravega pomena v drugega na umetniško primeren ali popoln način. Najpomembnejši trop je bila metafora, veliko je pisal o alegoriji in jo podobno kot Cicero definiral kot razširjeno metaforo. Poleg tropov je Kvintilijan obravnaval figure (*schemata*), ki preprosto in spontano izražanje spremenijo na poetičen ali retoričen način. Čeprav se je trudil, da bi opozoril na razlike, je meja med tropi in figurami ostala nejasna.

V latinski retoriki so tropi ali vrsta figur ali pa so obravnani na isti logični ravni kot figure. Šele Fontanier je v svoji knjigi *Manuel classique* iz leta 1830, Todorov jo imenuje »labodji spev retorike« (85), artikuliral odnose med obema kategorijama: trop je evokacija prenesenega pomena, figura pa odnos med dvema ali več besedami, ki so soprisotne. S trditvijo Todorova, da »retorika od 19. stoletja ne obstaja več« (prav tam), se strinja vrsta avtorjev. Hans Georg Gadamer pravi, da je retorika v 19. stoletju izgubila svoj pomen, ker je bil sprejet »nauk o nezavedni produkciji genija« (68). Todorov je začetke krize retorike našel v 18. stoletju, ko je bila prvič dana prednost lepoti pred posnemanjem. Po njegovem mnenju si v tej dobi vsak domišlja, da je enakopraven z vsemi; konec je religije kot norme, ki je skupna vsem, in aristokracije kot sloja z vnaprej določenimi privilegiji. Ker ni več skupnega cilja, ne občudujejo več tistega, kar je koristno. V romantiki ni več potrebe po urejanju diskurza, vsak lahko ustvarja po lastnem navdihu, brez pravil, »z eno besedo: ni več potrebe po retoriki« (Todorov 80).

S koncem retorike seveda niso izginile tudi različne oblike tropov in figur, nasprotno, razvijale so se nove oblike, ki jih tradicionalna retorika ni poznala. Za romantike je bil najpomembnejši simbol – prvi so ga definirali v opoziciji do alegorije –, simbolisti so razvili večpomenski ali polivalentni simbol, v moderni poeziji pa najdemo tudi druge oblike, ki jih antična retorika ni poznala, npr. t. i. absolutno metaforo. Čeprav »sodobna literarna veda ni razvila splošno sprejetega sistema pojmov za t. i. stilna sredstva,« se je »kot razmeroma nov zbirni pojem zlasti v angleškem govornem prostoru uveljavil izraz 'podobje' (angl. imagery)« (Pavlič, »Pesniško« 43). Slovenski izraz podobje je kot zbirno oznako za različne (pesniške) podobe v svojih predavanjih iz retorike uvedel Evald Koren, avtor gesel »podoba« in »podobje« v peti, prenovljeni izdaji leksikona *Literatura* iz leta 2009.

Definicije pojma »imagery« poleg oblik, ki jih je antična retorika prištevala k tropom ali figuram, pogosto vključujejo tudi dobesedne, nefigurativne podobe, kar je dediščina 18. stoletja. R. Sayce npr. podobe ne izenačuje z metaforami in komparacijami, njegova utemeljitev je, da »podoba ni nujno zamenjava ene stvari za drugo ali primerjava dveh stvari, lahko je katera koli konkretna beseda, ki izzove odgovor čutov, posebno če je uporabljena, da bi poživila ali ilustrirala abstraktno trditev« (cit. iz Moreau 10–11).

Francozi uporabljajo izraz »image littéraire« in tudi zanje je to zbirni pojem z različno definiranim obsegom. François Moreau je naštel naslednje oblike: komparacija, metafora, alegorija in simbol nastanejo po analogiji; metonimija, sinekdoha, sinestezija in silepsa pa so figure kontigvitete. Michel le Guern je podobo definiral z lingvističnega stališča kot »rabo tujega leksema v izotopiji konteksta» (Le Guern 53), metonimijo oz. odnos

sosedstva pa je izključil, ker ta figura »ponavadi pripada izotopiji konteksta« (104).

Nemški izraz za podobo je »das Bild«, pogosto tudi »das dichterische Bild« ali »das Sprachbild«. Leksikon *Literatur*, ki je izšel pri založbi Fischer, podaja naslednjo definicijo: »Jezikovna podoba je izraz (poljubne dolžine in oblike), njegova izrazna vrednost je več kot enoznačna.« Omenjeni leksikon navaja, da so štiri (ne pa tudi edine) oblike izražanja v podobah: emblem, simbol, alegorija in metafora, pri čemer je bistvena lastnost podob, da omogočajo in zahtevajo interpretacijo. Domneva, da so podobe nekaj vizualnega, je označena za napačno, omenjeno je tudi, da podobe povzročajo čustvena in miselna doživetja.

V slovenski literarni vedi je »pesniški podobi« posvetil posebno študijo Anton Ocvirk. Objavljena je bila leta 1982 kot 16. zvezek zbirke Literarni leksikon. Študija obsega tri poglavja: 1. Pojem in vsebina izraza podoba, 2. Nastanek, narava in tvorba podob, 3. Vrste in oblike podob. Če danes s »podobo« označujemo v glavnem to, kar so Grki imenovali »tropi«, pa je Ocvirkova trditev, da je »grški izraz za podobo tropus« (5), lahko zavajajoča, saj med obema pojmoma postavlja enačaj. Da Ocvirk podob ni izenačeval samo s tropi, postane jasno iz 3. poglavja, v katerem so obravnavane naslednje vrste podob: prvostopenjska primera ali prispodoba, drugostopenjska ali razširjena primera, identifikacija, slovanska antiteza, drugostopenjska ali razširjena identifikacija, razvezana ali osamosvojena podoba, prilika ali parabola, paramitija, basen, eksempel, alegorija in moraliteta. Iz obravnave je izpuščena metafora, ker jo je Ocvirk obravnaval na drugem mestu. Razširitev pojma »podoba« na nekatere narativne oblike je edinstvena in je v tuji literaturi o podobju ne zasledimo pogosto. Čeprav je malo verjetno, da bi pojem »podoba« v tem razširjenem pomenu lahko prešel v splošno rabo, je treba dodati, da je Ocvirkova poteza v okviru njegove obravnave podob povsem konsistentna. V uvodu v poglavje o vrstah pesniških podob je Ocvirk poudaril, da se bo ustavil pri »starih pojmih in kalupih, takšnih, ki jih poznamo iz antike in klasicizma in so izraziti plodovi racionalistične miselnosti« (30). Napovedi, da se bo kasneje lotil tistih podob, »ki se ravnajo po novih, modernejših načelih« (30), ni uresničil. Obravnavane podobe izhajajo iz načela podobnosti in analogije, pri čemer prvostopenjska primera obsega tri člene: podstavo, podobo in *tertium comparationis*. Podoba v njej je objektivna, s stopnjevanjem subjektivnosti pridemo do osamosvojene podobe, ki vsebuje samo en člen – če pa ji dodamo še npr. etično misel, dobimo priliko ali parabolo. Podoba za Ocvirka ni samo zbirni pojem za različne oblike, ampak tudi gradivo, iz katerega nastajajo komparacije in vse ostale podobe. Podobo v smislu gradiva je Ocvirk izenačil s predstavami, ki izhajajo iz zaznavanja in so lahko

popolne, nepopolne, bežne ali podzavestne. Za slednje Ocvirk pravi, da so »važne pri tvorbi modernih podob«, njihov nastanek pa razloži čisto freudovsko, kot potlačeno izkušnjo: »Navadno so boleče, ker nastanejo iz neprijetnih zaznav« (25). Ocvirkova teorija imaginacije in psihologija ustvarjanja je izrazito senzualistična in zato vprašljiva z vidika teorij, ki umetniško ustvarjanje povezujejo npr. z duhovnimi vizijami ali z arhetipi kolektivnega nezavednega. Nastanek pesniških podob je Ocvirk razložil s pomočjo intelektualnega faktorja domišljije, ta je po psihologu Théodulu Armandu Ribotu eden od treh faktorjev domišljije (poleg »čustvenega« in »nezavestnega«) in obsega dva postopka – disociacijo in asociacijo. Za nastanek pesniških podob je zlasti pomembno asociiranje predstav ali podob. Ocvirk omenja, da so »nekateri celo zanikali eksistenco predstav«, vendar »nas asociacijska teorija zanima, ker nam pomaga razumeti starejše poglede na tvorbo podob in tudi vse tisto, kar je prišlo za njo« (27–28). Iz teh pripomb lahko razumemo, da se je Ocvirk pripravljal na to, da bi razvil teorijo podob, ki bi bolj ustrezala modernim oblikam, vendar tega žal ni storil. Z enačenjem podobe kot gradiva za »pesniške podobe« s predstavami se je izognil nepotrebni zmešnjavi z mentalnimi podobami, saj beseda »predstava« ne implicira nekaj vizualnega.

*

Številne definicije podobja poudarjajo, da literarne podobe niso nujno vizualne narave, ampak nagovarjajo kateri koli čut. Poleg tega je treba poudariti, da podobja v literaturi ne smemo enačiti z mentalnimi podobami. Tudi izraz mentalna podoba ni povsem enoznačen, vendar v splošni rabi prevladuje prepričanje, da so mentalne podobe nekakšne notranje slike, ki jih opazujemo v duhu. Začetki teoretičnega preučevanja mentalnih podob segajo vsaj do Aristotelove knjige *O duši*, kot je ugotovil W. J. T. Mitchell (508). Aristotel je o podobah govoril v zvezi s teorijo zaznavanja. Valentin Kalan, pisec spremne besede k slovenskemu prevodu knjige *O duši*, opozarja, da je »šele Aristotel razvil teorijo zaznavanja, ki se razlikuje od teorije umevanja«, vendar je »diferenciranje obojega dolg proces, ki niti pri Aristotelu še ni dovršen« (Kalan 34–35). Aristotel je zaznavanje definiral kot »zmožnost sprejemanja zaznavnih oblik (*ton aistheton eidon*) brez njihove materije, kakor npr. vosek sprejema znamenje pečatnega prstana brez njegovega železa in brez zlata« (172). Da bi razložil, kaj je mišljenje, je Aristotel uvedel vmesni člen, ki posreduje med zaznavanjem in mišljenjem: to je domišljija. »Domišljija je nekaj različnega tako od zaznavanja kakor od razuma in mišljenja, vendar ne nastopa sama brez zaznavanja, kakor tudi brez domišljije ni domnevanja in podmene« (196). Domišljija

ali *phantasia* je »zmožnost, na podlagi katere pravimo, da se nam prikazuje neka podoba (*phantasma*)« (198). Beseda »phantasia« je po Aristotelovem mnenju nastala iz besede za svetlobo in sicer zato, ker je vid najrazvitejši čut in služi kot model za vse ostale čute. Ker domišljija ne nastopa brez zaznavanja, lahko sklepamo, da podoba oz. *phantasma* pomeni obnovo čutnega vtisa.

Aristotelova trditev, da »duša nikoli ne misli brez neke podobe« (219), je postala vir številnih filozofskih sporov in dokazovanja, da mišljenje v resnici ne poteka v podobah. Aristotel je podobe obravnaval kot notranje slike: tako kot slikarjeve slike naj bi bile tudi podobe kopije stvari. Michel Tye je prepričan, da je Aristotel do tega sklepa prišel s pomočjo introspekcije: »Pri introspekciji ugotovimo, da je imeti mentalno podobo podobno gledanju slike.« (2) Tye dodaja, da so se do novejših spoznanj kognitivne psihologije na introspekcijo sklicevali vsi filozofi, ki so sprejeli slikovno teorijo. To pomeni, da mentalne podobe enačijo z »notranjimi slikami«. V zadnjih desetletjih, ko so podobe spet v središču njenega raziskovanja, je kognitivna psihologija razvila tezo, da so mentalne podobe pravzaprav jezikovni opisi, tako da je npr. »podoba žabe bolj opis žabine oblike kot slika žabe« (Tye xiii).

Povezava med podobami in domišljijo v slovenskem jeziku ni tako očitna, kot npr. v angleščini, francoščini ali nemščini, saj ti jeziki za obe besedi uporabljajo isto osnovo. Z mentalnimi podobami in z domišljijo se v našem stoletju ukvarjajo filozofija, psihologija, psihoanaliza, fenomenologija in verjetno še katera veda. Poleg splošnega vprašanja, kaj mentalne podobe sploh so, jih zanima njihov izvor, kakšno vlogo igrajo v miselnem procesu in kakšno v ustvarjalnem. Med starejšimi avtoritetami na tem področju je poleg Aristotela, ta je uvedel podobe oz. domišljijo kot vmesni člen med zaznavanjem in mišljenjem, zlasti pomemben Hobbes. Tudi zanj imajo podobe vlogo povezovalnega člena med izkustvom in vednostjo: um registrira občutke v podobah. Valentin Kalan ugotavlja, da je Aristotel domišljijo povezoval s sanjami, obujanjem spomina, gibanjem živali in v *Nikomahovi etiki* celo z razpravo o človeški praksi, »medtem ko ima [domišljija] presenetljivo neznatno vlogo v *Poetiki* in *Retoriki*« (Kalan 194). Hobbes je v nasprotju z Aristotelom domišljijo nedvoumno povezal z umetniškim ustvarjanjem. Domišljija ustvarja podobe tako, da zajema iz skladišča preteklih čutnih vtisov. Lahko gre za preprosto obnovo zaznave, ali pa je podoba sestavljena, kot če si npr. »iz pogleda na moža v enem trenutku in na konja v drugem izmislimo kentavra« (cit. iz Tye 5). V 18. stoletju je obveljalo, da pesnikova kreativna moč izvira iz njegove »imaginacije«, iz podob, s katerimi so izkušnje prekrile um. Iz Hobbesove senzualistične teorije izvira razširitev pomena »podobe« z območja vizualne zaznave na

kateri koli čut. Angleški avtorji iz 18. stoletja, ki so se ukvarjali z literarno vedo, za njimi pa nemški estetiki iz 19. stoletja, so v svoj besednjak sprejeli pojem podoba, s katerim so med drugim označevali obnovljeno čutno zaznavo. Podobe, ki izvirajo iz zaznavanja, so obravnavali kot gradivo, s katerim pisatelji ustvarjajo svoja dela.

V času filozofskega empirizma se je torej z besedo *image* zgodilo to, kar je s stališča literarne vede najbolj zanimivo: postala je literarni termin. Ray Frazer, ki se je ukvarjal z izvorom literarnega termina *image,* je ugotovil, da klasična retorika renesančne dobe pojma podoba ni poznala, pač pa je govorila o figurah – tehnikah izražanja. Renesančno zlitje logike in retorike je proizvedlo kompleksno pesniško teorijo, ki je pesnika obravnavala kot izdelovalca, obrtnika, njegovo orodje so bile figure. V poznem 17. stoletju so podvomili o tehnični virtuoznosti in figure, še posebej metafora, so postale nezaželene. To je povzročilo spremembe v terminologiji, med novimi izrazi se je pojavila »podoba«. Vzroki za to spremembo so po mnenju Raya Frazerja naslednji: francoski klasicizem, nova znanost, filozofski empirizem, odpor do verske vneme. Številni avtorji so se zavzemali za preprostost izražanja, med njimi škof Sprat v »History of the Royal Society«. Sprat je metaforo obtožil, da je trik, ki vodi v vse mogoče zmote in negotovosti. Samuel Parker je celo zahteval, naj se metaforo zakonsko prepove (v delu »A Discours of Ecclesiastical Politic«, London, 1670). Metafori sta nasprotovala tudi Hobbes in Pope. Frazer ugotavlja, da v Angliji do poznega 18. stoletja praktično ni bilo retoričnih knjig. Leta 1762 sta Blair in Campbell objavila *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, vendar sta za svoj predmet uporabljala naziv »criticism«. Istega leta je izšla tudi knjiga lorda Kamesa *The Elements of Criticism*. Ti avtorji so slabo poznali antično retoriko, novo pa je njihovo zanimanje za bralca. »Figurativni jezik« (kar je bil nov, manj precizen pojem) so vrednotili glede na njegov učinek na bralca.

Ray Frazer je ugotovil, da je »image« v pomenu figurativnega jezika prvi uporabil Dryden v spisu »Apology for Heroic Poetry and Poetic License« že leta 1674, in sicer za opis Cowleyjeve metaforične prakse. Ostali kritiki so mu sledili zelo počasi. Izraz *image* se je po Frazerjevem mnenju uveljavil zaradi novega pogleda na poezijo, ki ga je zagotavljala Hobbesova epistemologija in psihologija asociacij, pa tudi zato, ker se je pojavil nov tip poezije, namreč opisna poezija narave. Opisne pesmi so poznali že pred 18. stoletjem, toda bile so drugačne po tipu, namenu, tonu in strukturi. Renesančni pesnik je običajno ekspliciten, odnos med idejo in podobo je logično pojasnjen. Opisi narave služijo kot ilustracije, so intelektualno orodje. Predromantični pesnik 18. stoletja je še vedno ekspliciten, toda podob ne uporablja več z istim logičnim namenom, temveč zato, da bi opeval naravo ali svoj občutljivi odnos do nje. Opisne pesmi niso več

nastajale s pomočjo logike, ampak po načelu asociacij. Joseph Warton (»Essay on the Genius and Writing of Pope«, 1756) je cenil Thompsonove nove in originalne podobe, ki jih je ta naslikal po naravi – gre za deskriptivne podobe, dobesedne opise.

Frazer trdi, da termin *image* v 18. stoletju ni ostal omejen na prvotni pomen slike nečesa in ni pomenil niza opisnih detajlov. P. N. Furbank tej trditvi nasprotuje, njegov argument je, da je bila podoba v slovarjih iz 18. stoletja, recimo v Baileyjevem *Universal Etymological English Dictionary* iz l. 1731, še vedno definirana samo na dva načina: kot kiparjev ali slikarjev izdelek in v retoričnem smislu kot tako živ opis ali evokacija prizora ali dejanja, da poslušalci skoraj verjamejo, da so mu priča. »Pisatelja, ki je izdelal živo podobo nečesa,« pravi Furbank, »so obravnavali podobno kot klasičnega govornika, ki ga je opisal Longinus. Evociral je nekaj tako živega, da je bralec pozabil, da bere knjigo, in si je domišljal, da prisostvuje resničnemu prizoru ali predmetu« (Furbank 28). Furbank navaja tudi lorda Kamesa, ta je v delu *Elements of Criticism* leta 1769 zapisal:

> Moč jezika, da vzbudi čustva, je v celoti odvisna od vzbujanja tako živih in razločnih podob, kot so opisane: čuti nikoli ne ganejo bralčevih strasti, dokler ni bralec potisnjen v nekakšno sanjarijo; v tem stanju, pozabljajoč samega sebe in pozabljajoč, da bere, si vsak pripetljaj domišlja, kakor da bi se vršil pred njim, natančno tako, kot da je njegov očividec (cit. iz Furbank 28).

Iz Kamesovega opisa »moči jezika« bi lahko zaključili, da so podobe predstave, ki izvirajo bodisi neposredno iz zaznave ali pa nastanejo na podlagi ubeseditve domnevnega izkustva. Ko bralec pozabi, da bere, se na tekst odziva enako čustveno, kot bi se na realen dogodek. V 18. stol. so verjeli, da je dobra tista literatura, ki (s pomočjo podob) vzbuja bralčeva čustva. Joseph Addison je leta 1712 v časopisu *The Spectator* celo zapisal, da se, če so besede dobro izbrane, »podobe, ki izhajajo iz objektov, izkažejo za šibke in slabotne v primerjavi s tistimi, ki pridejo iz izraza« (cit. iz Mitchell 515).

Ko Frazer dokazuje, da beseda *image* v 18. stol. ni pomenila samo živahnega opisa, ki nam prikliče iluzijo, da se nekaj dogaja »pred našimi očmi«, se sklicuje na to, da so takrat verjeli, kako so vsi jezikovni odmiki v osnovi deskriptivni. Joseph Trapp je npr. leta 1711 zapisal, da je vsaka metafora kratka deskripcija. Frazer pravi, da »razširitev pomena podobe s slike ali deskripcije na metaforo ni tako čudna, ker je bila glavna figura 18. stol. personifikacija, ta pa je v osnovi vizualna. […] Za sliko – metaforo je bil najprimernejši novi izraz podoba« (Frazer 159). Furbank je nasprotno prepričan, da je »trajna zveza med besedami 'image', 'imagery' ter metaforami in komparacijami posledica Coleridgeevega vpliva« (Furbank 30).

Coleridge je še vedno uporabljal »image« tudi v smislu slikovitega opisa, vendar je v svoji znameniti teoriji domišljije podobe povezal z metaforami in komparacijami. Coleridge loči dve vrsti domišljije: za »fancy«, ta podobe povezuje, so značilne komparacije; za »imagination«, ta podobe staplja, pa metafore. Poznavalec Coleridgea, John Livingston Lowes, trdi, da se »fancy« in »imagination« ne razlikujeta »po gradivu, s katerim delujeta, ampak po stopnji intenzivnosti same operativne moči. Ko deluje na visoki stopnji, imaginativna energija spaja in transformira; na nižji stopnji pa ista energija zbira in povezuje podobe, ki se na višji stopnji nerazločno stapljajo v eno« (»Road to Xanada«, cit. iz Šutić 61–62). Coleridgeeva teorija je po Furbankovem mnenju vplivala na to, da sta besedi »image« in »imagery« do srede 19. stoletja postali sinonima za metafore in komparacije. Furbank navaja, da je taka raba prešla v slovarje: retorična definicija »imagery« v Worcestrovem *Dictionary of the English Language* iz leta 1863 se npr. glasi: »Živahni opisi v pisanju ali v govoru; figurativni jezik. To je zbirni pojem za komparacije, alegorije, metafore in druge retorične figure« (cit. iz Furbank 30). Ta definicija v nasprotju s Coleridgeevo ne omenja mentalnih podob kot gradiva za komparacije, metafore in ostale »figure«.

Vprašanje je, ali so konec 19. in na začetku 20. stoletja – v času, ko se je stopnjeval odpor do logičnih metafor, kakršne je priporočala (antična) retorika do 17. stoletja, in v času, ko se pesniki niso več trudili, da bi vzbujali bralčeva čustva – podobe v literaturi sploh še povezovali s predstavami ali celo z notranjimi slikami. Šklovski omenja, da simbolisti uporabljajo besedo podoba (*obraz*) kot sinonim za simbol (Šklovski 8). Pesniki na prelomu stoletja so s podobo označevali tudi načine izražanja, za katere se literarna veda ne more zediniti, kako bi jih imenovala, in uporablja različna imena, npr. absolutna metafora ali šifra. Znameniti Reverdyjev stavek, da je podoba tem močnejša, čim bolj oddaljena predmeta povezuje, je Breton vgradil v manifest nadrealizma. Podoba je bila tudi osrednji pojem imagizma: »Po Poundovih besedah naj bi podoba v hipu ustvarila intelektualno in emocionalno celovitost (an intelectual and emotional complex) in s tem vzbudila občutek nenadne lahkotnosti, vznesenosti, sprostitve iz časovnih in prostorskih vezi.« (Stanovnik 11).

Z odnosom med notranjimi slikami oz. mentalnimi podobami in literarnimi podobami so se na prelomu iz 19. v 20. stoletje ubadali različni literarni teoretiki. Ray Frazer opozarja na Francoza Rémyja de Gourmonta, ki je ločil dve vrsti avtorjev: vizualne ali senzorne na eni strani ter idejno-emotivne na drugi strani. Idejno-emotivni avtorji ustvarjajo z idejami in čustvi, medtem ko vizualni avtorji ustvarjajo s podobami. Vizualni spomin jim zagotavlja gradivo za metaforične inovacije. Osnovna oblika vizualne domišljije je komparacija, iz nje izhaja metafora. Gourmont uporablja

»image« v dvojnem pomenu. Vizualni avtor vidi podobe v svoji glavi (kot rezultat potrpežljivega opazovanja) in jih prevaja v literaturo, v novo izmišljene metafore – tudi tem se reče podobe. Lahko pa ustvarja podobe, ki niso metafore, ampak preproste transkripcije opazovane stvarnosti.

Gourmontov »vizualni« avtor je natančen povzetek starejših pogledov na (literarno) podobo, ki naj bi izvirala iz mentalnih podob. Novo pri Gourmontu ni to, kako definira podobo, ampak to, kakšno vlogo ji pripisuje v ustvarjalnem procesu: podobe so po njegovem značilne samo za t. i. vizualne avtorje, poleg njih obstajajo tudi avtorji, ki ne ustvarjajo s pomočjo podob, ampak s pomočjo čustev in idej. Gourmont je vlogo mentalnih podob v ustvarjalnem procesu omejil, ni pa zanikal njihovega obstoja. Pomembna je tudi njegova ugotovitev o dvojnosti poimenovanja (podobe so pesnikovo gradivo in hkrati izdelek), vendar literarnih podob ni obravnaval kot nekaj, kar je neodvisno od notranjih slik. Do spoznanja, da literarne podobe niso odvisne od mentalnih, pa ni bilo več daleč.

Da bi razumeli kompleksnost vprašanja o odnosu med mentalnimi in literarnimi podobami, je treba prizadevanja literarnih znanstvenikov umestiti v širši kontekst proučevanja podob. Omenili smo že, da so filozofska spoznanja o mentalnih podobah nastala s pomočjo introspekcije, to pomeni, da so filozofi podobe obravnavali kot notranje slike, njihov izvor pa so večinoma povezovali z zaznavanjem. V 19. stoletju je introspekcija postala glavna metoda asociacionizma, osrednje psihološke smeri. Prepričanje, da so podobe glavno sredstvo za proučevanje mentalnih doživetij, so prvi napadli pripadniki t. i. würzburške skupine. Trdili so, da mišljenje ne poteka v podobah, pač pa podobe v določenih primerih lahko ilustrirajo misli. Michel Denis pravi, da je »smrtni udarec« asociacionizmu zadal Watsonov članek »Psihologija, kot jo vidi behaviorist« iz leta 1913. »Do petdesetih let je bilo podobje praktično izključeno iz raziskovalnih trendov,« dodaja Denis (17). Dognanja psihologov so našla svoj odmev v literarni vedi in vsaj na prvi pogled sodi med take odmeve pisanje Viktorja Šklovskega.

Viktor Šklovski je v knjigi *Teorija proze* leta 1925 ostro napadel filologe, ki so trdili, da je »umetnost mišljenje v podobah« (7) – vendar ne zato, ker bi hotel zanikati, da lahko mislimo v podobah, ampak zato, da bi opozoril, da obstajajo tudi podobe, ki niso v funkciji mišljenja. Šklovski je prepričan, da je definicija umetnosti kot »mišljenja v podobah« posledica zmotnega prepričanja, da med jezikom poezije in jezikom proze ni nobene razlike. Potebnja, glavni zagovornik te definicije, je prezrl, da obstajata dve vrsti podob: podoba kot praktično sredstvo mišljenja in pesniška podoba kot sredstvo, ki podkrepi vtis. Šklovski opozarja, da so podobe obeh vrst lahko tako metonimije kot metafore. »Cilj umetnosti je, da nam da občutiti stvari, občutiti tako, da jih vidimo in ne samo ponovno spoznamo. Za to

uporablja umetnost dva postopka: potujitev stvari in kompliciranje oblike, ki naj otežita in upočasnita zaznavanje« (Šklovski 14). Čeprav Šklovski tega izrecno ne zapiše, je funkcija pesniških podob potujevanje stvari in kompliciranje oblike. Poanta njegovega napada na tezo, da je umetnost mišljenje v podobah, je, da so podobe kot sredstvo mišljenja značilne samo za prozo, ne pa za poezijo. Ali če parafraziramo: proza je mišljenje v podobah. O naravi in izvoru teh podob ne pove veliko, zlasti pa ne omenja, ali so kakor koli povezane z notranjimi slikami. Problematična zveza med mentalnimi podobami oz. notranjimi slikami in literarnimi podobami je bila veliko bolj vznemirljiva za pripadnike *new criticisma*.

I. A. Richards, avtor interakcijske teorije metafore, je v različnih knjigah izrazil svoje prepričanje, da govorne figure niso nujno povezane s podobami »kot kopijami ali dvojniki čutnih vtisov« (Richards 80). V določenih primerih vizualna slika lahko podkrepi izrečeno, toda »besede lahko tudi brez podob opravijo skoraj vse in v svojo splošno teorijo ne smemo vključevati predpostavke o nujnosti njihove prisotnosti« (prav tam). Richards je obžaloval rabo večpomenskega izraza podoba, ker lahko pomeni »vizualno sliko, odtis neke senzacije; neko misel, kateri koli dogodek v zavesti, ki nekaj predstavlja; ali pa govorno figuro, dvočlensko enoto, ki vsebuje primerjanje« (cit. iz Šutić 62).

Vrsta avtorjev *new criticisma* se je ukvarjala z interpretacijo pesniških podob, še posebej pri Shakespearu. Temeljni deli sta napisala Caroline Spurgeon in Wolfgang Clemen. Pri Spurgeonovi gre za sistematičen pregled in katalogizacijo, Clemen se bolj ukvarja z razvojem in funkcijo podob. Spurgeonova obravnava podobe kot avtobiografsko gradivo, ki pomaga spoznati avtorja, Clemena pa zanimajo specifični dramatični učinki podobja. Definicija podobe, kot jo je formulirala Spurgeonova (podobno je napisal Clemen), se glasi:

> Izraz podoba uporabljam kot edino primerno besedo, s katero je mogoče zajeti vse vrste komparacij, pa tudi vse vrste skrajšanih komparacij oz. metafor. Predlagam, da besede ne razumemo samo v njenem vizualnem pomenu, ampak da z njo označujemo katero koli domišljijsko sliko ali drugo izkušnjo, ki nastane na kakršen koli način. Pesnik jo lahko pridobi ne samo s posredovanjem katerega koli čuta, ampak tudi s pomočjo razuma in čustev. V obliki komparacij in metafor v najširšem smislu jo uporablja za izražanje analogij. (Spurgeon 5)

Ta definicija vsebuje več zanimivih elementov:

– trditev, da je podoba edini primerni izraz, ki obsega vse vrste komparacij in metafor;

– poskus razširitve pojma podoba: ta ne pomeni samo nekaj vizualnega in ne nastane nujno s posredovanjem čutov, ampak lahko izvira tudi iz

razuma ali čustev. V tej, za nas najpomembnejši točki, je Spurgeonova precej nejasna: očitno je, da literarnih podob ne enači z notranjimi slikami, ki so posledica čutne zaznave, precej bolj zapleteno pa pove, da so notranje slike skupaj z »drugimi izkušnjami« gradivo, s pomočjo katerega pesnik po načelih analogije dela metafore in komparacije.

Pojem literarna podoba se vse do danes ni povsem otresel povezovanja z notranjimi slikami. Že omenjeni leksikon *Literatura*, ki je izšel leta 1965 pri založbi Fischer, se literarnih podob v nasprotju s Spurgeonovo loteva s stališča bralca in poudarja, da se je treba »vzdržati domneve, da so jezikovne podobe nekaj vizualnega. Jezikovne podobe lahko povzročajo vizualna doživetja, posredujejo pa tudi čisto druga: čustvena in miselna doživetja« (84). Tudi Cuddonov *Dictionary of Literary Terms* iz leta 1977 trdi, da podoba »ne pomeni nujno mentalne slike«. Podobje definira kot uporabo jezika za predstavitev stvari, dejanj, čustev, misli, idej, duševnih stanj in vseh izkustev, ki izvirajo iz zaznave ali od drugje.

Iz povedanega lahko zaključimo, da se je »podoba« uveljavila kot literarni termin, ker je prišlo do metonimičnega prenosa z gradiva na izdelek: podobe oz. notranje slike so bile gradivo za metafore in komparacije, z istim izrazom pa so označevali tudi končni izdelek, torej metafore in komparacije. Ko je obveljalo, da notranje slike niso gradivo za metafore in komparacije (ali vsaj ne edino), so zagovorniki pojma literarna podoba začeli poudarjati njegovo metaforičnost. Tudi nasprotniki uporabe izraza podoba v literarni vedi (npr. Furbank), ugotavljajo, da gre pravzaprav za metaforo, in kar se jim zdi še huje: za metaforo, ki označuje metafore.

Trditev, da je izraz podoba v literarni vedi metafora, implicira, da obstaja tudi pravi, nepreneseni pomen izraza podoba. »Pravega« pomena »podob« ne moremo iskati v mentalnih podobah, vendar ne zato, ker te ne bi obstajale, ali zato, ker je njihova vloga v ustvarjalnem procesu in pri recepciji literature omejena, ampak zato, ker je sam izraz mentalna podoba metafora. Prvič, ne vključuje samo notranjih slik oz. vizualnih predstav, ampak tudi predstave, ki bi jih zaznavala druga čutila. Drugič, t. i. mentalnih podob ne gledamo tako, kot slike na steni, ampak jih »kvaziopazujemo« (prim. Sartre 20 in dalje). Ko trdimo, da mentalne podobe oz. notranje slike obstajajo, se sklicujemo na kognitivno psihologijo, ki je obnovila tradicionalno razlago, da so mentalne podobe notranje slike (seveda ne trdi, da so edini nosilec mišljenja, raziskuje pa predvsem njihovo vlogo pri spominjanju). Tudi Bachelardova fenomenologija domišljije ne dvomi o obstoju podob, vendar nasprotuje enačenju podob s spomini oz. ostanki zaznave. Njegova definicija podobe spominja na Pongsovo (podoba je stvar domišljije, izraža doživetje duše), ta izhaja iz Nietzscheja (podoba upodablja prapodobo, ki nastaja iz nezavednega duše) in jo lahko razumemo v luči

Jungovega kolektivnega nezavednega. Bachelard zanika kavzalnost odnosa med »novo poetično podobo in arhetipom, ki spi v nezavednem« (1). Po njegovem mnenju se podoba »pojavi v zavesti kot čisti proizvod srca, duše, človekove biti, razumljene v njeni aktualnosti« (Bachelard 2). Tretji argument, da je izraz mentalna podoba metafora, pa je že omenjena teza, da so mentalne podobe pravzaprav jezikovni opisi. Ali je torej edini pravi, nepreneseni pomen izraza podoba slika oz. slikarjev izdelek?

*

Etimologija besede podoba v nekaterih evropskih jezikih kaže, da je podoba prvotno pomenila izdelek kiparja ali slikarja. Angleški in francoski izraz *image* – tako kot italijanski *immagine* – izvirata iz latinske besede *imago*. *Lateinisches Etymologisches Wörterbuch* za »imago« navaja naslednje pomene: podoba, odslikava, sanjska – senčna podoba, videz, pojav, pojava, predstava. Z imago so Rimljani prevajali grški besedi *eikon* in *phantasma*. Izraz eikon naj bi med drugim pomenil kip, sliko, včasih komparacijo, pa tudi osebni opis. *Nouveau dictionnaire étimologique et historique* navaja, da se je izraz *image* v francoščini prvič pojavil konec 11. stoletja in je pomenil kip. Leta 1175 je Chretien de Troyes tako imenoval narisan portret. *The Oxford Dictionary of English Etimology* razlaga *image* z naslednjimi besedami: umetna predstava predmeta, podobnost, kip; (optično) dvojnik 13. stol.; mentalna predstava 14. stol. V angleškem jeziku naj bi torej beseda *image* razmeroma zgodaj pomenila podobnost. *Chambers´s Etimological Dictionary* postavlja podobnost celo na prvo mesto, sledijo kip, idol, umska predstava, ideja, slika v domišljiji, (optično) figura katerega koli predmeta, oblikovana s svetlobnimi žarki.

Zveza med »image« in »likeness« je gotovo zanimiva s stališča slovenskega jezika, saj besedi podoba in podobnost izhajata iz iste osnove. W. J. T. Mitchell je povezavo med »image« in »likeness« našel v biblijskem stavku: »Let us make man in our own image, after our likeness« (Genesis, 1:26). V slovenskem standardnem prevodu: »Naredimo človeka po svoji podobi, kot svojo podobnost!« Mitchell se sklicuje na Clarkov komentar Biblije iz leta 1811, ki govori o dvodelnosti tega stavka: »naredimo« se nanaša na človekovo telo, »po svoji podobi, kot svojo podobnost« pa na dušo. Človekova duša je ustvarjena po podobi Boga. Ta nima telesne podobe, zato »podoba« ne pomeni fizičnega posnemanja Boga, ampak podobnost duhovne narave. Kot ugotavlja Mitchell (521), je religiozna tradicija, ki ni bila naklonjena čaščenju podob, poudarjala duhovni, nematerialni pomen izraza podoba. Za Mosesa Maimonidesa, komentatorja Talmuda (1135–1204), je podoba (*tselem*) »pojem, zaradi katerega je stvar

določena kot substanca in zaradi katerega postane, kar je« (cit. iz Mitchell 521). Kadar »podoba« označuje fizične predmete, kot so idoli, je to posledica korupcije besede. Maimonides pravi: »Razlog, da so idoli dobili ime podobe, je dejstvo, da je to, kar se je v njih iskalo, domnevno obstajalo v njih in ne v njihovi obliki ali konfiguraciji« (prav tam). O idolatriji in podrejanju prave, duhovne podobe nepravi, materialni, je pisal tudi sv. Avguštin. Beseda podoba po tej teoriji torej prvotno ni pomenila materialne reprodukcije nečesa oz. slike, ampak abstraktno, duhovno podobnost.

Ne glede na to, kaj je »prvotni« pomen besede podoba, in ne glede na to, kaj nam izraz mentalna podoba pomeni danes, lahko zaključimo, da je bil metaforičen prenos s slik (materialne reprodukcije stvari) na mentalne podobe posledica tega, da so slednje obravnavali kot nekaj vizualnega, kot nekaj, kar lahko »opazujemo«, čeprav jih ne moremo otipati. Literarnih podob ne moremo niti »opazovati« – razen v tistih primerih, ko nam vzbujajo vizualne predstave, česar nekateri bralci baje nikoli ne doživijo. Vprašanje, ali ima vizualizacija kakršen koli vpliv na estetski užitek, je sicer zanimivo, vendar ga bomo pustili ob strani. V preteklosti so slike in literarne podobe povezovali, ker so menili, da obe umetnosti temeljita na mentalnih podobah oz. notranjih slikah, čeprav se razlikujeta po načinu izražanja. Pesnik C. Day Lewis je zato lahko zapisal, da je podoba »slika, narejena iz besed« (18). Tak metaforičen prenos s slik na literarne podobe danes ni več mogoč, obstajajo pa drugačni poskusi primerjave slik, literarnih podob in notranjih slik, ki izhajajo iz prepričanja, da slike, kljub temu da so čutno prisotne, niso »trdne, statične ali stalne v katerem koli metafizičnem pomenu; opazovalci jih ne zaznavajo na isti način – tako kot tudi sanjskih podob ne zaznavamo enako; [slike] tudi niso izključno vizualne, ampak zajemajo veččutno zaznavo in interpretacijo« (Mitchell 507). Naštete lastnosti slik so kot naročene, da upravičijo uporabo izraza literarna podoba: so *tertium comparationis*, ki omogoča metaforični prenos s slik na literarne podobe. V literarni podobi nam torej ni treba iskati metonimije (notranje slike niso nujno gradivo za podobje v literaturi), ampak lahko v njej vidimo metaforo, ki označuje tako rabo besed, ki (tako kot slike) zahteva veččutno zaznavo in interpretacijo.

LITERATURA

Aristotel. *O duši*. Ljubljana: Slovenska matica, 1993.

– – –. *Poetika*. Ljubljana: CZ, 1982.

Bachelard, Gaston. *La poétique de l´espace*. Paris: Presses universitaires de France, 1957.

Blumenberg, Hans. »Paradigmen zu einer Metaphorologie«. *Theorie der Metapher*. Ur. Anselm Haverkamp. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.

Cuddon, John Anthony. *Dictionary of Literary Terms*. London: Andre Deutsch, 1979.
Dauzat, Albert in dr. *Nouveau dictionnaire étimologique et historique*. Paris: Libraire Larousse, 1968.
Findlater, Andrew, ur. *Chambers´s Etymological Dictionary*. Edinburgh: W. & R. Chambers, 1948.
Frazer, Ray. The Origin of the Term »Image«. *English Literary History* 27 (1960).
Friedrich, Wolf Hartmut in Killy, Walther. *Literatur*. II/1. (Das Fischer Lexikon). Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1965.
Furbank, P. N. *Reflections on the Word "Image"*. London: Secker & Warburg, 1970.
Gadamer, Hans Georg. *Wahrheit und Methode*. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1972 (3. izdaja).
Kalan, Valentin. »Aristotelov magistrale o življenju in duši«. *O duši*. Aristotel. Ljubljana: Slovenska matica, 1993.
Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1989.
Le Guern, Michel: *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris: Larousse, 1973.
Lewis, C. Day. *The Poetic Image*. London: Jonathan Cape, 1953.
Mitchell, W. J. T. »What is an Image?« NLH 3 (1984).
Moreau, François. *L'image littéraire*. Paris: SEDES, 1982.
Ocvirk, Anton. *Pesniška podoba*. Ljubljana: SAZU in DZS, 1982. (Literarni leksikon 16).
Onions, C. T., ur. *The Oxford Dictionary of English Etimology*. Oxford: UP, 1966.
Pavlič, Darja. *Funkcije podobja v poeziji K. Koviča, D. Zajca in G. Strniše*. Maribor: Slavistično društvo, 2003.
– – –. »Pesniško podobje v poeziji Otona Župančiča, Antona Vodnika in Srečka Kosovela.« *Primerjalna književnost* 20.1 (1997): 43–62.
Richards, I. A.: *Filozofija retorike*. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 1988.
Sartre, Jean-Paul. *L'imaginaire*. Paris: Gallimard, 1940.
Spurgeon, Caroline. *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. Cambridge: UP, 1935, 1977 (8. ponatis).
Stanovnik, Majda. *Angloameriške smeri v 20. stoletju*. Ljubljana: SAZU in DZS, 1980. (Literarni leksikon 8).
Šklovski, Viktor. *Theorie der Prosa*. Frankfurt: Fischer Verlag, 1966.
Šutić, Miloslav, ur. *Pesnička slika*. Beograd: Nolit, 1978.
Todorov, Tzvetan. *Théories du symbole*. Paris: Édition du Seuil, 1977.
Tye, Michel. *The Imagery Debate*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991.
Walde, A. in Hofmann, J. B. *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1938.

Poetic, Mental, and Other Images

Keywords: literature / imagery / poetical images / mental images / perception / metaphor

A number of definitions of imagery emphasize that literary images are not necessarily of a visual nature, but can address any one of the senses. In addition, imagery in literature cannot be equated with mental images. Even the term *mental image* is not completely unambiguous; however, in general

use there is a predominant belief that mental images are some sort of internal pictures that one observes with the mind. The beginnings of theoretical studies of mental images reach at least back to Aristotle's treatise *On the Soul*. In order to explain thought, Aristotle introduced an intermediary link between perception and thinking: imagination. He defined it as the ability that leads people to say that they "see" a certain image or phantasm.

Aristotle's assertion that the soul never thinks without an image became the source of numerous disputes and efforts to prove that, in reality, thinking does not take place in images. Following Aristotle's model, philosophers have treated images as internal pictures and mainly connected their origin with perception. In recent decades, now that cognitive psychology has been focusing on images again, the thesis has been developed that mental images are ultimately linguistic descriptions rather than pictures.

Amplifying the meaning of *image* from visual perception to any sense originates in Hobbes' sensualist theory. Eighteenth-century English authors that dealt with literary studies, followed by nineteenth-century German aesthetics, accepted the term *image* into their vocabulary and used it, among other things, to denote a renewed sensual perception. They treated images that originate in perception as the material that writers use to create their works. When the idea was finally recognized that internal pictures are not material for metaphors and comparisons (or at least not the only material), advocates of the term *literary image* began emphasizing its metaphoricity. The term *(poetic) image* is thus not a metonymy (internal pictures are not necessarily material for images in literature), but a metaphor denoting the use of words that (like pictures) demands multi-sensory perception and interpretation.

November 2010

Prestopanje bregov literarnega lika: Faust in Spengler

Seta Knop

Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
seta.knop@guest.arnes.si

Prispevek se ukvarja z vprašanjem, kako je Oswald Spengler v razvpitem delu Zaton Zahoda ***iz Goethejevega Fausta kot literarnega lika izpeljal faustovstvo kot temeljno potezo zahodnega človeka, ki hoče v svojem nenasitnem stremljenju preseči vse meje, in ga – v neposrednem navezovanju na Nietzscheja – postavil v nasprotje s pojmom apoliničnega***.

Ključne besede: filozofija kulture / Spengler, Oswald / nemška književnost / Faust / faustovstvo

Z Oswaldom Spenglerjem in njegovim epohalnim delom *Zaton zahoda* je junak Goethejeve kanonizirane pesnitve dokončno prestopil bregove literarnega lika in postal utelešenje človeka zahodne kulture – človeka stremljenja, dejanja in dinamične naperjenosti v vselejšnji naprej. Spenglerjeva filozofija zgodovine s podnaslovom *Oris morfologije svetovne zgodovin*e, ki jo je avtor sam označil za »kopernikansko odkritje« v zgodovinski vedi, je izhajala od leta 1918, ko je ugledal luč sveta prvi del (njegov avtor je bil tedaj star le 37 let!), pa do leta 1922, ko ga je dopolnil še z drugim delom. Predgovor k prvi izdaji prvega dela, datiran decembra 1917, je Spengler še v duhu optimistične vere v zmago Nemčije končal z upanjem, da njegova knjiga ne bo povsem nevredna nemških vojaških dosežkov. A ko se je knjiga julija 1918 pojavila na knjižnem trgu, je bilo že jasno, da z nemško zmago ne bo nič; ob dokončnem porazu Nemčije nekaj mesecev pozneje, ki mu je sledila ponižujoča versajska pogodba, je menda jokal kot otrok. Kljub temu ali prav zaradi tega, kot pravi Wyss, je postalo to delo eden od bestsellerjev 20. stoletja: »Bitka je bila izgubljena, vojna pa ne: takšne preroške izjave so hrabrile ponižane vojake s frontnih linij, ki so se vračali domov z juriša« in ki naj bi jih poraz ojeklenil za nove, kajpada zmagovite izkušnje; Ernst Jünger ga je, denimo, hvalil kot misleca, ki je »po razorožitvi Nemčije skoval prvo novo orožje«. (Gl. Wyss 188–189.)[1]

Svojo svetovno zgodovino je Spengler zasnoval – v izrecnem nasprotovanju linearni shemi stari, srednji in novi vek – kot ciklično zgodovino velikih kultur, ki tako kakor živi organizmi doživljajo razcvet in propad.

Zdaj naj bi živeli v osmem izmed teh kulturnih krogov – prvi je bil obdobje starega Egipta, sedmi pa antika, s katero zahodno kulturo vseskozi primerja –, in sicer že v času njegovega zatona. Vse kulture gredo skozi štiri faze in vsaka traja okoli tristo let. »Naša«, zahodna, se je začela okoli leta 900: začetno obdobje, pomlad in brst, je romanika, s koncem renesanse je dosežena zrelost, ki ji sledi bujen razcvet gotike v vsem njenem kipenju kvišku, in potem obilje razcvetelosti, zlata jesen baroka. Nato nastopi neizogiben zaton, ki je dal naslov knjigi: zadnja faza kulture, ki pa ni več kultura, ampak civilizacija. Ta četrta faza zahodnega kulturnega kroga, se pravi zahodna civilizacija, se je začela v 19. stoletju, vlogo Rimljanov, ki so »dopolnili« antično dobo – in pomenijo torej v nasprotju z »mladimi« Grki njeno starost – pa naj bi imeli danes Prusi. Prav rimski svet oziroma »*rimstvo* z najstrožjim smislom za dejstva, negenialno, barbarsko, disciplinirano, praktično, protestantsko, *prusko*« (Spengler, *Zaton* 49) naj bi ponujalo zahodnemu svetu ključ za razumevanje njegove lastne prihodnosti. To, kar se je antiki že zgodilo, zahodno kulturo še čaka.

Spengler torej ločuje med kulturo in civilizacijo: ko je neka kultura izpolnila krog otroštva, mladosti in zrelih let, ko je njena življenjska moč izčrpana, čeprav še naprej vztraja po nekakšni inerciji, se prevesi v civilizacijo. Ta je neizogibna usoda vsake kulture, skrepenelost živega v mrtvih oblikah, ki pa lahko, »kot sprhnelo velikansko drevo v pragozdu, še stoletja in tisočletja izteguje svoje trhle veje« (174). Civilizacija je doba starosti, doba propadanja, doba brez prihodnosti: stanje, v katerem je kultura dosegla konec in je tako rekoč zamrznjena, mehanično zaustavljena v času: kar kultura živi, civilizacija reflektira in psihologizira: »*Kulture so organizmi*. Svetovna zgodovina je njihova skupna biografija.« (171) Odnos civilizacije in kulture je odnos življenja in smrti, ustvarjanja in uničevanja. »Razum, sistem, pojem ubijajo, medtem ko 'spoznavajo'. Spoznano spremenijo v tog predmet, ki ga je mogoče meriti in deliti.« (167) Platon in Goethe kot človeka kulture sta po Spenglerju še ponižno motrila skrivnost življenja, Aristotel in Kant kot človeka civilizacije pa sta jo hotela odkriti in uničiti – si jo podvreči, jo »mehanizirati« in ji zavladati (gl. 192). »Grška duša in rimski intelekt: to je to. Tako se razlikujeta kultura in civilizacija.« (56) Civilizacija je odmik od čutnega, prevlada intelekta in posledično prevlada znanosti in tehnologije. Z vsako civilizacijo je tudi konec velike umetnosti; ta je reducirana na obrt, posnemanje mrtvih oblik, igro z izgotovljenimi oblikami, brez notranje nujnosti, le z mislijo na efekt in vzdraženje čutov.[2] Namesto lirike poveličuje zato Spengler tehniko, namesto slikarstva pomorstvo, namesto spoznavne teorije politiko (gl. 69); človek civilizacije ni več sanjač, mislec in ustvarjalec, ampak praktik in realist.[3] Edino, kar se civilizaciji sploh še ponuja kot možnost zgodovinske veličine, je prostorska ekspanzija, militarizem in imperializem.

Politične implikacije tega stališča so seveda jasne, in v luči razmaha nemškega militarizma v letih pisanja knjige sta povsem razumljiva politično nelagodje in odklanjanje, ki sta pozneje zaznamovala recepcijo Spenglerja. Vloga Rimljanov, velikih osvajalcev, organizatorjev in imperatorjev, pripada torej Prusom; ti zato po Spenglerjevih besedah zaman čakajo kakega Goetheja – tega ne more več biti, ker je pripadal nekemu drugemu obdobju Nemčije, njenemu razcvetu –, pač pa lahko dobijo le Cezarja (gl. Thurnher xxix). Nemški imperializem je tako postal zapoved dneva, legitimirana z najvišje, duhovnozgodovinske instance, Tretji rajh pa upravičen – in neizogiben – izraz faustovskega hlepenja po daljnih svetovih z osvajanjem novega življenjskega prostora: »Imperializem je čista civilizacija. V tej pojavni obliki nepreklicno leži usoda zahodnega sveta. Kultivirani človek usmerja svojo energijo navznoter, civilizirani navzven.« (63–64) A vse kaže, da utelešenje tega novega Cezarja v Hitlerjevi podobi, ki so ga pograbili nacionalsocialisti, ni bilo povsem v skladu s Spenglerjevo vizijo; očitno je imel z mesijo, ki ga je vseskozi priklicoval, v mislih nekaj bolj aristokratskega ali vsaj svetovljanskega, ne pa lumpenproletarskega demagoga. Tako se kljub pričakovanjem ni pridružil nacionalsocialistom in je celo odklonil Goebbelsovo ponudbo za sodelovanje, v knjigi *Leta odločitve*, ki je izšla prav v letu Hitlerjevega prihoda na oblast, pa je ta odmik – kljub nespremenjenim političnim prepričanjem – tudi jasno izrazil (Thurnher xviii).[4]

Spengler je leta 1936 umrl zaradi srčnega napada, a očitno se je sam zavedal, da je zgodovina njegove napovedi postavila na laž. Prusija, ki naj bi nosila prapor faustovskega človeka v zadnji fazi zahodne dobe, je bila po 1. svetovni vojni – torej dvesto let pred napovedano dopolnitvijo te dobe – potolčena, novi prerok, ki se je dvigal iz ruševin, pa očitno ni obetal uresničenja njegovih idej. A četudi je bil Spengler v svoji lucidnosti, ki mu jo je vendarle treba priznati, kot tudi v neizmernem eruditstvu in nekakšnem aristokratskem »kulturpesimizmu« daleč od Hitlerja kot tega novega preroka, ju vendar družijo nekatere podobnosti: Wyss duhovito pripominja, da njegova gromovniška dikcija, ki je imela pred očmi verjetno Nietzschejevo »filozofiranje s kladivom«, a brez subverzivne moči njegovega humorja, s svojim avtoritarnim vojaškim drilom prej spominja na lajajoči glas Hitlerja v *Mein Kampfu*, in da je Spengler s svojim delom postavil pred bralca »verbalno goro«, ki ga, nemočnega, pokoplje pod sabo in ne dopušča nobenih ugovorov (Wyss 189). Temu lahko le pritrdimo: pred nami je baročno nabrekla gmota besednega tkiva, ki se v koncentričnih krogih vrtinči na vse strani in grozi, da se bo zdaj zdaj prelila čez robove knjige in se zgrnila nad nas.

Poskušajmo zdaj iz te gmote izluščiti pomen faustovstva, kot ga je izpeljal Spengler v navezavi na Goethejevega *Fausta*. Že v opombi k prvemu

delu svoje knjige se na Goetheja – poleg Nietzscheja, ki je bil njegov drugi veliki vzornik – tudi izrecno sklicuje: »Za filozofijo te knjige dolgujem zahvalo Goethejevi filozofiji, ki je še danes skorajda nepoznana, in v precej manjši meri Nietzschejevi.« (Spengler, *Zaton* 59) V predgovoru k drugemu delu, v katerem jima nasploh izraža zahvalo »tako rekoč za vse«, je ta vpliv specificiran: »Od Goetheja sem prevzel metodo, od Nietzscheja način zastavljanja vprašanj.« (9)

V čem je ta metoda? Po Wyssu je že Spenglerjevo razdelitev zgodovine na ciklična obdobja verjetno navdihnil Goethejev esej »Geistesepochen«, v katerem Goethe razlikuje med štirimi različnimi dobami: poetično, teološko, filozofsko in prozaično, z začetkom in koncem v kaosu, le da se te dobe – v nasprotju s Spenglerjevimi – ne ponavljajo. Prav tako se Spengler zgleduje po vegetativnem ciklusu v Goethejevi pesmi o metamorfozi lista, čeprav pri Goetheju umrli list vsebuje kal nove rasti, civilizacija pa je dokončna smrt. Ne nazadnje je že Spenglerjev izraz »morfologija« povzet po Goetheju, ki je v svojih znanstvenih spisih s tem poimenoval tisto, kar je večno v spreminjajočih se oblikah oziroma metamorfozi življenja in kar se v Goethejevi terminologiji imenuje »prafenomen« – pri rastlini sama ideja rastline ali *Urpflanze*. (Wyss 192–196.)

To je prenesel Spengler s sveta narave v svet kulture: tudi vsaka kultura ima svojo temeljno podobo, nekakšen prafenomen ali prasimbol: v antiki je to človeško telo kot urejen zaprt kozmos, v zahodni kulturi pa brezmejen, neskončen prostor. V luči teh dveh prasimbolov nato Spengler podolgem in počez tolmači vse razlike med antično in zahodno podobo sveta: pri tem se loteva tako likovne umetnosti, arhitekture in dramatike kot matematike.[5] Ker antika ne pozna pojma neskončnega prostora, ji manjkajo obzorja in perspektive; nad njenim lepo urejenim kozmosom se pne nebeški svod, ki pokriva svet kot pokrov. Antika je zato mirovanje v bližnjem, v tukaj in zdaj, medtem ko je zahodna kultura »energija usmeritve, ki vidi le najoddaljenejša obzorja« (Spengler, *Zaton* 259); v arhitekturi, denimo, je njen simbol katedrala, ki pretrga nebesni svod in odpre brezdanji prostor.

Ta čisti, neskončni prostor s težnjo po globini tretje dimenzije pa je seveda že prostor, v katerega je zazrt pogled faustovskega človeka, ki ne more nikjer najti miru in izpolnitve in ki hoče v svojem stremljenju po absolutnem preseči vse meje. Faustovstvo postavi Spengler v polarno nasprotje s pojmom apoliničnega, ki je po njegovih lastnih besedah od Nietzscheja dalje razumljiv prav vsakomur, in Nietzschejevo dvojico apolinično-dionizično zamenja z dvojico apolinično-faustovsko.[6] Med tema dvema pojmoma seveda ne smemo potegniti enačaja: Spenglerjevo v neskončno daljavo stremeče faustovstvo je daleč od ekstatične, opojne, »blazne« dionizičnosti, kakršno je tematiziral Nietzsche v delu *Rojstvo tragedije*

iz duha glasbe. Prav tako se je Spengler odmaknil od Nietzscheja v svojem pojmovanju, da je »duša« antične kulture povsem v znamenju apoliničnosti – Nietzsche je namreč videl v antiki ali vsaj v nekaterih njenih potezah srečen, a pozneje izgubljen spoj apoliničnega in dionizičnega. A kot rečeno, Spenglerju rabi ta pojem bolj za poudarjanje polarnosti: v nasprotju z apolinično dušo antike je namreč zanj duša zahodne kulture v znamenju faustovstva. Spengler podaja njegove značilne poteze z dokaj ekspresivnim besednjakom: tu je govor o umetnosti fuge, dinamizmu, kralju Learu, katoliško-protestantski dogmatiki, baročnih dinastijah, somraku in daljavi itn., medtem ko je pri apolinični antiki govor o statiki, Ojdipovi usodi, panteonu olimpskih bogov, svetlobi in kultu telesa (269). Tudi tempo razvoja obeh kultur je povsem različen: na eni strani imamo »andante helensko-rimskega«, na drugi pa »allegro con brio faustovskega duha« (178). Še celo barve so lahko apolinične ali dionizične: apolinični barvi sta rumena in rdeča, barvi tržnice, družabnosti, živžava, slepega naključja in usode, medtem ko sta faustovski barvi modra in zelena, barvi osamljenosti, skrbi, odnosa do preteklosti in prihodnosti (360).

Pri tem smo se dotaknili tega, kar je po Spenglerju bistveno za faustovskega človeka in kar je povezano s tem, da je faustovska kultura v svojem temelju kultura volje: njegove zgodovinskosti. »Da je faustovska kultura *kultura* volje, je le drug izraz za eminentno zgodovinsko nagnjenost njene duše.« (442) Prav volja je tisto, kar povezuje prihodnost s sedanjostjo, misel brezmejnega s tistim »tukaj«; od tod izhaja zgodovinskost faustovskega človeka, njegova naperjenost v čas, v prihodnost. Celotna faustovska etika je stremljenje navzgor, tako kot v gotskih katedralah, iz katerih kriči vseprisotni »jaz«; vseskozi gre za »izpopolnjevanje jaza, moralno delo na jazu, upravičevanje jaza z vero in dobrimi deli, spoštovanje tija v bližnjem zavoljo lastnega jaza in njegove blaženosti […] in nenazadnje tudi tisto, kar je najvišje, namreč nesmrtnost jaza« (442). Nasprotno antični človek v celoti pripada sedanjosti; ne pozna pojma voljne usmerjenosti, napetosti v razkolu med mišljenjem in hotenjem, težnje. Njegova duša je statična, »brezvoljna«; njegov razvoj ni notranji, ampak zgolj kronološki, sledeč zunanjim dogodkom, kot pač potekajo v časovnem sosledju. »Zahodni človek živi z zavestjo *nastajanja*, s pogledom, ki je nenehno uperjen v preteklost in prihodnost. Grk živi točkasto, nezgodovinsko, somatsko. Noben Grk ne bi bil zmožen prave samokritike.« (381)

Faustovski človek pa ne posega le v čas, ampak tudi v prostor – to je brezmejen, človekovi dejavnosti na voljo dan prostor, ki ga je treba z disciplino in odrekanjem zavojevati, ne pa se mu predajati ali v njem uživati, in je v tem spet povsem drugačen od urejenega zaprtega kozmosa antičnega sveta. Faustovska podoba sveta je »raztezanje v daljavo kot

učinkovanje, preseganje zgolj čutnega, kot napetost in težnja, kot duhovna volja do moči« (444). Kaj je človek, merimo po njegovi dejanjih; iz njih se izrisuje njegov značaj, ta pa je spet v tesnem sorodu s pojmom volje. Beseda življenje pomeni prav toliko kot hotenje, o čemer pričajo izrazi, kot so »osebnost«, »življenjska moč« ali »dejavna energija«, ki so, kot pravi Spengler, v Periklovem času popolnoma nepojmljivi (451). Antični *carpe diem* je v popolnem protislovju s tem, kar je dragoceno faustovskemu človeku: dejavnost, borba, zmaga.[7]

Naj so se Grki še tako vneto bojevali, borba nikoli ni bila njihov etični princip; v njih ni bilo nenehne težnje po premagovanju odpora. Nasprotno se faustovski človek naravnost razvnema ob odporu in se pod notranjim diktatom vselejšnje aktivnosti žene naprej k svojemu cilju. Živeti pomeni zanj obvladati, doseči, uveljaviti svoje: »Kdor se bori proti 'napredku', razume to svoje delovanje vendarle za napredek. Kdor se zavzema za spremembe, ima s tem v mislih nadaljnji razvoj. 'Imorala' – to je le nova vrsta morale, in sicer z enako zahtevo po prednosti pred vsemi drugimi. Volja do moči je nestrpna. Vse faustovsko stremi k samodrštvu.« (488)

Faustovska kultura je tako kultura širjenja, koloniziranja sveta; njen imperativ je podvreči svet volji spoznavajočega, dejavnega jaza, in vsiliti svojo resnico kot splošno veljavno. Ves čas ima pred sabo: »Ti moraš« – ves čas preobraža svet, medtem ko antičnemu človeku to ne pada na pamet, njegov ideal je bil prej nezainteresiranost za svetovni tek: »Moralni imperativ kot forma morale je faustovski in samo faustovski.« (487) »Vsaka antična etika je etika drže, vsaka zahodna etika pa je, nasprotno, etika dejanja.« (494)

Spet smo torej pri dejanju: spomnimo se, kako daljnosežne posledice ima v Goethejevem *Faustu* to, da je glavni junak prevedel starogrški »logos« prav z »dejanjem«. Nič čudnega torej, da je Spengler prav na njem zasnoval svoje določilo zahodnega človeka. Faust je idealni lik, ki v svoji osebi uteleša vse njegove lastnosti – tudi on je človek neskončnega stremljenja, volje, dejanja, borbe, prizadevanja, uveljavljanja, koloniziranja sveta; tudi on živi le tako, da se nenehno giblje naprej k svojemu cilju. V nasprotju z Don Kihotom, Wertherjem ali Julienom Sorelom, ki so le »portreti nekega obdobja«, vidi Spengler v Faustu »portret celotne kulture« (166). Prav v njegovem liku se namreč izvrši prelom iz žive kulture v mrtvo civilizacijo: strastni sanjač iz prvega dela, napisanega leta 1808, se v drugem delu, napisanem četrt stoletja pozneje, prelevi v tip prozaičnega saint-simonističnega inženirja in organizatorja ter postane novodobni *homo faber*.

Tako Faust iz prvega dela tragedije, ta gorečni raziskovalec v samotnih nočeh, seveda povsem dosledno ustvari Fausta iz drugega dela in novega stoletja, ki predstavlja tip čisto praktične, daljnovidne, navzven usmerjene dejavnosti. Goethe je tu

> psihološko anticipiral vso prihodnost zahodne Evrope. To je civilizacija namesto kulture, zunanji mehanizem namesto notranjega organizma, intelekt kot duševni petrefakt namesto ugašene duše. Podobno kot Faust na začetku in koncu pesnitve si v antiki stojita nasproti Helen iz Periklovega časa in Rimljan iz Cezarjevega časa. (504–505)

Kakšna natanko je ta civilizacija zahodnega človeka, v katero smo vstopili s Faustom? Za Spenglerja kajpada pomeni padec: ptičjo perspektivo je zamenjala žabja, svet opazujemo le še s stališča vsakdanje potrebe in vsiljive resničnosti (506). Na mesto herojske duše je stopila praktična, na mesto moške starčevska; občutje sveta v velikem dejanju je razvodenelo v plitko »filozofijo dela« (506–507). Vsak človek je materialist, naj to hoče ali ne, kajti življenja ne občuti več kot usodo, ampak kot povezanost vzroka in učinka med telesi in »dejstvi«, med katerimi se giblje (503). Strukturna poteza vsake civilizacije, ki sama več ne ustvarja, pač pa črpa iz kulture in si jo prilagaja, je nihilizem in »prevrednotenje vseh vrednot« (501) – v tem smislu sta za Spenglerja nihilista že Sokrat ali Buda, med faustovskimi nihilisti pa omenja Ibsena, Nietzscheja, Marxa in Wagnerja. Kultura je religija, civilizacija pa skepsa in ateizem, najsi gre za antični stoicizem ali zahodni socializem: »Socializem je faustovsko občutje življenja, ki je postalo ireligiozno […].« (512) To je stanje brez duše, stanje neplodnosti – na mesto spočenjanja stopa konstruiranje (512).[8]

Vštric s tem gre »novi človek« – tu se zdaj razmahne Spenglerjevo aristokratsko zaničevanje množic –, pripadnik brezoblične izkoreninjene mestne sodrge in »kulta duhovne povprečnosti«, človek razvedrila, športa in dnevnega časopisja; to je premeten plebejec, usmerjen k praktični koristi, ki ne pozna idej, ampak le cilje, in ne simbolov, ampak le programe. To je obdobje ekspanzije, ki je »imperialistično nadomeščanje notranjega, duševnega prostora z zunanjim […]: kvantiteta nadomešča kvaliteto, in širina globino« (513). Aktivnost je hitra, površna, javna dejavnost (tako antična retorika kot zahodni žurnalizem) se obrača k večini, ne k najboljšim – vrednoti se po »številu uspehov« (514). Etični patos ljudi velja zdaj le še »filozofiji prebavljanja, prehranjevanja, higiene. Z religiozno resnobnostjo se obravnavajo vprašanja alkohola in vegetarijanstva, ti očitno najpomembnejši problemi, do katerih se lahko povzpne 'novi človek'.« (515)

Tako kot smo vsi mi materialisti, naj to hočemo ali ne, smo vsi tudi socialisti. S tem Spengler seveda nima v mislih političnega gibanja in družbenoekonomske ureditve, ampak je zanj socializem vsak »etični monoteizem«, vsako popravljanje sveta, ki poteka v imenu vseh in za vse (487). Socialist hoče svet priličiti svoji zamisli, ga prežeti s svojim duhom, ga izboljšati in rešiti, mu vsiliti svoj »treba je«, tudi za ceno lastnega življenja, ga vsiliti kot dogmo, ki ne dopušča svobode: »Socialist – umirajoči Faust

iz drugega dela – je človek zgodovinske skrbi, prihodnosti, ki jo občuti kot nalogo in cilj in v primerjavi s katero postane sreča trenutka vsega prezira vredna.« (518) Prihodnosti noče le poznati, tako kot antika s svojimi oraklji, ampak jo dejavno ustvarjati, in zgodovine si sploh ne more predstavljati drugače kot »napetega razvoja k nekemu cilju«, dinamične podobe, na kateri so nanizani stari, srednji in novi vek (519). Ideja razvoja, ki jo spremlja goreče stremljenje k prihodnosti, je seveda docela faustovska, in tu postane po Spenglerju socializem tragičen: povsem jasno mu je, kaj je treba razrušiti, ne pa, kaj ustvariti – ustvarjalnosti je konec, vsa hektična aktivnost je le še ibsenovska »življenjska laž« in »obupano samoslepilo duše, ki ne sme in ne more obmirovati« (520).

Čas civilizacije je čas eksaktnih znanosti, delovnih hipotez in eksperimentov, vere v atome in števila: ne gre mu za spoznavanje stvari kot takšnih, ampak hoče prodreti v njihovo srž, bolje rečeno: mehanizem, in to zato, da bi jih uporabil (544–545). Faustovska volja do moči doseže popolnost v simbolu stroja; pri tem se tudi Spengler sklicuje na Prometeja in označi obsedenost z mehaničnimi konstrukcijami in idealom *perpetuum mobile* za »prometejsko misel« zahodnega človeka: »Kot so v antiki Prometejevo ljubovanje bogovom občutili kot hybris, so v baroku stroj čutili kot hudičev. Peklenski duh je izdal človeku skrivnost, kako naj se dokoplje do mehanizma sveta in sam igra Boga.« (Spengler, *Untergang* II, 369)[9] V faustovskem materializmu je tehnični svetovni nazor dosegel svojo izpopolnitev: »Celoten svet razstaviti kot dinamični sistem, eksaktno, matematično zastavljeno in eksperimentalno vse do zadnjih vzrokov ter ga izraziti v številkah, tako da ga človek lahko obvladuje: po tem se ta vrnitev k naravi razlikuje od vsake druge. Znanje je vrlina – to so verjeli še Konfucij, Buda in Sokrat. Znanje je moč – to ima smisel le znotraj evropsko-ameriške civilizacije.« (379)

Ta tehnični svetovni nazor, ki gleda na stvari izključno v funkciji njihove smotrnosti, je vezan na denar kot abstraktno vrednost, ki vsako stvar reducira na kvantiteto; medtem ko je za kmeta njegova krava najprej bitje, šele potem blago za menjavo, je njegovemu poslovnemu mišljenju najbližja matematika: »Zdaj se ne meri več denar po kravi, ampak krava po denarju, rezultat pa je izražen v abstraktnem številu, ceni.« (601) Civilizacija je stopnja kulture, na kateri se mora vsaka ideja najprej priličiti v denar, da bi se uresničila. »Na začetku je bil človek premožen, ker je bil močan. Zdaj je močan, ker ima denar. Šele denar povzdigne duh na prestol. Demokracija je dovršeno izenačevanje denarja in politične moči.« (603) Spenglerjev besednjak je tu nenavadno blizu Marxovim nazorom o težnji denarja, da z oplajanjem postane kapital, saj je zanj faustovski denar – v nasprotju z apoliničnim denarjem, ki je le velikost – predvsem funkcija, »sila, katere vrednost je v njegovem delovanju, ne v tem, da samo obstaja« (609).

Lik te faustovske tehnike, ki spoznanje samoumevno povezuje z izkoriščanjem in ki »s polnim patosom tretje dimenzije […] prodira v naravo« (622), da bi upravljala z njo, ji zagospodovala in zasužnjila, pa Spengler spet najde v Faustu, ki v svoji samotni, tako rekoč samostanski celici že napoveduje bodočega raziskovalca, obenem pa tudi nevarnost, ki preti iz njegove častihlepne težnje, iztrgati Bogu skrivnost stvarjenja in biti sam Bog. S tem ko se človek postavlja za gospodarja narave in posega vanjo – parni stroj je pri tem za Spenglerja izum, ki v temelju spreminja obličje sveta –, je po tragični ironiji usode skupaj z njo zasužnjil tudi sebe: »Doslej je narava ponujala usluge, zdaj je kot *sužnja* vprežena v jarem. […] Stroj dela in sili ljudi k sodelovanju.« (623–624) Življenjsko občutje tega novega človeka, ki ga uteleša inženir kot »poznavalski svečenik stroja«, se je po Spenglerju »v otroštvu parnega stroja izrazilo skozi monologe v Goethejevem *Faustu*. Opijanjena duša hoče preleteti prostor in čas. Neizrekljivo hrepenenje vabi v brezmejne daljave. Človek bi se rad odtrgal od zemlje, se zlil z neskončnostjo, zapustil spone telesa in krožil v vesolju pod zvezdami.« (624) A njegovo zmagoslavje se v duhu heglovske dialektike gospodarja in hlapca kaj kmalu preobrne v svoje nasprotje, saj je »faustovski človek postal *suženj svoje ustvarjalnosti* […], stroj ga je porinil na pot, na kateri ni zastoja ali koraka nazaj. […] Tako podjetnika kot tovarniškega delavca sili k pokorščini. Oba sta sužnja, ne pa gospodarja stroja, ki šele sedaj razvija svojo peklensko skrivno moč.« (625–626) »Zemlja, ki *dela*, je faustovski aspekt: s pogledom nanjo umira Faust drugega dela, v katerem je podjetniško delo doživelo najvišje poveličanje […] in so mesto oseb in stvari zavzele sile in učinki.« (627)

Faustovski človek, ki se je hotel osvoboditi vseh spon in dati svojemu duhu prosto pot, si je torej nadel le nove spone, ki ga še bolj uklepajo, in postal kvečjemu manj, ne pa bolj svoboden: v svetu nepreglednih »sil in učinkov« je izgubil vsako možnost samostojnega delovanja. To tematiko je Spengler razvijal naprej v svojem delu *Der Mensch und die Technik* iz leta 1931 in jo zaostril v še bolj pesimističnem duhu. Tragedija človeka je v tem, da se je s tehniko resda osvobodil determinizma in šele postal človek, obenem pa je ostal odvisen od narave, ki je močnejša od njega. Zaradi tehnike mu nikakor ni treba delati manj, kvečjemu več, kajti vsaka iznajdba ima v sebi »možnost in *nujo*« novih iznajdb: tako kot spoznanje je tudi tehnika nenasitna in v tem je njeno prekletstvo in veličina obenem (gl. 57). Zato se tehnični razvoj tudi ne more zaustaviti; njegova »možnost« in »nuja« se vsiljujeta kot neizogibna in edina zveličavna pot, tako da postaja »skupaj z racionalizmom 'vera v tehniko' skorajda materialistična religija: tehnika je večna in neminljiva kot Bog Oče; rešuje človeštvo kot Sin; razsvetljuje nas kot Sveti Duh. Njen oboževalec je filister napredka nove dobe, od Lamettrieja

do Lenina.« (71) A kakor se je človek nekoč dvignil proti naravi, se zdaj stroji – delo njegovih rok – dvigajo proti svojemu tvorcu: »Gospodar sveta postaja suženj stroja. Ta sili njega, nas – in to vse brez izjeme, naj to hočemo priznati ali ne – v smer njegovih tirnic. Podivjana zaprega vleče padlega zmagovalca v smrt.« (75) Izhoda in rešitve ni, kajti danes prevladujoče mišljenje, ki vse instrumentalizira, v »jasnem in hladnem ozračju tehnične organizacije« (82) sploh ne more več dojeti posledic svojih dejanj.

V tem kratkem prikazu smo se dotaknili samo tem, ki se izrecno tičejo Goethejevega *Fausta* in iz njega izpeljanega faustovskega človeka, še prav posebej tem »velikega sveta«, ki jih odpira drugi del pesnitve: ekonomije, družbe, znanosti in tehnologije. Ob strani smo pustili Spenglerjeva neskončna umetnostnozgodovinska, kulturološka in političnofilozofska razglabljanja, kot tudi govorjenje o tretjem stanu, rasi, cezarizmu, faustovskem narodu kot zgodovinskem narodu in podobno. Njegovo modrost lahko povzamemo s preprosto enačbo: življenje = zgodovina = boj = rasa, temu tuje je mišljenje = duh = pacifizem = kozmopolitizem, kar vse je s stališča zgodovine zgolj »odpad«.

V isti sapi s temi politično reakcionarnimi prepričanji pa je Spengler izražal prezir do umetnosti in filozofije kot nečesa, kar je izčrpano, odveč in nepotrebno, ter prav po futuristično poveličeval »čudovito jasne, visokointelektualne oblike hitrega parnika, jeklarne, preciznih naprav, subtilnost in eleganco določenih kemijskih in optičnih postopkov« in podobno (Spengler, *Zaton* 73–74). V tem je še celo bolj radikalen od Marinettija, ki je leta 1909 v Manifestu na naslovni strani *Le Figaroja* zapisal, da je avto lepši od Nike Samotraške.[10] Za Spenglerja je novi umetnik »delavec in ne ustvarjalec«; njegova umetnost je »mučno hladna, bolehna, za pretanjene živce, vendar pa znanstveno pripeljana do skrajnosti, energična v vsem, kar se tiče premagovanja tehničnih preprek, in programsko izpiljena« (417).

Zgodovinar Jeffrey Herf je zato Spenglerja v svoji vplivni knjigi *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich* uvrstil med – kot pove že naslov – »reakcionarne moderniste«, ki se od »statistike«, po kateri je »mit na desnici«, kot pravi Barthes v *Mitologijah* (nav. po Cooper 100), ločujejo po tem, da kljub zavračanju razsvetljenske miselnosti sprejemajo moderno tehnologijo, ki je iz nje izšla. Že Thomas Mann je v zvezi s tem v spisu *Deutschland und die Deutschen* govoril o potezi »visoko tehnološkega romantizma«, ki jo je označil za nevaren vidik nacionalsocializma. Odpor do modernosti, ki ga običajno pripisujejo reakcionarjem, se tu povezuje z navdušenjem nad progresivno tehnologijo in industrializacijo, s katerim običajno povezujemo levico: takšno je denimo za Cooperja Marinettijevo navdušenje nad tovarniškimi sceneri-

jami, pa Spenglerjevo poveličevanje modernega »faustovskega« človeka, inženirja, in Jüngerjevo postavljanje »delavca« (v najširšem smislu, namreč anonimnega delčka v mašineriji dela) kot lika, ki daje pečat našemu času (Cooper 102–103).

Vsekakor ima Spengler še danes avro kontroverznosti in kljub svoji nesporni fascinantnosti zbuja tudi odpor.[11] Thomas Mann ga je upodobil v liku dr. Breisacherja v svojem romanu *Doktor Faustus*: »Bil je polihistor, ki je znal govoriti o vsem in vsakomer, kulturni filozof, čigar nazor pa je bil kulturi nasproten v tej meri, kolikor v vsej njeni zgodovini ni videl drugega kot razkrajanje. Samostalnik, ki ga je izgovarjal z največjim zaničevanjem, je bila beseda 'napredek' […]« (II, 144), v spisu *Über die Lehre Spenglers* iz leta 1924 pa je govoril o »zapletenost in perverznosti Spenglerjevega primera«, ki da je v tem, »da kljub skrivnemu konservativizmu srca ne potrjuje kulture, […] ampak civilizacijo, jo sprejema v svojo voljo s fatalističnim besom, […] kajti prihodnost pripada njej« (nav. po Thurnher xxvi).

A videti je, kot da je Spengler na to prihodnost, čeprav jo je sprejel kot neizogibno danost, vendarle gledal manj optimistično od Goetheja, na čigar junaku je bil zgradil svojega faustovskega človeka. Z njim se je Faust zasidral v imaginariju evropske kulture kot lik, ki uteleša protislovja zahodne civilizacije: raziskovalec, iznajditelj, znanstvenik, inženir, kolonizator, imperialist, nihilist, socialist – in kot smo videli, tudi Prus. Z njim se je izoblikoval faustovski mit, ki je začel označevati ne le stremljenje in nenasitno željo po spoznanju, ki sta bila prvotno značilna za Fausta in sta pravzaprav pomenila nekaj plemenitega, kar naj bi bilo človeštvu v prid, ampak tudi posledice tega stremljenja, in te so bile slej ko prej destruktivne.

OPOMBE

[1] Še večji bestseller je bil seveda Goethejev *Faust*, na katerega se je opiral Spengler v svojem delu; omeniti velja, da so nemški vojaki v 1. svetovni vojni menda odhajali na fronto z izvodom *Fausta* v nahrbtniku, pa tudi Spengler je bil, v skladu s svojimi napotki v oporoki, pokopan s kopijo *Fausta* ob sebi (Wyss 196). Heine je imel torej prav, ko je v delu *Die romantische Schule* imenoval *Fausta* »posvetno biblijo Nemcev«.

[2] Glede na to, da naj bi po Spenglerjevem mnenju naša doba stopila v dokončni stadij odmiranja po letu 2000, se tu morda ponuja zanimiva primerjava s poetikami postmodernizma.

[3] Po Thurnherju je imel tudi sam Spengler v mladih letih pisateljske ambicije, ki pa niso vzdržale njegove stroge presoje. Tolažbo je nato – v skladu s svojim pogledom na zgodovino – našel v spoznanju, da ne gre za njegovo osebno pomanjkanje nadarjenosti, ampak je kultura sama, zdaj že v fazi civilizacije, postala neplodna (gl. Thurnher xviii).

[4] Menda mu je eden od recenzentov knjige očital, da ni pripravljen sprejeti krvavih posledic svojih idej (Thurnher xxix–xxx). Po ideologu nacionalsocializma Alfredu Rosenbergu je bila »nevarna zabloda«, ker Spengler ni uvidel »rasno-organskega« porekla kulturnih

krogov; očital mu je celo »naturalistično-marksistične« nazore in kritiziral njegov *Zaton zahoda* kot negiranje posebne vrednosti germanske rase in germanskega človeka (Rosenberg 404).

[5] Za antično umetnost, denimo, je značilen akt, ki upodablja človeka v njegovi telesni površini, za zahodno pa portret, ki gre v globino ter izraža človekov značaj in notranji izraz (Spengler, *Zaton* 377).

[6] O tem, kako zelo sta se pojma »dionizično« in »faustovsko« sčasoma prekrila, priča že preprost pogled v slovar: tako Verbinčev *Slovar tujk* v izdaji iz leta 1982 pri pridevniku »faustovski« usmerja na njegov antonim »apoliničen«, tam pa kot njegovo nasprotje navaja kar Nietzschejev in Spenglerjev izraz skupaj, kot sinonima: »dioniziičen ali faustovski«.

[7] To nasprotje poraja po Spenglerju dva različna tipa tragedije: faustovsko »karakterno dramo« in apolinično »dramo vzvišene geste« (455). Kar imenuje Aristotel v Poetiki *êthos*, namreč idealno držo helenskega človeka, ne ustreza našemu pojmu značaja kot lastnosti jaza, ki določa dogodke. Grki niso poznali nikakršne »psihologije« na ravni duševnosti: v antični tragediji tako rekoč ni dejanja, ampak tragičnega junaka od zunaj zadene *heimarméne*, usoda – gre za minimum aktivnosti (v nasprotju z maksimumom aktivnosti v faustovski tragediji). Maska je simbolna notranja nujnost antične drame – njeni liki na odru so vloge, ne značaji. Faustovska tragedija je biografska (zajema celo življenje), apolinična anekdotična (trenutek, ki stoji sam zase). (457–460)

[8] Tu se seveda ponuja navezava na Wagnerjevega homunkula; omeniti velja še, da ima pri tem Spengler v mislih tudi neplodnost v čisto prozaičnem smislu natalitete.

[9] Ker drugi del *Zatona zahoda* v času oddaje tega prispevka še ni izšel v slovenskem prevodu, ga citiram po nemškem izvirniku.

[10] Seveda ne navaden, ampak dirkalen avto, tak s pokrovom, ki je »okrašen s cevmi, podobnimi hropečim kačam eksplozivne sape«.

[11] Tako je Adorno v eseju *Spengler nach dem Untergang* (1938) njegovo filozofijo označil za intelektualno barbarstvo in sovraštvo do mišljenja, utemeljeno na pozitivističnem razumevanju nespremenljivosti človekove narave in poveličevanju logike moči in gospodarja.

LITERATURA

Adorno, Theodor W. »Spengler nach dem Untergang«. *Kulturkritik und Gesellschaft. Prismen* (Gesammelte Schriften, Bd. 10). Frankfurt/M: Suhrkamp, 1977. 47–70.

Cooper, David E. »Reactionary modernism and self-conscious myth«. *Myth and the making of modernity*. Ur. Michael Bell in Peter Poellner. Amsterdam: Rodopi, 1998. [99]–113.

Mann, Thomas. *Doktor Faustus*. Prev. M. Mihelič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1970. (Sto romanov; 49).

Rosenberg, Alfred. *Der Mythus des 20. Jahrhunderts: eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*. München: Hoheneichen-Verlag, 1941.

Spengler, Oswald. *Der Mensch und die Technik*. München: C. H. Beck, 1931.

– – –. *Untergang des Abendlandes*. München: C. H. Beck, 1927.

– – –. *Zaton Zahoda*. I. del. Oris morfologije svetovne zgodovine. Prev. K. Sedmak in A. Leskovec. Ljubljana: Slovenska matica, 2009.

Thurnher, Rainer. »Oswald Spengler: njegova filozofija povijesti i njezine političko-ideološke implikacije«. *Propast Zapada*. I. Oswald Spengler. Zagreb: Demetra, 1998. XIII–XXX.

Wyss, Beat. *Hegel's art history and the critique of modernity*. Cambridge: Cambridge UP, 2008.

Crossing the Borders of the Literary Character: Faust and Spengler

philosophy of culture / Spengler, Oswald / German literature / Faust / Faustianism

With Oswald Spengler and his epochal work *The Decline of the West* the hero of Goethe's canonical poem ultimately crossed the borders of the literary character and became the personification of the Western (European) man, characterized by insatiable striving, ceaseless activity and dynamic orientation towards the infinitely open space and time.

Spengler conceived his »Morphology of world literature« as a cyclical history of cultures which, like living organisms, go through the periods of growth, blossom, exhaustion and finally decay, when we no longer speak of culture, but of civilization. Faust is for Spengler »the portrait of the whole culture« – in his character we can trace the transition from the living culture to dead civilization: the passionate dreamer from the first part of the poem, written in 1808, turns in the second part, written a quarter of a century later, into a Saint-Simonistic engineer and organizer (as well as colonizer) and becomes the modern *homo faber*.

Faustian culture is for Spengler first of all the culture of will; it is the culture of incessant activity driven by the imperative »you must«, and is as such in polar opposition to the Apollonian culture of the ancient Greeks, which shows little interest for constant changing of the world. Spengler thus substitutes the Nietzschean couple Apollonian/Dionysian with the couple Apollonian/Faustian, directly referring to Faust's translation of the ancient Greek expression *logos* with the word *der Tat*.

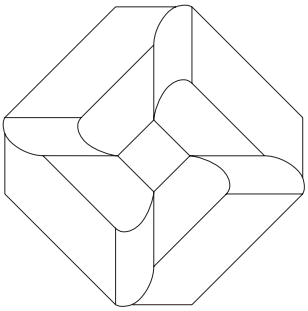
The time of civilization is the time of technical sciences, the time of materialism, mechanicism and faith in experiments, atoms and numbers. The Faustian will reaches its perfection in the symbol of machine, by the help of which it wants to master and enslave the nature; but it turns out that by doing this the Faustian man has also enslaved himself. In accordance to Hegelian dialectics of master and slave (or Adorno's and Horkheimer's dialectics of enlightenment) his victory over nature turns into its opposition, for he has become the slave of his own creativity. The machine pushed him on the way from which there is no return; it works without stopping and forces him to work with it.

In this ambiguity the »reactionary modernist« Spengler (who is also ironically depicted in Thomas Mann's *Doktor Faustus* in the character of dr. Breisacher) seems to be less optimistic than Goethe, on whose hero he has build his Faustian man. With Spengler Faust became the character

who embodies the contradictions of modern age; his insatiable striving for knowledge is not only something »positive« which is supposed to bring benefit to the mankind, but can also – implemented in reality – display its »negative«, destructive side.

November 2010

Kritike



Klesanje ekstaze moža z bombami

Anton Podbevšek: *Moje ekstaze skulptura: znanstvenokritična izdaja pesniškega opusa.*
Ljubljana: Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU. – Novo Mesto: Založba Goga, zbirka AnaGoga, 2008. 92 str.

Marijan Dović: *Mož z bombami: Anton Podbevšek in slovenska zgodovinska avantgarda.*
Ljubljana: Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU. – Novo Mesto: Založba Goga, zbirka AnaGoga, 2009. 104 str.

Ana Geršak

Skapinova 6, SI-1000 Ljubljana
gersakana@gmail.com

Po tistem, ko sta Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU in Odsek za tehnologije znanja IJS v okviru projekta eZISS (elektronske znanstvenokritične izdaje slovenskega slovstva) lansirala prepise in faksimile »vseh doslej znanih Podbevškovih pesmi in njihovih različic ter večinoma še neobjavljeno rokopisno gradivo iz pesnikove zapuščine in drugih virov« (Podbevšek 2007: 1), sta pri že omenjenem Inštitutu v sodelovanju z novomeško založbo Goga izšli knjigi, ki ne moreta niti ne želita skriti svoje navezave na medmrežni »pravir«. Spletni projekt bralcu omogoča preprost dostop do predtem povsem nedosegljive rokopisne zapuščine, s prenosom na tiskani medij pa se dostopnost v več pogledih poveča. Knjižni dvojček predstavlja tako ekstrakt kot dopolnilo elektronske izdaje celotnega pesemskega opusa Antona Podbevška (izvzemši le korespondenco ter kritične in polemične spise), ki si poleg častnega naziva prvega slovenskega avantgardista od leta 2007 lasti še naslov prvega (in do danes edinega) slovenskega avtorja z zaokroženim znanstvenokritičnim spletnim arhivom.[1] Kot je opaziti po datumu pripisa k Predgovoru[2] dopolnjene elektronske izdaje, med spletno in tiskano verzijo teče svojevrsten dialog, saj se celovit pesniški opus na eni strani dopolnjuje s pregledno kompilacijo *Moje ekstaze skulptura*, na drugi pa z monografijo *Mož z bombami*, ki se v dosledno avantgardnem pristopu bere skoraj kot metatekst Podbevškove poetike ter pesnika umešča v širši kontekst slovenske zgodovinske avantgarde.

V uvodu tiskane verzije Podbevškovega pesniškega opusa *Moje ekstaze skulptura* urednik spletne verzije ter avtor izbora, prepisa in komentarjev v knjižni izdaji Marijan Dović opozori na praktično-pragmatičen vidik papirnatega izvlečka elektronske izdaje; slednja ostaja referenčni tekst za

stroko, medtem ko je »za ljubitelja in bralca poezije manj pregledna« (4). Knjiga *Moje ekstaze skulptura* je torej zasnovana z ozirom na naslovnika, zato ne zajema zbranih del, temveč izbor tistih tekstov, ki so po mnenju urednika glede na avtorjev opus najbolj reprezentativni. V primerjavi z elektronsko izdajo se knjižna verzija odlikuje po pregledni razporeditvi sklopov »nekako po načelu od manj znanega (neobjavljenega) k bolj znanemu« (Dović 4). V štirih razdelkih se pred bralcem najprej zvrstijo neobjavljene mladostne rokopisne pesmi iz uredniških zapuščin *Ljubljanskega zvona* (razvpita *Žolta pisma*, ki skupaj s spremnim dopisom tvorijo nekakšen »protomanifest« slovenske avantgarde, sledita jim *Rdeča cesta* in *V vlaku*), *Književnega juga* (*Traverze*, *Gozd*), revije *Dom in svet* (*Vojna in mir*, *Mrtve duše*, *Chef d'oevre* z izvirno črkovno napako) ter zasebnih arhivov Božidarja Jakca (*Chef-d'oevre*, *Jesenska impresija*, *Ah, moja misel, kakor čoln brez vesel si*), ki je nekatere pesmi opremil z ilustracijami in barvno podlago, in korespondence z Miranom Jarcem (*Futuristična himna*, *Kmečka himna*). Kritične prepise pesmi skozi celoten razdelek spremljajo rokopisni faksimili, ki se pojavijo tudi ob naslovih v prvi polovici drugega razdelka. Slednji prinaša nenatisnjene rokopise in tipkopise iz Podbevškove povojne pesniške zapuščine, ki je zaradi sentimentalno-refleksivne intonacije v ostrem kontrastu s pesnikovimi mladostnimi teksti. Poleg treh pesmi (*Pot*, *Koprnenje*, *Kamnolom*), ki jih je Podbevšek po letih molka javnosti prvič predstavil na radijskem večeru leta 1958 in so takrat pomenile pesnikovo (vsaj začasno) vrnitev na literarno prizorišče, je v tem sklopu mogoče najti še nekaj formalno in vsebinsko povsem tradicionalnih besedil (*Čas*, *Samotni hrast*, *Stojim v prekipevajočem soncu*, *Večer*, *Dan se zdi, da enak je dnevu*, *Slap*), od katerih zaradi nekoliko neobičajne postavitve izstopata le *Ujetnik vesoljstva* in *Udarci kladiva* (predelava mladostne pesmi *Traverze*). Kot posebej izpostavljen element razdelka se predstavlja faksimile avtorjeve predelave *Titanove serenade* (objavljene v zbirki *Človek z bombami*), zdaj naslovljene *Titanova noč*, na katerem je mogoče slediti vsem popravkom, ki jih je Podbevšek zasnoval med pripravo na »posodobljeni« (torej prečiščeni oz. depoetizirani) ponatis zbirke. Originalna zasnova *Človeka z bombami* iz leta 1925 se v knjigi nahaja v zadnjem razdelku, medtem ko prinaša predzadnji, tretji razdelek, manj znane revijalno objavljene mladostne pesmi (*Traverze*, *Ali smem?*, *Strmenje*, *Veneči rožmarini*, *V samoti*, *Hipoteza bolnega kraljeviča*, *Rdeča lilija*, *Žolta lilija*, *Ah, Bog, da nisem godec in ženska*, *Nočna tragedija s Kaptolske ulice* in celotni cikel *O pilotu v zrakoplovu št.* …).

Uredniška selekcija je povsem prizanesla Podbevškovi mladostni fazi,[3] tako da se problem sestave reprezentativnega izbora nanaša predvsem na avtorjeva povojna dela. Podbevškovi zgodnji teksti so bili zaradi specifične dinamične kompozicije, ki prelamlja z okostenelimi pesniškimi vzorci

in tradicionalno jezikovno podobo, že večkrat predmet literarno-zgodovinskih in poetoloških študij v okviru raziskav o slovenski zgodovinski umetniški avantgardi. Obenem gre večinoma za zaključena besedila, česar pa ni mogoče reči za rokopisno zapuščino. Kot opozarja Dović, slednja »bolj kot vtis zaključene in premišljene pesniške celote« vzbuja »vtis fragmentarnosti« (37). Knjiga *Moje ekstaze skulptura* razen večje preglednosti, privlačnega dizajna in reprezentativnega izbora ne prinaša nič novega v primerjavi z elektronsko izdajo, ki kot rečeno ostaja referenčni tekst za zahtevnejše bralce in raziskovalce. Izbor je tako zanimiv predvsem kot poskus arbitrarne organizacije Podbevškovega opusa v koherentno, bralcu prijazno celoto.

Monografija *Mož z bombami: Anton Podbevšek in slovenska zgodovinska avantgarda* Marijana Dovića predstavlja literarnosociološko in kulturnozgodovinsko sintezo vseh do sedaj narejenih raziskav, člankov, pričevanj, ter kritiških zapisov o življenju in delu Antona Podbevška. Monografija je zasnovana kot empirično preverjeni (in preverljivi) komentar k Podbevškovi biografiji, zato avtor v sklepu pogumno obračuna s slepimi pegami, ki so nastale kot posledica pesnikovega prikrajanja dejstev, kasnejšega procesa mitologizacije ali preprosto pomanjkljivih informacij. V predgovoru Dović opozori na pomembno žanrsko lego monografije: »*Mož z bombami* ostaja predvsem zgodba, kulturnozgodovinska pripoved, […] sumničav[a] do literarnozgodovinskih 'velikih zgodb'« (5). Njena »zgodbenost« izhaja iz dialoške strukture teksta, ki sooči pisne in ustne vire, korespondenco (predvsem slabše raziskano dopisovanje med Podbevškom, Jakcem in Jarcem), kritiške objave, časopisne komentarje, pričevanja, dokumente, znanstvene razprave in arhivsko gradivo z jasno izpričano Dovićevo avtorsko pozicijo, ki kot izhodiščni razlog za nastanek monografije navaja »fascinacij[o] s fantastičnim podobjem in potenciranim titanskim egom« (4). Rezultat konfrontacije zasebnega in javnega, podatkovno preverljivega in zgolj domnevnega je polifon tekst, v katerem Dovićem v vlogi »vsevednega pripovedovalca« mehča okvire znanstveno-teoretskega pristopa in delo približa poljudnoznanstvenemu diskurzu. Subjektivizirani odnos do obravnavanega gradiva pri tem razumemo tudi kot posledico konstruktivistične zavesti, kjer je opazovani objekt vedno konstrukt subjekta. Knjiga se metodološko naslanja na sistem empirične literarne znanosti, s slogovnega vidika pa posega po narativnih postopkih značilnih za biografski žanr, zato pomanjkljivosti empirične interpretacije dopolnjuje z ugibanji, domnevanji, predvidevanji itd. »Dostopnost« se poleg na diskurzivni ravni kaže tudi v slikovni opremi, ki nadgrajuje tekstovno bazo. Poleg niza fotografij so v knjigo vključeni Jakčeve skice in portrteti Antona Podbevška v tehniki črne krede iz leta 1919, faksimili naslovnic *Treh labodov*, *Rdečega*

pilota, *Svetokreta* in *Zenita*, ter kopija rokopisa notnega zapisa pesmi *Na dan vpoklica*, ki jo je uglasbil Marij Kogoj. Osrednje besedilo spremljajo domiselno razporejeni citati Podbevška in sodobnikov, izpisani na rdeči podlagi. V tem smislu koncept knjige reproducira večplastno dramaturško strukturo avantgardnega teksta z avtoreferencialnimi vložki.

»Zgodba« o možu z bombami je kronološko razvrščena v štiri faze, zaokrožene z uvodom in sklepom, ki mu sledi izčrpna bibliografija. Prva faza zajema čas do leta 1919, ko nastane celoten mladostni pesniški opus in ko Podbevšek kot pesnik že umolkne. Nesporna originalnost *Žoltih pisem* sproži vprašanja navdiha in epigonstva. Dović razišče Podbevškove literarne horizonte, pri čemer se opira na njegova pisma, sočasne knjižne izdaje, periodiko in roman Mirana Jarca *Novo mesto* (1932). Na podlagi raziskave se za ključne reference izkažejo Nietzsche, Whitman ter italijanski in ruski futurizem. Medtem ko so vplivi Marinettijevega *Tehničnega manifesta* iz leta 1912 razvidni iz oblikovnih in slogovnih inovacij v *Žoltih pismih*, se Podbevšek z ruskim futurizmom najverjetneje ni seznanil pred letom 1919, ko je že veljal za kontroverzno figuro v domačem literarnem krogu. Z »zvezdništvom« se začne druga, komaj leto dni trajajoča faza, ki pa je vendarle pomembna zaradi paratekstualnih razsežnosti Podbevškovega avantgardizma. Ta doseže vrh z novomeško pomladjo leta 1920, ko se na pobudo Podbevška in Jakca odvije niz prireditev, ki poveže mlado ustvarjalno generacijo. Kljub tradicionalno izpeljanim dogodkom so se pod skupnim projektom združila številna imena, ki so se kasneje uveljavila kot »nacionalne kulturne korifeje« (Dović 40). Uspehu v Novem mestu sledi prodor v Ljubljani. Med letoma 1921 in 1927 Podbevšek utrdi status »literarne celebritete« (47) in generacijskega guruja, kar Dović označi kot tretjo fazo pesnikovega ustvarjalnega razvoja. V tem obdobju Podbevšek nadaljuje s šokantnimi literarnimi nastopi ter začne skupaj s Kogojem in Vidmarjem izdajati literarni časopis *Trije labodje*, toda že po izidu prve številke zapusti uredništvo in ustanovi svojo revijo *Rdeči pilot*. Konkretni razlogi za Podbevškov odstop iz uredništva niso razjasnjeni, toda na podlagi ambiciozno zastavljenih ciljev pri snovanju Rdečega pilota in kasnejšega eseja *Politična umetnost*, objavljenega v drugi številki revije, Dović domneva, da je bil vzrok razhoda z labodovci Podbevškova radikalna politizacija sorodna »anarhizmu Kropotkinovega tipa« (60). Teren je bil tako pripravljen za osrednji dogodek »zgodbe« o Podbevšku, ki se zgodi leta 1925 z izidom razvpite pesniške zbirke. Postopek avtorjeve kontekstualizacije *Človeka z bombami* Dović označi kot »avantgardno gesto, v kateri se recepcijska in produkcijska mašinerija prelevita v element umetniškega dela« (61); Podbevšek »izpisuje argumente za lastno kanonizacijo« in »retrospektivno uvaja […] zamisel o svoji pionirski vlogi« (63).

V nasprotju z omenjenimi fazami, ki so večinoma dobro znane in so bile do sedaj deležne številnih študij, je bilo obdobje, ki sledi izidu *Človeka z bombami*, prepredeno z mistifikacijami, h katerim je v dobršni meri pripomogel sam Podbevšek. Dović zato do njega (pa tudi njegovega biografa Josipa Vidmarja) privzame skeptično držo. Na podlagi raziskav, ki temeljijo na preučevanju različnih virov, se še enkrat razkrije prozaičnost v ozadju mita »utišanega pesnika«. Prebiranje pesnikove zapuščine je pokazalo, da »[s]krivnosti v Podbevškovi zapuščini preprosto ni« (Antončič 106). Dović argumentirano potrdi tezo Antončičeve, vendar za preobrat v Podbevškovi povojni poetiki ne krivi neugodnih razmer, temveč jih razume kot posledico osebnostnih sprememb. Spekulacije o plagiatorstvu, ki so se pojavile po Podbevškovi smrti in so bile do danes večkrat znanstveno ovržene,[4] pričajo zgolj o trdoživosti Podbevškovega mita. »Zgodba« morda nima konvencionalnega srečnega konca, toda z demantiranjem mitotvornega mehanizma in nato spretno izpeljanim preobratom se »pravi« mit o Podbevšku na tej točki šele zares vzpostavi.

Zaradi značilno avantgardistične radikalizacije pesniške eksistence je Dović v monografiji o *Slovenskem pisatelju* Podbevška uvrstil v model pisatelja-avantgardista, ki briše mejo med umetnino in umetnikovo eksistenco. Že v predgovoru Dović napove argumente za umestitev slovenske zgodovinske avantgarde v širši kontekst evropskih avantgard, pri čemer avantgardizem razume kot umetnostni in socialni pojav. Tekstovne inovacije so le del širše zasnovanega gibanja, ki ne verjame več v prevratniško moč (zgolj) besede, temveč aktivno sodeluje pri prenosu umetnosti v življenje. S sklicevanjem na vodilne teoretike in poznavalce avantgardizma kot so Renato Poggioli, Peter Bürger, Georg Jäger, Astradur Eysteinsson, med slovenskimi pa Janko Kos in Janez Vrečko, Dović ugotavlja, da Podbevšek izpolnjuje večino zahtevanih kriterijev za formalno uvrstitev med avantgardiste. Na ravni besedila ni mogoče spregledati zavestnega eksperimentiranja z jezikom, ki avtorja vodi v iskanje neobičajnih asociativnih polj po logiki združevanja nezdružljivega in se v *Žoltih pismih* manifestira kot izpuščanje veznikov in predlogov ter vpeljavo egocentričnega (»titanskega«) lirskega subjekta. Antončičeva je Podbevška obravnavala kot »prvega slovenskega pesnika, ki […] mu jezik ne služi več zgolj kot sredstvo komunikacije,« (11) temveč eksperimenta. Hkrati ne gre spregledati performeske razsežnosti Podbevškovih nastopov, ki morda niso bili tako radikalni kot futuristične manifestacije drugod po Evropi, pa vendar so zadostovali za doseganje podobnih učinkov pri publiki in v medijih; in čeprav Podbevšek nikoli ni napisal manifesta v pravem pomenu besede, se v njegovi zapuščini najdejo besedila za katera je moč trditi, da opravljajo protomanifestativno funkcijo. Vendar obstaja neko temeljno nelagodje

pri izpostavljanju Podbevška kot »avantgardista evropskega formata« (Dović 88). Na to nelagodje se navezuje kriterij mednarodne (ne)vpetosti, ali, tako Dović, »Podbevškov avantgardizem […] ostaja povsem avtarkičen, lokalen in s tem tudi provincialen« (90). Kljub temu ne gre zanemariti »zunanjih« lastnosti, ki jih stroka razume kot temeljno potezo avantgardnih tokov, zato predstavlja Podbevškovo udejstvovanje v dvajsetih letih prejšnjega stoletja »edini *funkcionalni ekvivalent* sočasnim evropskim avantgardam« (Dović 90) v slovenskem kulturnem prostoru. V nasprotju z ostalimi razdelki, ki v biografizirani študiji detajlno popisujejo policentrično zasnovane temelje izgradnje in razgradnje Podbevškovega mita, se zdi proces vpenjanja Podbevškovega avantgardizma v zemljevid evropske avantgarde nekoliko površinski. Dović tu le nakaže smer morebitnim nadaljnim raziskavam – nenazadnje ne gre pozabiti, da je »v igri« (in konkretneje podnaslovu) v izpostavljenem položaju zgolj *slovenska* zgodovinska avantgarda in Podbevšek kot njen edini »funkcionalni« predstavnik.

Ob koncu knjige si posebno pozornost zasluži obsežen bibliografski razdelek. Ta zajema, poleg časovne preglednice objav Podbevškovih besedil, še odzive, polemike, ter kulturno- in literarnozgodovinske obravnave. Dović skuša (o)beležiti enote, ki se z bibliografske plati vežejo na kronološki razvoj slovenske zgodovinske avantgarde od začetne, pretežno revijalne recepcije, do sodobnih obravnav, ki sta jih spodbudila neoavantgardizem in retrogardizem. Bibliografija je žanrsko in kronološko razdeljena na štiri večja poglavja. V prvem se nahajajo komentarji, kritike, viri in dokumenti do leta 1945, ki so razvrščeni skladno z osrednjimi fazami monografije. Sledijo članki in razprave, objavljeni po drugi svetovni vojni, ter časovni pregled Podbevškovih pesemskih objav. V zadnjem poglavju, naslovljenem »Drugi viri«, se poleg zapuščine in korespondence najdejo še tujejezični viri o Podbevšku in slovenski literarni avantgardi ter izbrana strokovna bibliografija.

Številne opombe pod črto, izčrpni predgovori k posameznim sklopom v knjigi *Moje ekstaze skulptura*, še bolj pa spremljajoča monografija *Mož z bombami* kot celota, napeljujejo na misel, da Podbevškovi teksti v sodobnem recepcijskem sistemu ne »zdržijo« brez komentarja. Na ozadju obeh knjig se tako ponovno zastavlja vprašanje, kako brati Podbevška *danes*. Zdi se, da se odgovor skriva prav v konstrukcijskem načelu obeh omenjenih del in v njuni sovisnosti. Zbirko *Moje ekstaze skulptura*, še bolj pa monografijo *Mož z bombami* Marijana Dovića je smiselno brati kot poskus epiloga dolgotrajni in mestoma neutemeljeni (re)mitologizaciji avtorja ter z njim povezanega unikatnega literarnosociološkega in kulturnozgodovinskega pojava v slovenskem prostoru dvajsetih let prejšnjega stoletja. Dovićeva monografija argumentirano odgovori na večino odprtih vprašanj in zastavlja

nova, kot izziv prihodnjim študijam, ter se tako skupaj z zaokroženo elektronsko izdajo vpisuje med izhodiščne reference za raziskave o Antonu Podbevšku, njegovem pesniškem opusu in zgodovinski avantgardi.

OPOMBE

[1] Da je medmrežna obdelava stekla (tudi) pod okriljem SAZU, ni nepomembno, če upoštevamo, da je nekdanji »prekucuh« med letoma 1952 in 1972 delal kot upravnik stavb ravno na omenjeni instituciji.

[2] Zadnja posodobitev se je zgodila aprila 2010 (vir: http://nl.ijs.si/e-zrc/podbevsek/html/pdb.html).

[3] V primerjavi z elektronsko izdajo v prvem razdelku manjka le prozni zapis *Magdalena*, v tretjem pa pesem *Črna lilija*, ki jo je Podbevšek kasneje predelal in pod naslovom *Izumitelj na zemlji* uvrstil v zbirko *Človek z bombami*.

[4] Najtemeljiteje v članku Marijana Dovića v *Slavistični reviji* z naslovom »Podbevšek in Cvelbar: poskus empirične preverbe namigov o plagiatorstvu.« Slavistična revija 2 (2002): 233–249.

LITERATURA

Podbevšek, Anton, 2010: *Zbrane pesmi*. Elektronska znanstvenokritična izdaja. Dopolnjena in razširjena izdaja. Uredništvo, prepisi, komentarji in opombe Marijan Dović. Elektronske znanstvenokritične izdaje slovenskega slovstva. Ljubljana: Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU. <http://nl.ijs.si/e-zrc/podbevsek/>.

Antončič, Emica. *Anton Podbevšek in njegova vloga v razvoju slovenske književnosti*. Maribor: Obzorja, 2000. Zbrana dela Antona Podbevška

November 2010

Primerjalna književnost, medbesedilnost in prevajanje: Nova serijska publikacija poljskih komparativistov

Rocznik komparatystyczny (Komparativistični letopis) 1.1 (2010).

Marko Juvan

ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5, SI-1000 Ljubljana
marko.juvan@zrc-sazu.si

Pri Znanstveni založbi Univerze v Szczecinu je 2010 izšla prva številka almanaha *Rocznik komparatystyczny* (Komparativistični letopis), ki ga ureja uredniški odbor pod vodstvom Marte Skwara, predstojnice literarne komparativistike na szczecinskem Inštitutu za polonistiko in kulturologijo, specialistke za Whitmana in Witkiewicza ter avtorice del o teoriji recepcije in medkulturnih vidikih poljske književnosti. Na Poljskem, kjer je – njihovi svetovno odmevni literarni vedi, estetiki in slavistiki navkljub – primerjalna književnost svojo prvo sintetično knjižno obravnavo doživela šele v knjigi Haline Janaszek-Ivaničkove *O współczesnej komparatystice literackiej* (O sodobni primerjalni književnosti, 1980), v zadnjih letih izhaja vse več revij in knjižnih zbirk, posvečenih tej stroki, svetovni književnosti, prevodoslovju in medkulturnosti. Varšavski reviji *Literatura na świecie*, ki izhaja že od 1971, se je pridružilo nekaj novih serijskih publikacij. Mednje sodijo trije almanahi. Letopis *Recepcja. Transfer. Przekład* od 2002 izdaja varšavska univerza, ureja pa Jan Koźbiał; *Porównania* od 2004 pod uredništvom Bogusława Bakule, enega vidnejših poljskih komparativistov, izhajajo v Poznańu, *Przekładaniec* pa od 1995 tiska Jagiellońska univerza v Krakovu. Tu sta še knjižni zbirki *Studia o przekładzie* iz Katowic in *Zrozumieć Europę* iz Wroclawa. Novi *Rocznik komparatystyczny* naj bi vsako leto omogočil diskusijo poljskih in tujih raziskovalcev o določenem problemu. Prva številka ponuja izmenjavo komparativističnih stališč in spoznanj o prevodoslovju, recepciji, medbesedilnosti in medkulturnosti, naslednja številka – v njej bodo recenzirani članki domačih in tujih avtorjev prav tako objavljeni zgolj v poljščini – pa bo posvečena temi mest in območij kot stičišč poljske kulture s svetom.

Prvi *Rocznik komparatystyczny* na 301 strani prinaša razprave v poljščini, razporejene v pet delov. Natančneje bom predstavil prvega, tematskega, ki je naslovljen »Razsežnosti primerjalne književnosti: prevodoslovje, medbesedilnost, sprejemanje«. Urednica letopisa **Marta Skwara** (Szczecin) se v prvem prispevku ukvarja z razmerjem med primerjalno književnostjo

in prevodoslovjem. Tega vprašanja se sprva loti na splošno, tako kot je v navadi tudi pri nas in mnogih drugih akademskih skupnostih s teoretskih obrobij, pa tudi v metropolah: z dobro obveščenim pregledom stališč avtorjev, ki sodijo v metropolitanski, pretežno anglo- in frankofoni teoretski kanon, a s spregledom dosežkov teoretikov z drugih obrobij ali polobrobij (Jiřija Levýja ali Antona Popoviča kakor da ni bilo). Ta pristop značilno zaznamuje tudi sklicevanje na najnovejša dogajanja z globalnega prizorišča. Avtorica omenja na primer svežo prevodoslovno sekcijo kongresa ICLA/AILC avgusta 2010 v Seulu, naslovljeno *Prevajanje razlik, povezovanje sveta*; izkazuje stik z aktualnim žargonom, ko denimo bhabhovski »cultural negotiation« hibridno, po anglo-poljsko zapiše kot »negocjowanie kultur«. Statusu in razlagam prevoda v primerjalni književnosti in translatologiji, njeni mlajši, a začasno dozdevno celo močnejši sestri, sledi Skwara od Paula van Tieghema prek Andréja Lefevera, Itamarja Even-Zoharja, Susan Bassnett in Georgea Steinerja do komparativistike zadnjega desetletja. Njen kritični pretres pa je kronološko zasukan. Začne ga s pojmovanji prevoda v »novi primerjalni književnosti« pri Emily Apter, Edwardu Saidu, Gayatri C. Spivak in Stevenu Ungarju. Naklonjena je njihovi aktualizaciji filološkega odnosa do besedila in jezikovne zgradbe, pa tudi njihovemu poudarku na zgodovinskosti in političnosti pisanja. Zatem se ozre nazaj v »staro primerjalno književnost« (s tem presenetljivo označuje stroko od 70. do zgodnjih 90. let 20. stoletja), iz objema katere se je izvilo prevodoslovje. Osrednji avtorji so ji Lefevere, Bassnettova in Even-Zohar, katerega priimek sicer vztrajno napačno zapisuje. Lefevera ceni, ker je vprašanje prevoda vključil v preučevanje medliterarnih, medkulturnih in medbesedilnih razmerij in ga obravnaval enakovredno praksam ustvarjalnega predelovanja (*rewriting*) ter kritiške, literarnozgodovinske, uredniške in druge obdelave literarnih del. Bassnettovi pač priznava znano zaslugo, da je prevodoslovju dala krila, ko ga je zasnovala kot samostojno, jezikoslovju in primerjalni književnosti nepodrejeno disciplino. Pri Even-Zoharju pa poudari sistematično izdelano obravnavo vlog prevoda v razvoju literarnih kultur, posebej »obrobnih«. Te prevajajo več od literatur, ki veljajo za »glavne«, a so – dodajmo – v svoji globalni hegemoniji precej bolj provincialne. Po neki statistiki iz 1992, ki jo omenja Skwara, je na primer v Italiji v 80. letih 20. stoletja kar 26 odstotkov vseh objavljenih knjig prevodnih, v Angliji in ZDA pa je v istem obdobju delež prevodov komaj 2,5- oziroma 3,5-odstoten. V drugem delu razprave avtorica preide k obravnavi posebnega vprašanja: kako in zakaj se v sprejemajoči kulturi, kakršna je poljska, razvijajo »prevodni nizi«, tj. prevodi istega izvirnika. O tej temi je na Poljskem med prvimi teoretsko razpravljal že Edward Balcerzan. Skwara se loti serije prevodov Whitmanovih *Miracles* spod peres znanih

poljskih pesnikov Michała Chmielowca (1957), Ludmiłe Marjańske (1966), Czesława Miłosza (1988) in Stanisława Barańczaka (1991). Skuša dokazati, da je zgolj jezikovno-stilistična primerjava različnih prevodnih rešitev nezadostna in da jo je treba dopolniti z razčlembo družbenega, političnega, medijskega in literarnega konteksta, v katerem deluje posamezen člen iz prevodnega niza, tako da sproža citatne navezave, kritiške komentarje ali zanimanje sestavljavcev antologij.

Teza, da je »prevajalec idealni komparativist«, je vpisana v podnaslov prispevka **Ewe Rajewske** (Poznań), posvečenega stoti obletnici rojstva Renéja Etiembla (2009). Tudi ona se v drugem delu razprave loteva prevodnih nizov, ki pa so obenem tudi medbesedilni. Njen primer so poljske prevodne in imitacijske verzije *Portugalskih sonetov* Elisabeth Barrett Browning in citatna veriga navezav na pesmi Miłosza in Philipa Larkina. Pred analizo še ona obnovi zgodbo o tem, da prevodoslovje ne nastopa več kot »služabnik primerjalne književnosti«. Opozarja, kako se je – precej pred Davidom Damroschem, Astradurjem Eysteinssonom in drugimi – že Etiemble zavedal, da je svetovna književnost kot dejanskost kulturnega obtoka in visoko cenjeni kanon odvisna od prevodov, čeprav ti v nacionalnih književnostih v primerjavi z izvirnim ustvarjanjem veljajo za sekundarna, manj pomembna, derivativna besedila. Po mnenju Rajewske prevod ne le nadomešča izvirnik ali pa ga pomaga razumeti, pač pa je tudi samostojen artefakt in izraz občutljivega branja. Prevajalci so seveda posredniki med jeziki in kulturami, a njihova vloga presega golo mediatorstvo. Rajewska z duhovitim izrazjem anglista in prevajalca Jerzyja Jarniewicza podčrta moč »prevajalcev zakonodajalcev«, ki s premišljeno izbiro prevedenih besedil doma uvajajo nove literarne smeri, in »prevajalcev veleposlanikov«, ki po drugi strani s prevodi utrjujejo položaj avtorjev v izhodiščnem literarnem sistemu, se pravi v tujem oziroma svetovnem kanonu. Izhajajoč s stališča Edwarda Kasperskega, da je komparativistično mišljenje »nomadsko« in da se sodobna primerjalna književnost vrača k pojmu vpliva s perspektive medbesedilnosti, Rajewska prek koncepcij Manfreda Pfistra razišče medbesedilna oziroma prevodna niza, navezana na Barrett Browningovo ter Miłosza in Larkina. Raziskavo sklene s tezo, da poljski pesniki in prevajalci, kakršna sta Marjańska in Jacek Dehnel, s svojim temeljitim poznavanjem najmanj dveh jezikov, literatur in kultur uresničujejo Etiemblov ideal komparativista, obenem pa si s svojimi prevodi ustvarjajo »svoje zasebne *Weltliteraturen*«.

Senčna stran prevodov je neprevedljivost. Tej se s stališča primerjalne književnosti posveča **Olga Płaszczewska** iz Krakova. Med izvirnikom in prevodom odkriva območje neprenosljivega, na katerega je ob poeziji opozarjal že Benedetto Croce. Sfero neprevedljivosti je mogoče utemeljiti

tudi z znano Whorfovo hipotezo, po kateri vsak jezik determinira poseben način dojemanja sveta. Avtorica se glede tega zavzema za bolj pretanjen, kompleksen pristop, saj skupaj z Georgeom Steinerjem meni, da je umetniški prevod vendarle mogoč, a da je njegova vrsta – od metafraze in imitacije do prevoda v ožjem smislu – odvisna od stopnje prevedljivosti izvirnika. V območje neprenosljivih kvalitet uvršča avtorica tudi poetiko. Pri tem se sklicuje tako na Earla Minerja, ki je opozoril na neuskladljivost poetik iz različnih kulturnih krogov, kakor tudi na Lefeverovo tezo, da se mnoge poetike upirajo prevodu, ker ta potencialno ogroža njihovo avtoriteto v domačem sistemu. Zato mora po avtoričinem prepričanju primerjalno književnost zanimati, kako se uvoženo literarno delo vključuje v razmerja z domačim literarnim sistemom in kako se umešča na mejo med domačim in tujim. Kot primer navaja Mickiewiczevo prevajanje kasid, ki so jih mnogi bralci imeli za pesnikova izvirna dela. Płaszczewska se sprašuje, kaj poleg notranjih lastnosti besedila odloča o tem, da so dela enih avtorjev prevedena in med tujimi občinstvi uspešna, druga pa niso deležna sprejemanja in so v raznih priročnikih kvečjemu omenjena. V igri so mnogi zunanji, naključni dejavniki, kot na primer tržni oziri, slabo znanje jezikov ali to, da pač ni mogoče najti ustrezno podkovanega prevajalca. Med izhodiščno in sprejemno kulturo se poleg tega pojavljajo razlike v pojmovanju kanona: dela, ki so za tujo literaturo v vrhu klasike, so lahko za sprejemno literaturo manj zanimiva. Płaszczewska s sklicem na Lefevera opozori še na prevajanje kot filter v mednarodnem obtoku podob: če prevod nastopa kot obramba domačega jezikovno-kulturnega sistema pred podobami, ki bi se preveč razlikovale od predstav, prevladujočih doma, se nagiba k priredbi in s podomačitvami nadomešča izbrise ali krnitve tistega, kar se zdi tuje, nesprejemljivo. Predmet sodobnih raziskav prevoda zato ni le primerjava z izvirnikom, temveč tudi sprejem prevoda, kot se kaže v recenzijah, pisateljskih dnevnikih in podobnih dokumentih. Płaszczewska poudarja, da je za komparativistiko ne nazadnje zanimivo, kako se prevod vključuje v mrežo medliterarnih razmerij ciljne književnosti: ali je prevod edini primer nekega avtorja v ciljnem okolju ali pa je člen širše predstavljene tuje dediščine.

Beata Śniecikowska (Varšava) obravnava prevodne nize oziroma različne prevajalske poetike na primeru Bašovih haikujev, ki so bili nekajkrat prevedeni v poljščino tudi prek angleških ali francoskih prevodov. S primerjavo niza prevodnih variant istega izvirnika – ta je v svoji kratkosti in zgoščenosti pomensko odprt in nedoločen – pridejo do izraza velike razdalje med jezikovno-kulturnima sistemoma izhodiščne in ciljne literature, pa tudi stilistične in semantične razlike med prevodi, ki pričajo tako o razvoju poljskega pesniškega jezika kakor tudi japonologije in teorije prevoda.

Pomenljivim modifikacijam, ki jih neki izraz, uveljavljen v literaturi, doživlja pri prehodih med jeziki in v zgodovinskem razvoju, sledi v svoji razpravi **Piotr Śniedziewski** iz Poznańa. Njegov spis je dober primer primerjalne idejne oziroma pojmovne zgodovine. Pojem *spleen* je v izvirni angleški tradiciji ter v njeni francoski in poljski recepciji doživljal pomenske in klasifikacijske preobrazbe. S področja anatomije se je selil v psihologijo in estetiko. Avtor izhaja iz Baudelairovega *Pariškega spleena*, ki je prek svoje bogate mednarodne recepcije in prevodov utrdil psihološko pojmovanje *spleena* kot neopredeljivega, depresivnega stanja subjekta v odtujenem svetu velemesta. Śniedziewski nato v retrospektivi poznavalsko razgrne historiat izraza. Že 1757, stoletje pred Baudelairom, je citatno besedo *spleen* v naslovu svoje pripovedi uporabil baron Pierre Victor Besenval, zadnji poveljnik švicarske garde v predrevolucijski Franciji in avtor znamenitih *Spominov*, nekoliko pozneje pa jo je v svojo pesnitev o razvalinah (*Les ruines*, 1767) vpletel Aimé-Ambroise-Joseph Feutry, sicer tudi avtor francoske prevodne priredbe *Robinsona Crusoeja*. Slednji je v opombi k pesnitvi pomen in angleški izvor pojma celo pojasnil: gre za megleni duševni občutek potrtosti, nemoči in izčrpanosti, ki da izvira iz bolezni vranice; prav ta organ angleška beseda *spleen* izvorno označuje. Descartes je že 1649 razlagal žalost somatsko, s krvjo iz vranice. Śniedziewski sklepa, da se je pri tem opiral na antične vire (*Hipokratov korpus*), ki so z naukom o štirih telesnih tekočinah (humorih) – s posredništvom ikonografije srednjeveških medicinskih priročnikov in poljudnih pratik – botrovali tudi genezi in razvoju pojma »melanholija«, še posebej po objavi odmevne *Anatomije melanholije* (1621) Roberta Burtona. Oxfordski učenjak je z vplivom črnega žolča razlagal melanholijo kot duševno stanje, primerljivo poznejšim opisom *spleena*, oba izraza pa je tudi sam uporabljal skoraj sopomensko. Pod vplivom sv. Avguština, srednjeveške tradicije in alegorij je Burton razumel *spleen* na eni strani kot negativno, grešno čustvo sovražnosti do drugih, zaznamovano z zavistjo, skopostjo, nečimrnostjo in poltenostjo. Vendar pa je v *Anatomiji* veliko pomembnejša razlaga *spleena* z bolezenskim delovanjem vranice, ki da vodi v občutja depresivne žalosti, brezvoljnosti, mržnje in dolgčasa. Śniedziewski pregleda še odraze medicinskih, filozofskih in literarnih razumevanj *spleena* v angleških in francoskih slovarjih 18. in 19. stoletja. V angleščini je beseda – ne glede na evidentiranje semantične sorodnosti z melanholijo – še do konca 19. stoletja obdržala prvi, somatski pomen 'vranice', v francoski kulturi pa je že zgodaj prevladalo abstraktnejše pojmovanje *spleena* kot (bolezenskega) duševnega stanja. V poljski recepciji *spleena* v 19. stoletju avtor odkriva dvoje različnih razumevanj, ki se med sabo mešata. Prvo, vezano na angleško tradicijo, besedo pojmuje kot anatomski termin, z njo pa poimenuje tudi negativno čustveno stanje, bole-

zensko naveličanost in brezup. Tako so *spleen*, tudi zaradi navdušenja nad Byronom, upesnjevali poljski romantiki, denimo Mickiewicz. Drugo poljsko pojmovanje *spleena* pa se opira na prevlado Baudelairovega vzorca: gre za abstraktno oznako duševnega stanja, razpoloženja, ki je v bistvu enaka prvi različici, vendar brez negativnega prizvoka. Pod vtisom Baudelaira so ga proti koncu 19. stoletja in v letih po njem razvili pisatelji Mlade Poljske. Śniedziewski bi svoje komparativistične razlage še izboljšal, ko bi za Baudelaira in nanj vezano poljsko tradicijo literarnega predstavljanja *spleena* vpeljal koncepcijo estetiziranja emocij: opisano čustvo je sredi 19. stoletja namreč postalo estetsko dejstvo ne le zaradi evokacije posebne, neklasične, moderno urbane lepote, temveč tudi zaradi vloge ideološkega označevalca socialne odličnosti, čustvene pretanjenosti in izjemnosti subjektov literarnega polja. Ti so se z gojenjem in reprezentiranjem melanholije oziroma *spleena* distancirali tako od domnevnega filistrstva meščanstva kakor od čustvene »grobosti« proletariata.

Tematski blok almanaha zaključuje obširno in izzivalno razpravljanje **Jerzyja Kocha** (Vroclav) in **Paweła Zajasa** (Pretoria). Njun spis nekoliko omaje ustaljene predstave o sosledju izvirnika in prevoda, nakaže pa tudi preobrat v ustaljenih hierarhijah med velikimi jeziki in osrednjimi literaturami na eni strani in malimi jeziki obrobnih ali polobrobnih literatur na drugi strani. Južnoafriški nobelovec John Maxwell Coetzee je namreč svoje svetovno odmevne »farmerske« romane pisal v svetovni angleščini, a vanje večkrat vmešal pasaže afrikanščine (veliki založniki so jo navadno nadomestili z angleščino). Afrikanščina se je razvila iz nizozemščine, jezika nekdanjih kolonistov Južne Afrike; Coetzee nizozemščino bere in se v njej za silo tudi sporazumeva. Tudi zato je nizozemsko književnost prevajal in recenziral, s svojimi prevajalci in založniki v polobrobni Nizozemski pa razvil drugačne odnose kot z velikimi akterji, ki so mu pomagali postati avtor svetovne književnosti: nizozemske prevode svojih spisov je avtoriziral in celo dopustil, da je kako njegovo delo (nazadnje roman *Summertime*) izšlo v prevodu, še preden je bil pri osrednjih svetovnih založbah natisnjen angleški izvirnik. Avtorja študije o Coetzeeju in nizozemski književnosti v nadaljevanju utemeljujeta drzno hipotezo: na nobelovčeve izrazito avtobiografske svetovne romane je vplival domala obskurni rousseaujevski roman *Posmrtna izpoved* (Een nagelaten bekentenis, 1894) nizozemskega naturalista Marcellusa Emantsa (1848-1923), ki ga je Coetzee 1976 prevedel v angleščino, ne glede na svoje deklarativno mnenje o avtorjevi drugorazrednosti. Lahko bi rekli, da se delo na prevodu tudi v Coetzeejevem primeru še enkrat potrjuje kot vir za transferje tujih vzorcev v književno pisanje avtorja, ki je obenem prevajalec. Naturalist Emants je po ugotovitvah obeh piscev razprave na Coetzeeja – tudi na njegovo delo *V srcu dežele*

(1977), napisano skoraj vzporedno s prevodom *Posmrtne izpovedi* – vplival z nekaterimi motivi in oblikovanjem protagonista, zlasti pa s pripovedno tehniko. Dokaj zgodaj je namreč vpeljal refleksijo jezikovne determiniranosti in narativizacije spomina in zgodovine, ki je postala značilna za Haydena Whitea in druge poststrukturalistične reference Coetzejevega pripovedništva. Svoje navdihovanje pri svetovno neznanem, perifernem Emantsu pa je Coetzee značilno tajil in raje razglašal svetovno ugledne zglede Defoeja ali Dostojevskega.

Rocznik komparatystyczny v drugem delu obsega primerjalne analize raznolikih ožjih tem. **Dorota Walczak-Delanois** (Bruselj) se v svoji obširni primerjavi med poljskim in valonskim ljubezenskim pesništvom zadnjega desetletja nekoliko esejistično posveča vplivu novih komunikacijskih tehnologij (interneta, SMS), ikoničnosti, telesu, erotiki, spolni identiteti, ljubezenskemu narcizmu ter razmerju med eksperimentiranjem in klasičnostjo. Čeprav sta poljska in belgijska francoska literatura zemljepisno razmeroma oddaljeni in med njima ni kaj dosti »dejanskih stikov«, pa ljubezensko pesništvo v obeh jezikih izkazuje presenetljive podobnosti. Avtorica jih skuša razložiti s skupnimi evropskimi koreninami – z vlogo dvorskega in romantičnega vzorca ljubezenske konvencije. **Ulrike Jekutsch** (Greifswald) obravnava kanoniziranje tujega avtorja na primeru bolgarskega (post)simbolističnega pesnika Teodora Trajanova, ki je v svojem *Panteonu* (1934) ustoličil vidnega pesnika poljske moderne (Mlade Poljske) Jana Kasprowicza in tako s sliko pesnika odrešenika poantiral njegovo bolgarsko recepcijo. Kasprowicz je v srednje- in vzhodnoevropskih moderno usmerjenih krogih prva tri desetletja 20. stoletja veljal za enega vodilnih pesnikov; posebej njegove *Himne* (Himny, 1902-03) so precej prevajali in o njih pisali, tudi v Bolgariji (pri nas jih je prevedel in natisnil Tine Debeljak med okupacijo, leta 1944). Drugi vidni poljski »izvozni artikel« 20. stoletja je predmet članka **Ewe Dynarowicz** iz Poznańa. Zanima jo, kakšno prilastitev je doživelo »revno gledališče« Jerzyja Grotowskega v južnoafriškem »delavničnem gledališču« (*workshop theatre*). Južnoafriška eksperimentalna in angažirana gledališča, kakršno je bilo Fugardovo, so s pomočjo asketske in sugestivne estetike Grotowskega kljubovala pogojem apartheida in si drznila združevati bele in temnopolte igralce, pa tudi gledalce obeh ras.

Tretji razdelek prinaša dva prevoda, a ne pojasni, ali sta bila izvirnika kje že objavljena. Oba sta rezultat nemškega preučevanja sodobne poljske književnosti in kulture. Študija **Brigitte Schulze** (Mainz) je posvečena estetiki in pomenu klasičnih mitov v poljski dramatiki po 1990. Odkriva hibridno in kulturno odprto medbesedilno prepletanje grške klasike z nacionalno mitologijo in miti vsakdanjega življenja. **Dirk Uffelmann** (Passau) pa se

v kategorijah Bhabhove in Gatesove postkolonialne teorije loteva kočljive teme: avtoidentifikacije sodobnih poljskih izseljencev z Vzhodom. Od srednjega veka naprej se Poljaki namreč čutijo kot del Zahoda, kar pa je v nasprotju z nacionalistično-rasističnim pogledom na poljske izseljence v zahodni Evropi, ki jih uvršča v širšo, manjvredno kategorijo vzhodnjakov. Uffelmann v novejših pripovedih poljskih izseljencev v Nemčiji odkriva paradoksno strategijo graditve identitete, ki ji pravi »samoorientalizacija«: gre za prisvajanje in obenem vrednostno inverzijo negativnih stereotipov (heteropodob), s katerimi se spoprijemajo v sprejemajoči deželi.

Zadnji del novega poljskega komparativističnega letopisa prinaša kritike in recenzije. Najprej je obravnavana problematika pisanja zgodovine svetovne književnosti, kot jo razpira štirizvezkovna kolektivna monografija *Literary History: Towards a Global Perspective*, ki jo je 2006 uredila Gunilla Lindberg-Wada, sledita pa oceni dveh knjig o recepciji Rilkeja ter pariškega zbornika razprav o umetniških tokovih srednje in jugovzhodne Evrope po 1989. *Rocznik komparatystyczny* je nedvomno obetavno podjetje: izkazuje metodološko sodobnost, razgledanost, tematsko širino, zgodovinsko erudicijo in miselno prodornost današnje primerjalne književnosti na Poljskem. Zato lahko samo obžalujemo, da poljski kolegi niso bolj opazni tudi na mednarodnem prizorišču.

November 2010

Naratološki pogled na lirsko pesništvo

Peter Hühn, Jens Kiefer: *The Narratological Analysis of Lyric Poetry. Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century.*
Berlin. New York: Walter de Gruyter, 2005. (Narratologia; 7). 259 str.

Vita Žerjal Pavlin

Srednja šola za oblikovanje in fotografijo Ljubljana, Gosposka 18, SI-1000 Ljubljana
vita.zerjal-pavlin@guest.arnes.si

Čeprav je od izida knjige *Naratološke razčlembe lirske poezije*, sedme iz nemške zbirke *Narratologia*, ki je v tem primeru izšla v angleščini, minilo že pet let, je nanjo še vedno vredno opozoriti, saj že z naslovom opozarja na manj pogosto uporabo naratološke teorije ob primerih lirske poezije. S tem se vpisuje v krog tretje, poststrukturalistične, postklasične faze naratologije oz. teorij pripovedi[1] od 90. let 20. stoletja dalje, saj se je v tem času raziskovanje pripovedi razširilo tudi na liriko in dramatiko ter celo na druge medijske uresničitve, družboslovne in naravoslovne stroke.

Kot zvemo iz predgovora, je knjiga delni rezultat raziskovalnega dela skupine na hamburški univerzi, ki sta jo vodila Peter Hühn in Jörg Schönert ter pripravila tudi izčrpen teoretični uvod oziroma metodologijo naratološke obravnave lirike, predstavljeno v uvodu te knjige. Ta sicer obsega le analize angleške lirike, na kar nas opozori tudi podnaslov, vendar sta avtorja že leta 2007 v isti zbirki pod naslovom *Lyrik und Narratologie: Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert* izdala podobno zbirko razčlemb nemških lirskih pesmi, leta 2009 pa še z Wolfom Schmidom v isti zbirki delo *Point of view, perspective, and focalization: Modeling mediation in narrative.*

Analitični del sta v knjigi naratoloških razčlemb angleške lirske poezije, ki jo predstavljam, opravila Jens Kiefer in Peter Hühn, ki je prispeval tudi zaključne ugotovitve. Udeleženci v projektu so si zadali dva ključna cilja: da prikažejo naratološke metode in njihovo uporabnost, s tem pa konceptualno izboljšajo raziskovanje lirske poezije, ter da ugotavljajo posebnosti pripovednih struktur lirske poezije, ne da bi s tem hoteli liriko združiti s pripovedništvom, kot bi med njima ne bilo razlik, temveč da bi te razlike postale še jasnejše. Izhodišče za legitimnost tega početja raziskovalci vidijo v razumevanju pripovedi kot antropološke semiotične prakse, neodvisne od kulture, obdobij in seveda tudi literarne vrste/zvrsti.

Osnovno teoretično opredelitev pripovednosti vodji projekta Peter Hühn in Jörg Schönert izčrpno predstavljata v uvodnem delu z naslovom Teorija in metodologija naratološke razčlembe lirske poezije, in sicer

pripovednost opredeljujeta z dvema dimenzijama: za določitev narativnosti je konstitutivna zaporednost (*sequentiallity*), tj. časovno zaporedje posamičnih pripetljajev (*incident*), druga značilnost, ki velja tudi za nenarativna besedila, pa je posredovanost (*mediacy*), tj. izbor, predstavitev in interpretacija tega zaporedja iz določene perspektive. Gre torej za definicijsko formulacijo, ki bistveno ne odstopa od najsplošneje sprejetih določitev širšega pojma pripoved oz. narativnost, kot je označen tudi v najnovejši izdaji slovenskega leksikona *Literatura* (339), kljub temu pa avtorja v celotnem metodološkem orisu uporabljata nekatere termine drugače kot drugi naratologi, na kar posebej opozarjata, oziroma jih uvajata na novo, zaradi česar je pred branjem posameznih razčlemb pesmi v jedrnem delu knjige nujno prebrati uvod. Da je tudi liriko mogoče obravnavati z naratološkega vidika, sta prepričana, ker sta oba temeljna pripovedna vidika značilna tudi za lirske pesmi, ki so zato le posebna vrsta pripovedi, s to posebnostjo, da je dogajanje v njih običajno miselno ali psihično, redkeje zunanje. Pri razmisleku o (z)vrstnem položaju lirskega pesništva pa izhajata iz pogleda na pripoved kot komunikacijsko dejanje oz. iz ožjega pojma pripovedi, katerega določitev temelji na načinu reprezentacije.[2] Ta je v liriki zaradi neposrednosti govora podobna govoru oseb v drami.

Avtorja uvoda, ki opozarjata tudi na svoje referenčno ozadje v konceptih Genetta, Lotmana, Brunerja, Princea ter kognitivne psihologije in jezikoslovja oz. besediloslovja, ključno dimenzijo pripovedi, t. i. zaporednost (*sequentiallity*), opredelita še z dvema pojmoma: dogajanje (*happenings*), ki vključuje kronološko razvrščene statične elemente in dinamične pripetljaje, ter predstavljanje (*presentation*), način, na katerega je dogajanje pomensko povezano, kar pa ni objektivna danost, ampak rezultat recepcijske rekonstrukcije, opomenjenja, ki je nujno povezano s kontekstom in splošnim znanjem bralca, in sicer tako, da se navezuje na že znane kognitivne sheme. Zato je rekonstrukcija sheme, relevantne za besedilo in znane avtorju ter bralcu, vključena v razčlembo pesemske zaporednosti. Pri tem avtorja upoštevata oba vidika kognitivnih shem: okvir, ki omogoča oblikovanje koherence lirskega besedila s tem, da določa njegov tematski in situacijski kontekst, ter scenarij kot avtorjevo/ bralčevo referenco za potek dogajanja, ki oblikuje dinamičnost, pripovednost besedila. Ob tem ugotavljata, da je napor, ko bralec lirike rekonstruira okvirje in scenarije, večji kot pri branju epskih besedil, saj so lirska besedila konvencionalno kratka, zgoščena in situacijsko abstraktna. Le v tem smislu, kot najkompleksnejšo strukturo na ravni predstavljanja, avtorja uporabljata tudi starejši in razširjen izraz *plot oz. story* (oz. glede na slovensko tradicijo *fabula, zgodba*). Ta v liriki predstavlja predvsem notranje fenomene: zaznavanje, razmišljanje, ideje, občutja, spomine, želje, namene in domišljijo, ki jih govorec ali protagonist pripisuje

sebi kot zgodbo v monološkem procesu refleksije in definiranja lastne identitete.

Kot osnovno komponento pesemske pripovedne organizacije, ki določa njeno pripovedljivost (*tellability*), poudarjata dogodek (*event*), ki je lahko dogodek v dogajanju, kadar je povezan z osebo v pripovedovani zgodbi, ali pa predstavitveni dogodek, če pomembna sprememba vključuje govorca. Različica tega pa je posredovalni dogodek, če gre le za spremembo v besedilni in retorični obliki predstavitve. Poseben, recepcijski dogodek pa zadeva spremembo bralca po bralski izkušnji, npr. njegovo miselno ali ideološko preorientacijo. Besedilo je lahko bolj ali manj dogodkovno (*eventful*) glede na stopnjo odklona od pričakovanega, standardnega vzorca zaporedja, ki ga aktivira besedilo, kar avtorja označujeta za dogodkovnost (*eventfulness*).

V natančnejši razlagi posredovanosti (*mediacy*) pa avtorja opozarjata na dva temeljna vidika te dimenzije pripovednosti, in sicer na načine posredovanja, ki vključujejo neposredni jezikovni izraz govorečega subjekta in fokalizacijo kot zaznavno, psihološko, miselno, ideološko perspektivo, skozi katero so predstavljeni, izbrani, oblikovani, lahko tudi vrednoteni pripetljaji, ter na štiri nivoje posredovalnih entitet: resnični avtor, ki je za analizo pomemben le toliko, da se zagotovi historična verjetnost ugotovljenim okvirjem in scenarijem ter pomenu besed, abstraktni[3] avtor, govorec oz. pripovedovalec[4] ter protagonist oz. oseba.

V osrednjem delu knjige so razčlembe osemnajstih pesmi kanoniziranih angleških pesnikov od 16. do konca 20. stoletja, tudi pri nas večinoma znanih avtorjev.[5] To so v zaporedju obravnave: sir Thomas Wyatt, William Shakespeare, John Donne, Andrew Marvell, Jonathan Swift, Thomas Gray, Samuel T. Coleridge, John Keats, Robert Browning, Christina Rossetti, Thomas Hardy, T. S. Eliot, W. B. Yeats, D. H. Lawrence, Philip Larkin, Thomas Hood, Eavan Boland in Peter Reading. Z izborom so želeli avtorji predstaviti vsa obdobja ter sloge. Vse pesmi tematsko povezuje samorefleksija kot najpogostejša značilnost lirske poezije. Čeprav se pri razčlembi vsake od pesmi kaže nekoliko drugačen pristop, pa ključno zanimanje obeh analitikov v vseh obsega iste, že v uvodu predstavljene kategorije pripovedi.

Ugotovitve posameznih razčlemb skuša v zaključnem poglavju knjige Peter Hühn posplošiti in kategorizirati, zavedajoč se, da je tako ravnanje glede na majhno število obravnavanih pesmi problematično, do neke mere pa vseeno upravičeno, saj so izbrane pesmi reprezentativne za obdobje, v katerem so nastale. Nekoliko odveč se zdi njegovo ponovno pojasnjevanje že v uvodu natančno predstavljenih teoretskih postavk. Ob njih zasnuje primerjavo ugotovitev posameznih razčlemb z namenom, pokazati razliko

med lirsko pripovedjo in pripovednimi značilnostmi epike. Za izhodišče te primerjave pa se Hühn nasloni na ljudske pripovedi oz. pravljice kot prototip literarne pripovedi, čeprav se zaveda, da je tudi v epski literaturi veliko odstopov od tega modela, predvsem v 20. stoletju.

Glede na dovolj široko definicijo pripovedi, ne preseneča osnovni rezultat analiz, ki ga navaja Hühn, in sicer da so bili najdeni različni pripovedni elementi v vseh pregledanih pesmih. Natančnejši prikaz njihove vloge v liriki začenja z analizo posredovanosti, za katero ugotavlja, da izbiro njenih načinov omejuje za liriko značilna samotematizacija govorca, ki je v vseh analiziranih besedilih homodiegetičen, torej del upovedenega sveta, in v večini tudi avtodiegetičen, ker je eno s protagonistom, izraženim z zaimkom jaz. V nekaterih primerih (Keats in Boland) je sicer skrit za apostofiranjem v drugi osebi, ampak je še vedno prepoznan kot zunanja projekcija govorčeve psihe v drugo entiteto. Kljub omejenim možnostim odnosa med govorcem in protagonistom so izbrane pesmi pokazale razlike v posredovanosti. V prvi skupini (Wyatt, Coleridge, Hardy, Yeats, Lawrence, Hood, Larkin, Reading) osrednje dogajanje posreduje govorec, in sicer so v polovici primerov dogodki postavljeni v preteklost, v polovici pa v sedanjost kot refleksija ali priklicevanje preteklega dogajanja. V drugi skupini (Shakespeare, Donne, Marvell, Swift, Gray, Keats, Browning, Rossetti, Eliot, Boland) dogajanje skoraj dramatično posreduje mentalni proces, za katerega imajo bralci občutek, da so njegove priče. Zaradi skupne identitete govorca in protagonista je fokalizacija pravzaprav vrednotenjska perspektiva, ki lahko neposredno razkriva namene in nasprotja v govorčevi misli ali pa se vrednotenje izraža posredno. Vseeno je mogoče iz niza elementov, vsebovanih v strukturi besedila, če so v nasprotju z eksplicitno vsebino govorčevih trditev, rekonstruirati abstraktnega (implicitnega) avtorja, kar govorca predstavi kot nezanesljivega in nevsevednega, npr. v pesmih Wyatta, Browninga, Rossettijeve in Eliota, pri katerih najdemo različne ravni govorčeve samoprevare oz. zmote ali zatajitve.

Verjetno ne moremo imeti Hühnovih ugotovitev o pripovednih potezah, ki so odklon od prototipa in so zato značilne za lirsko pesništvo, za posebej nova opažanja o liriki, ko omenja zavest kot prostor pripovednega dogajanja, visoko stopnjo abstrahiranja situacij, zaradi česar je v lirskih pesmih malo zunanjih detajlov, kot so imena in opisi prostorov ali okoliščin, in tendenco, predstavljati dogajanje v zelo strnjeni obliki.

Hühn ugotavlja, da so v lirski poeziji oblike pripovednosti raznovrstnejše v njeni dimenziji zaporednosti kot v posredovanosti, saj v nasprotju s pripovednim prototipom prihaja v liriki pogosto do različnih kombinacij dveh ali več kognitivnih shem, kar ustvarja lirsko dogodkovnost. V analiziranih pesmih ugotavlja pet tovrstnih tipov zaporednosti, čeprav v

nekaterih po več hkrati. Pogosta je zaporedna zamenjava dveh okvirjev in/ali scenarijev, kot npr. pri Wyattu, v čigar pesmi se okvir ljubezni poveže z okvirjem moči, ali pri Shakespearju, kjer od teme prijateljstva prehaja k temi pisanja poezije z vpletenim vidikom moči, pri obeh pa je vloga povezave rešiti problem krizne situacije. Drugi tip so t. i. kontrastne alternative, npr. v Marvellovi pesmi Sramežljivi ljubici, v kateri je za isti okvir kontrastiran in zamenjan scenarij ljubezenskega odlašanja s scenarijem ljubezenske izpolnitve, da bi v naslovljenki spodbudil ljubezensko vnemo, s tem pa se govorec samodefinira. Tretji tip je neposredno pokrivanje ali vzporedna kombinacija, npr. pri Donnu, kjer je scenarij ljubezni sočasno povezan s scenarijem sakralizacije, s čimer je povečana vrednost ljubezni. Drugačno, četrto možnost zaporednosti predstavljajo pesmi, ki temeljijo na povrnitvi iste sheme, kar jo spremeni in reflektira, kot v Grayevi Elegiji, napisani na vaškem pokopališču, kjer prvi scenarij ohranjanja spomina na življenja pokojnikov govorec nato preusmeri nase, na ohranjanje posmrtnega spomina nanj. V sodobni Readingovi pesmi pa ponavljanje istega scenarija z nejasnim številom vloženih pripovednih nivojev spodkopuje konvencionalno kategorijo dogodkovnosti in jo želi privesti do absurda. Na drugačen način kaže svojo sodobnost Eliotova pesem s kompleksnostjo načinov, s katerimi so povezani scenariji, saj s soočenjem med dvema osebama in njuno pripovedjo o sebi vsaka prinaša druge sheme. Peti tip predstavlja vstavljanje, kot v Yeatsovi pesmi Drugi prihod, v kateri je v scenarij želje po spoznanju na nepričakovan način vstavljen scenarij zgodovine. Konfrontacija s tradicionalnimi postopki lirske pripovednosti je prisotna v poudarjeno nepripovedni pesmi Larkina ter pri Bolandu, ki se medbesedilno navezuje na tradicionalni scenarij sprememb pravljičnih junakinj z moderno shemo uniformiranosti, pomanjkanja sprememb in dnevne rutine predmestne ženske.

Hühnova ugotovitev o dveh tipih okvirjev, oblikovana na osnovi tematskih analiz izbranih pesmi, nedvomno opozarja na tovrstno tipološko dvojnost lirskih pesmi, in sicer je na eni strani izražena naravnanost govorca k drugemu (ne le osebi), v analiziranih pesmih predstavljena s temami ljubezni in zaupnega prijateljstva (Wyatt, Shakespeare, Donne, Marvell, Rossettija, Hardy, Eliot), umetnosti in umetniške ustvarjalnosti (Shakespeare, Coleridge, Keats, Browning) ter spoznanja in razumevanja (Yeats, Lawrence), na drugi pa lirska samotematizacija, v opravljenih analizah opredeljena s temama avtonomije in samoafirmacije (Shakespeare, Swift, Gray, Browning, Eliot, Hood, Larkin, Boland, Reading). Težko pa bi za povsem splošno veljavno, čeprav gotovo pogosto, sprejeli Hühnovo opažanje, veljavno za teme analiziranih pesmi, da se začnejo s krizno situacijo in preizkušajo različne strategije rešitve, ki vključujejo govorčev

poskus definirati lastno identiteto ali njegovo pomirjanje s pripovedjo, ki ga kot protagonista prisili k refleksiji in usmerja k stabilizaciji. To so mentalne zgodbe (tudi če se nanašajo na stvari izven zavesti), s katerimi govorci dosegajo ali želijo doseči trenutno ali trajajočo varnost.

Tudi pri presoji dogodkovnosti v obravnavanih lirskih pesmih je Hühn izhajal iz primerjave s prototipom pravljice, v kateri predstavljeni del življenja junaka vsebuje retrospektivno pripoved o njegovi popolni in pozitivni spremembi, in ugotovil, da je temu še najbližje pesem Lawrenca, v kateri je radikalna sprememba, ki vpliva, kot je značilno za liriko, predvsem na misli in poglede, prikazana najprej retrospektivno, nato simultano. Drugo skupino dogodkovnosti sestavljajo pesmi, pri katerih se kaže oblika nerealizacije, neuspeha in s tem negativnega dogodka, tretjo pa primeri, ko je pričakovanje uresničitve dogodka oziroma spremembe zavrnjeno. Četrto skupino tvorijo posredovalni dogodki, torej spremembe v načinu besedilnega in retoričnega predstavljanja, ali recepcijski dogodki, tj. pričakovana sprememba bralca.

Glede časovne organizacije pa sta se pokazala le dva čista primera prototipnega retrospektivnega predstavljanja v pripovedi o otroštvu pri Hoodu in Larkinu ter podobnost pri Lawrencu in Wyattu, medtem ko so bile pesmi večine drugih avtorjev razvrščene v še dva prevladujoča načina, prvi, ko je dogajanje predstavljeno simultano, skoraj dramatično, ali drugi, ko je pripoved pred prihodnjim dogodkom, ki se bo ali pa tudi ne bo izvršil.

Hühn tudi za liriko značilne formalne načine strukturiranja jezikovnega materiala, npr. kitice, verze, rime, ritem in metrum, trope, figure ali skladenjske značilnosti, presoja z naratološkega vidika kot predstavljanje ter s tem povezane posredovanosti, saj je njihova pojavnost povezana bodisi (redkeje) z govorcem, kadar eksplicitno ali implicitno tematizira sebe kot tvorca besedila, npr. v vlogi pesnika kot pri Shakespearu, bodisi (večinoma) z abstraktnim (implicitnim) avtorjem, ki z oblikovanjem jezikovnega gradiva lahko posredno vrednoti govorčevo predstavitev, bodisi podpira (npr. Boland, ki z ritmom opozarja na življenjsko rutino) ali ruši (npr. Hardy, ki prav tako z ritmom, metrumom in skladnjo pojasni, kako čustvena plat priklicevanja spomina zaostaja za miselno platjo).

Na vprašanje, katere posledice bodo opravljene razčlembe in skupne ugotovitve imele za teorijo in analizo lirske poezije, Hühn odgovarja, da uporabljeno naratološko orodje omogoča večjo natančnost pri analizi posredovanja, torej pri prepoznavanju le navidezne neposrednosti samopredstavitve, tipične za liriko, omogoča pa tudi določitev za liriko značilne subjektivnosti kot operacije, v kateri se govorec preskrbi z zgodbo, s katero oblikuje svojo identiteto. Kljub temu da Hühn predstavlja uporabo

konceptov okvirja in scenarija kot novo metodološko orodje, je to, enako kot pri predstavljeni raziskavi temelječe na besediloslovju, že nekaj časa prisotno tudi v slovenskih jezikoslovnih, prevodoslovnih in v manjši meri literarnovednih raziskavah literature, res pa se kognitivni koncepti analize, predstavljeni v tej knjigi, križajo z naratološkimi, s tem pa ustvarjajo novo raziskovalno radovednost, in sicer za natančen opis različnih vrst dogajanja v pesmi, določitev odločilnega mesta obrata ali središčnega mesta v pesmi ter klasifikacijo različnih nivojev dogodkov. Ob tem zaradi v liriki pogoste rabe simultanega govora in pripovedi Hühn kot tipične za liriko ugotavlja pogostejše predstavitvene in posredovalne dogodke. Hkrati meni, da so bila v tradicionalni teoriji lirike zanemarjena časovna razmerja med aktom artikulacije ali pripovednim aktom in dogajanjem v pesmi.

Ugotovitve raziskave so sestavljalce prepričale, da je uporaba naratoloških konceptov in metod možna za obravnavo praktično vseh pesmi, z izjemo tistih, v katerih so časovno-prostorske strukture nadomeščene z vizualnimi ali zvočnimi ali pa koherentnosti ni mogoče konstruirati, ker ne vsebujejo neprekinjene prisotnosti neke individualne entitete bodisi na ravni dogajanja ali predstavljanja.

Ker je naratološka obravnava lirskih pesmi usmerjena v odkrivanje osnovnih strukturnih, iz pripovedi izhajajočih značilnosti, me v nasprotju z raziskovalcem Hühnom ni presenetilo njegovo opažanje, da so ugotovljene in v tem zapisu že predstavljene poteze analiziranih pesmi manj značilne za posamezna obdobja kot za samo liriko. Med prve sodijo le v nekaterih obdobjih najden fenomen nevsevednega in negotovega govorca, predvsem v pesmih 19. in 20. stol. pa je bila ugotovljena zamenjava sprememb v zunanjih situacijah s spremembami v vedenju in zaznavanju kot virom dogodkovnosti. Da je bilo predstavljanje izjemnih dogodkov in vključevanje umetniške ustvarjalnosti značilnost romantike, seveda ni nova ugotovitev. Pomembnosti umetniške ustvarjalnosti za stabilizacijo besedilnega subjekta pa raziskovalci niso več zaznali v primerih iz 20. stol., čeprav se zdi to opažanje, poznavajoč slovensko poezijo tega časa, vezano le na omejeno število analiziranih primerov.

Vsekakor pa je knjiga zanimiv poskus uporabe naratoloških pogledov za širšo, vendar istim konceptom podvrženo raziskavo lirske poezije, tako da bi bilo zanimivo primerjati ugotovitve, izpeljane iz pregleda angleške lirike, z ugotovitvami ob istovrstni raziskavi nemškega lirskega pesništva, lahko pa je spodbuda tudi za slovenski preizkus predlagane metodologije.

OPOMBE

[1] Glede sinonimnosti obeh poimenovanj je značilen podnaslov te knjižne zbirke v angleškem (*Contributions to Narrative Theory*) in nemškem jeziku (*Beiträge zur Erzähltheorie*) jeziku.

[2] Različne, širše in ožje opredelitve pojma pripoved je pri nas v komentiranem zgodovinskem pregledu opravila Alenka Koron z delom *Teorije pripovedi v literarni vedi in njihova raba v slovenski in tuji književnosti* (2009).

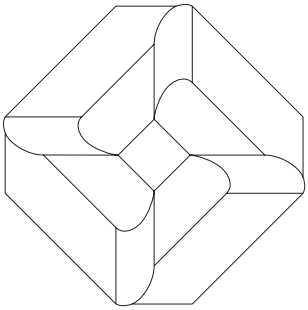
[3] Avtorja uporabljata ta izraz namesto pri nas že povsem uveljavljenega termina implicitni avtor.

[4] Sinonimna izraza govorec in pripovedovalec avtorja običajno navajata sočasno, v skladu s slovensko literarnovedno tradicijo pa bi jima ustrezal pojem lirski subjekt, čeprav je ta po tradicionalni teoriji brez distance do izgovorjenega, značilne za pripovedovalca in upoštevane tudi v teh razčlembah z dodatnim terminom protagonist oz. oseba.

[5] Razen dveh najsodobnejših (Eavan Boland in Peter Reading) s pesmima iz 70. let 20. stol. in Jonathana Swifta, čigar literarno ustvarjanje je pretežno pripovedno, so vsi ostali avtorji, nekateri celo z istimi pesmimi, predstavljeni tudi v slovenski *Antologiji angleške poezije* (1996).

November 2010

Poročilo



Mednarodni komparativistični kolokvij »Kdo bere? Perspektive raziskovanja branja«

Lipica, 2.-3. september 2010

Blaž Zabel in Maša Jazbec

Krivec 58, SI-1000 Ljubljana in Vinski Vrh pri Šmarju 11, SI-3240 Šmarje pri Jelšah
blaz.zabel@guest.arnes.si, masa.jazbec@gmail.com

Mednarodni komparativistični kolokvij, ki je letos nosil naslov »Kdo bere? Perspektive raziskovanja branja«, se je odvijal med 2. in 3. septembrom v Poročni dvorani v Lipici. V pozdravnem nagovoru je Jelka Kernev Štrajn, podpredsednica Slovenskega društva za primerjalno književnost, pojasnila, da je tema letošnjega kolokvija nadaljevanje lanskega in predlanskega, ki sta nosila naslov »Kdo izbere? Literatura in literarno posredništvo« (2009) in »Avtor: kdo ali kaj piše literaturo?« (2008). Medtem ko so sodelujoči v preteklih dveh letih obravnavali vlogo in pomen avtorjev, iskali vmesne točke med besedili in bralstvom s pomočjo založniških skupnosti in knjižnega trga, se je komparativistični kolokvij 2010 v sklopu 25. Mednarodnega literarnega festivala Vilenica posvetil različnim vidikom raziskovanja branja samega. Po uvodnem nagovoru je Jernej Habjan predstavil posebno številko revije *Primerjalna književnost* s članki lanskoletnih udeležencev kolokvija, Alenka Jovanovski pa je navzoče seznanila z revijo *Litterae Slovenicae*, ki objavlja prevode slovenskih avtorjev v nekatere evropske jezike.

Na kolokviju je svoje raziskave predstavilo enajst raziskovalcev, pri čemer je bila večina sodelujočih iz Anglije (Karin Littau, Shafquat Towheed) ali pa z oddelkov za anglistiko (Meta Grosman, Monica Santini, Veronika Schandl). Prvi del kolokvija sta vodila Ana Č. Vogrinčič in Meta Grosman, drugi del pa Norbert Bachleitner in Tone Smolej.

Srečanje je otvorila **Meta Grosman** (Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za anglistiko in amerikanistiko), osrednja slovenska raziskovalka problematike branja in bralcev. Uvodoma je poudarila, da so raziskovalci začeli iskati odgovor na vprašanje, »kdo bere?«, že v dvajsetih letih prejšnjega stoletja, tematika pa je danes dobila ponoven zagon. Že takrat so ugotovili, da branje, kakršnega poznamo kot komunikacijo med knjigo in njenim »uporabnikom«, ne poteka zgolj na način avtorjevega posredovanja literature, temveč je v branje zajet tudi sam sprejemnik. Bralec pri procesu branja ni zgolj sprejemnik literarnega dela, saj je pri branju aktiven tudi bralčev spomin, kar porazdeli vlogo ustvarjalca med avtorja in bralca. Na tem mestu je avtorica opozorila na ključni element kontinuiranega

pisanja, ko se zapisano v literarnem besedilu venomer spreminja z bralčevim različnim procesiranjem in opomenjanjem znakov in simbolov. Literarno sprejemanje tako postane konglomerat pisateljeve izvedbe literarnega dela in bralčevega vnašanja lastnih vsebin. Danes se bralec in branje spreminjata, ker se sam akt branja povezuje z modernimi mediji. Najočitneje je to pri medmrežju, ki temeljito spremeni obliko branja. Potek branja ni več določen s strukturo knjige, temveč s strukturo spletne strani, ki vsebuje različne med seboj prepletene povezave (*links*). Sedaj je bralec tisti, ki določa potek in linijo branja, tako pa se način branja spremeni iz linearnega v nelinearno branje (*screen reading*). Bralec, predvsem mladi bralec, danes ni več bralec (*reader*) ampak »ekranar« (*screener*), saj večinoma bere z računalniškega zaslona. S tem, ko izbira med mnogimi ponujenimi spletnimi povezavami, postaja soavtor digitalnega izdelka.

Norbert Bachleitner (Univerza na Dunaju, Oddelek za primerjalno književnost) je predstavil nekatere možnosti empirične analize bralcev, predvsem s pomočjo anketiranja, raziskovanja knjižnega trga in uporabe določenih zgodovinskih podatkov. Prej kot individualni bralec postane predmet zanimanja celotno občinstvo. S pomočjo takih raziskav lahko izdelamo več tipov bralstva, ki jim ustreza določen tip literature. Bachleitner je izhajal iz teorije Pierra Bourdieuja, ki je bralske kroge (*reading milieus*) razporedil po kriteriju kulturnih dobrin, s tem pa opozoril na družbena razlikovanja med skupinami bralcev. Ugotovimo lahko, da obstajajo tri med seboj ločene »sodbe okusa« (*jugement du goût*): legitimni ali višji, srednji in popularni okus. Tovrstna razdelitev priča o tem, da se navade branja ne spreminjajo zgolj po zahtevnosti same literature, temveč tudi po družbeni vlogi bralcev. Ob bok Bourdieaujevim stališčem je Bachleitner postavil tudi variiranje družbeno-bralskih miljejev Josta Schneiderja. Te variacije se kažejo v stopnjah zanimanja in vsebinah različnih literatur, še vedno pa lahko znotraj takšnih in drugačnih odstopanj zapazimo osnove miljeja srednjega sloja, liberalno-tehnokratskega miljeja ter hedonističnega miljeja, ki sovpadajo z Bourdieujevim višjim, srednjim in popularnim okusom.

Po obeh predstavljenih prispevkih se je razvila živahna debata o koristih in škodljivostih nelinearnega branja za razvoj otrok. Večina prisotnih se je strinjala, da linearno branje s svojo enovitostjo in fabulativnostjo nedvomno koristi otrokovemu razvoju, vendar je Meta Grosman opozorila, da se je potrebno linearnega in nelinearnega branja učiti, to pa pripelje do težav, saj je čas v šolstvu omejen in se je torej treba odločiti, koliko časa bomo posvetili enemu ali drugemu načinu branja. Morda je vredno omeniti zelo zanimivo pripombo Monice Santini, ki je potegnila vzporednice med ekspanzijo filma v dvajsetih letih prejšnjega stoletja in

interneta v današnjem času. Oboje je ogrozilo status literature, v obeh primerih pa se je literarna teorija odzvala ravno z intenzivnim zanimanjem za bralca.

V drugem delu je svoj prispevek predstavila **Karin Littau** (Univerza v Essexu, Oddelek za literarne, filmske in gledališke študije). Osredotočila se je na materialnost literarnih del in že v uvodnih besedah izrazila misel, da se materialna produkcija literature močno povezuje z duhovno zgodovino. Njeno izhodiščno vprašanje se je nanašalo na začetno pozicijo bralčeve percepcije in kako le-ta nematerialno v literarnem delu (*airy nothing*) udejani kot materialno. Materialna knjiga ima nek aspekt telesnosti, prav tako pa telo poseduje tudi bralec. Med bralcem in literarnim delom se razvije poseben odnos, ko bralec s svojim sprejemom ustvari čutnost in čustvenost, česar materialna knjiga ne zmore. S popularno literaturo, kakršno poznamo danes, z neštetimi knjižnimi uspešnicami in »best-sellerji«, se je proces branja močno spremenil. V današnjem branju vlada distanca do teksta, ta pa je prisotna zaradi pretiranega racionaliziranja zunajliterarnih dejavnikov. Če smo na čustven način branja danes pozabili, pa na srečo nanj ni pozabila sama književnost. Emma Bovary je prav tak lik čustvene bralke. Branje vpliva na njeno domišljijo in sanjarjenje do te mere, da začenja povezovati fikcijo in resnično življenje. Prebrano v Emmini zavesti postopoma medli ter se staplja z realnostjo, zato ni čudno, da so se nekoč pojavljale tudi kritike branja, ki so branje obsojale in mu nasprotovale. In kako se s takim načinom branja soočamo danes? Podobno. Ker je branja na eni strani preveč in ker je število knjig prav tako preveliko, se sprašujemo, kakšen vpliv ima to lahko na bralca. Odgovor avtorice se je znašel v igrački viktorijanske dobe »taumatropu«. Sodobni bralci smo ujeti v bralne okvire in navidezno kletko branja, pri čemer vseh variacij smislov, smernic in ugank bralske križanke mnogokrat niti ne opazimo.

Shafquat Towheed (Odprta univerza, Filozofska fakulteta, Oddelek za anglistiko) je predstavil projekt *The Reading Experience Database, 1450-1945 (RED).* RED je projekt, ki ustvarja elektronsko bazo podatkov o bralnih navadah v Angliji med letoma 1450 in 1945. Zbiranje podatkov o bralnih navadah je težavno, predvsem če iz svojega kroga izvzamemo vsakega »profesionalnega« bralca, kot so na primer kritiki, ki načrtno beležijo svoj odziv na branje del. Danes je to morda lažje: nakupe knjig se elektronsko spremlja, vemo, kaj ljudje berejo, vemo, kdaj berejo, v nekaterih primerih vemo celo, kje berejo (kot lahko beleži digitalni bralnik Kindle spletne trgovine Amazon). Težje pa je te podatke pridobiti za obdobje med letoma 1450 in 1945. Prav s tem namenom je bil vzpostavljen projekt RED, ki zbira vse »neprofesionalne« zapise o branju, naj bodo ti še tako majhni. S pomočjo arhivov so raziskovalci odkrili zapise bralskih skupnosti in krožkov (predvsem v 19. stoletju), v arhiv pa so vključili tudi dnevnike iz

angleških zaporov, misijonov ter knjižnic. Cilj projekta je prikaz kritičnega sprejema različnih del skozi čas, pomagal naj bi razumeti tekste, pomagal naj bi pri razumevanju in klasifikaciji samega branja, morda pa lahko dolgoročno celo napove prihajajoče bralske prakse. A glavna težava, s katero se raziskovalci morajo soočiti, se skriva v preprostih vprašanjih: kje je meja, ki določa kritično maso, kdaj je podatkov, potrebnih za raziskovanje zgodovine branja in določanja bralske prakse, resnično dovolj? Kdaj prenehati z zbiranjem podatkov?

Kot zadnji predavatelj tega dne je **Jernej Habjan** (ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede Ljubljana) predstavil koncept oddaljenega branja (*distant reading*), imenovanega tudi metafizično branje, ki ga je zasnoval Franco Moretti. Ker je danes branje prepuščeno po večini kritikom, prevladuje predvsem natančno kritiško branje, medtem ko je oddaljeno branje potisnjeno v ozadje. Morettijeva teza je provokativna, saj spodbuja raziskovalce k opuščanju branja samih literarnih del, namesto branja pa se pozornost preusmeri predvsem v študije in preglede različnih nacionalnih literatur. Tak način (ne)branja naj bi omogočil poznavanje velike količine svetovne literature, kar ustvari nov pogled na že ustaljen kanon besedil. Ugotovitve, ki jih dobimo s pomočjo takega metafizičnega ali oddaljenega branja, je potrebno zbrati in prikazati v različnih grafih, zemljevidih in drevesih. Tukaj se metafizično branje obrača k empiričnim vidikom, ki se kažejo kot podatki, podobni sledem Arthurja Conana Doyla, avtorja znanih zgodb o Sherlocku Holmesu. Raziskovalci iščejo povezave med konkretnim in abstraktnim, njihov okvir branja pa spominja na žanr detektivke. Táko oddaljeno branje, prežeto z empiričnimi elementi, privede ravno do tiste kritičnosti, kakršne bi si želeli raziskovalci literature, obenem pa presega prejšnje omejitve natančnega kritiškega branja.

Diskusijo, ki je sledila predstavljenim referatom, je sprožil Miha Pintarič z izjavo, da sta si v materialnem smislu knjiga in klobasa enaki, le da ima knjiga tudi dodatno simbolno vrednost. Njegovi trditvi je nasprotovala Karin Littau, češ da je knjiga hrana za dušo, medtem ko klobasa predstavlja hrano za telo. Dodala je še, da računalniška tehnologija predstavlja grožnjo čutno materialni podobi branja, ki jo knjiga kot materialni produkt omogoča. Tvarne plati knjige se je dotaknil tudi Shafquat Towheed, ko je omenil, da poskuša projekt RED pri zbiranju bralnih navad vključiti tudi to plat knjige. To so na primer strgane strani ali vosek na listih, ki nam povedo, kako, kje in kdaj so ljudje brali. Presenetljiva pa je bila pripomba Bachleitnerja, ko je le mimogrede omenil, da je razvpita teza o povečanju števila samomorov pri Wertherjevem literarnem osvajanju Anglije le izmišljotina kritikov.

Drugi dan kolokvija je s svojim predavanjem v francoskem jeziku otvoril **Miha Pintarič** (Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za romanske jezike in književnost), ki je obravnaval Rabelaisovo preobražanje srednjeveškega časa in miselnosti. Čeprav bi znamenito sholastično knjižnico opatije Svetega Viktorja, omenjeno v 7. poglavju Rabelaisovega Pantagruela, lahko mirno prezrli, je Pintarič poudaril, da se kljub opisovanju vsakdanje teme, kot je knjižnica, opazi oster moment Rabelaisove literarne rekontekstualizacije. S pomočjo inventivnih vzorcev srednjeveški pisec ne le dekonstruira vse sholastične šole, temveč in predvsem celotno knjižnico opatije, ki naj bi bila podeljevalka pomena, v kateri se hrani zgodovina. S srednjeveškimi detajli pa Rabelais, zvest sholastičnim smernicam ter hkrati parodiji, prikazuje knjižnico kot mešanico urejenosti in zmešnjave, pri čemer ima bralca, ki išče smisel, še vedno v (ob)lasti. S pomočjo Rabelaisove obravnave opatijske knjižnice je Pintarič postavil ogledalo tudi današnji družbi. Kdo je bralec danes? Kdo podeljuje pomen knjižnici v 21. stoletju? Prav vsaka knjižnica, tudi knjižnica opatije Svetega Viktorja, skriva sodobnega bralca. Potrebno je poiskati način dekontekstualizacije literarne hierarhije, da bo knjižnica, tako kot v času Rabelaisa, lahko zopet predstavljala tempelj znanja.

S svojim prispevkom je nadaljeval **Tone Smolej** (Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo), ki je predstavil nekatere knjižnice slovenskih učenjakov na Kranjskem med letoma 1670 in 1870. Janez Vajkard Valvasor je imel v svoji knjižnici predvsem znanstvene, geografske in naravoslovne knjige, od literature pa tudi nekaj pikaresknih romanov. Karl Herberstein je imel zbirko angleške literature, filozofije in teologije, Žiga Zois predvsem francosko literaturo (tudi prevode drugih del v francoščino), literaturo angleške romantike in kar precejšen del Goethejevega opusa. Knjižnica Valentina Vodnika je vsebovala v večini poezijo, bolje je bila zastopana antična poezija. Smolej je preučil tudi knjižnici Jerneja Kopitarja in Matije Čopa. Kopitar, znani kranjski cenzor in lingvist, je na svoje knjižne police postavil slavistične in lingvistične revije, dela Dobrowskega ter Humboldta, medtem ko je Čop, poliglot, lingvist, literarni strokovnjak ter idejni učitelj Franceta Prešerna, posegal po spisih A. W. Schlegla, Horacija, Tita Livija, Ovidija ter po pesniških zbirkah angleških poetov (Byrona, Thomasa Moora, Walterja Scotta). Smolej je v svojem referatu poudaril pomen janzenizma v tistem času, vse pogostejši vpliv nemškega jezika na Kranjskem, omenil pa je razmeroma pogosto prisotnost pikaresknih romanov. Ob koncu svoje predstavitve je še dodal, da tovrstne raziskave kljub obilici podatkov še vedno ne vključujejo vseh privatnih knjižnic takratne Kranjske.

Ana Č. Vogrinčič (Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za sociologijo) se je posvetila zunaj-besedilnemu v literaturi, kot je zunanja podoba knjige, različni zapisi o branju, slike, ki prikazujejo branje, pohištvo za branje itd. Kot primer je obravnavala sentimentalni roman *Pamela* pisatelja Samuela Richardsona, ki naj bi bila ena izmed prvih množično prodajanih knjižnih uspešnic. Razlog za izjemno popularnost romana tiči v likih, ki so umeščeni v srednji in nižji družbeni sloj, in v zgodbi, ki je postavljena v bralcem takrat znano okolje Anglije 18. stoletja. Že sama naslovnica romana je imela funkcijo reklame, saj ni bila fizično pripeta na knjigo in so jo prodajalci mnogokrat izobesili na okno prodajalne. Anglija je v 18. stoletju doživela pravo bralno revolucijo. Branje je postalo priljubljena prostočasna dejavnost in se umaknilo v privatno sfero življenja. To je pripeljalo do pojava pohištva, namenjenega branju, kot so na primer bralni fotelji, bralne svetilke in knjižne police. Vendar se je moralo branje kot prostočasna dejavnost šele uveljaviti, saj je to mesto pripadalo predvsem gledališču, operi in baletu. Prav zaradi tega so se pojavili številni literarni krožki, bralni klubi, društva in ostale družabne dejavnosti, kar je privedlo do povnanjanja branja. V zadnjih dveh stoletjih se je branje obrnilo k tihemu, individualnemu načinu branja, hkrati pa so oglaševanje, promocija in marketing branje eksternalizirali. Povnanjanje branja je opaziti tudi s pojavom del, ki nas »učijo« govoriti o knjigah, katerih nismo prebrali (npr. Pierre Bayard: *How to Talk About Books You Haven't read* in Henry Hitchings: *How to Really Talk about Books You Haven't Read*). Govor o knjigah, ki jih nismo prebrali, je govor »okoli« knjig in prevzema druge neliterarne diskurze, med njimi tudi materialnega. Tako literarno v delih izgublja svojo primarno funkcijo, njegovo mesto pa zaseda čedalje bolj pomembna knjižna produkcija, promocija in ekonomija knjižnega trga.

Po treh predstavljenih referatih drugega dne kolokvija v Vilenici je sledilo vprašanje o Pintaričevi obravnavi Rabelaisove knjižnice v opatiji Svetega Viktorja. V kakšni vlogi se je tukaj pojavil Rabelais? Je bila njegova vloga eruditskega učitelja upravičena? Pintarič je odgovoril, da je bila Rabelaisova kritika motivirana, kot je motivirana vsaka kritika. Kljub temu, da je na prvi pogled ironična, je pisatelj problematiko predstavil matematično natančno. Nadaljnja vprašanja diskusije so se osredotočila na knjižno industrijo in oglaševanje. Razlog, da se danes pojavljajo študije bralcev in branja v tolikšni meri, je morda v sodobnem povečanju knjižne produkcije; knjiga je skozi stoletja postala trgovsko blago, danes pa smo priča potenciranju ekonomske osredotočenosti »okoli« knjige, zato trgovci ne posvečajo toliko pozornosti samemu delu. V knjižni produkciji ni več pomembno sámo literarno delo, saj mlajše generacije ohranjajo stik

s književnostjo preko ostalih produktov, ki pridobivajo status blagovnih znamk. Kot primer je bil mnogokrat omenjen Harry Potter.

Kolokvij je nadaljevala **Monica Santini** (Univerza v Padovi, Oddelek za anglistiko), ki je predstavila različne priredbe zgodb in legend o kralju Arturju in vitezih okrogle mize. Prve izdaje teh zgodb, datirane okoli leta 1450, so bile slabše sprejete, ker naj bi bile legende o predrznem Arturju v srednjem veku spoznane kot neprimerne za vzgojo mladih v odrasle ljudi. V času ob koncu 18. stoletja, najpogosteje pa konec 19. stoletja, literatura za mlade odrasle ni več predstavljala zgolj priredb starih zgodb, temveč je mlajšim generacijam bralcev ponudila nekatere novosti. Pojavljale so se priredbe, ki so bile namenjene dečkom, ne pa še deklicam. Ta tradicija se deloma ohranja tudi danes, kajti dela, ki obravnavajo viteško tematiko in zgodbe o kralju Arturju, marketinško ciljajo predvsem na dečke. T. H. White je prvi izmed avtorjev, ki je zgodbe o kralju Arturju prestavil v moderni čas. Njegove štiri knjige so izšle med letoma 1938 in 1958, pri čemer sta prvi dve deli namenjeni predvsem mlajšim dečkom, drugi dve pa tudi starejšim. Arturjeve zgodbe in zgodovinski dogodki vitezov so služili kot okvir romanom, sodobnejšo preobleko pa je dodala šele globoka psihologizacija literarnih junakov. V današnjem času sta posebej zanimivi predvsem deli Nancy Springer z naslovom *I am Mordred* (1998) in *I am Morgan le Fay* (2001). V romanih nastopata prvoosebni pripovedovalec oziroma pripovedovalka, ki se z obravnavo problematike najstništva približata tako dečkom kot deklicam, kar ni ravno značilnost zgodb o kralju Arturju. Psihološka obravnava ter posledično identifikacija bralca z likom romana omogočajo, da se stara zgodba tako dobro prenese na novejše bralstvo. Za ta prenos je pomembna tudi jezikovna prilagojenost današnjemu času, to pa sta ključna momenta prenosa starih zgodb v sodobni čas.

Veronika Schandl (Katoliška univerza Pázmány Péter, Oddelek za anglistiko) je predstavila sistem cenzure v socialistični Madžarski pod Rákosijevim in Kádárjevim režimom od začetka 50. do konca 80. let 20. stoletja. Cenzura se je uvajala postopno z nacionalizacijo knjižnic, knjigarn in založb, nekoliko kasneje pa s pojavom dveh seznamov knjig, ki jih je potrebno uničiti. Prvotno je bila cenzura sicer posredna, vendar je bila kasneje uzakonjena. Režim je poskušal usmerjati bralne navade tudi s kritikami in časopisnimi članki, ponovno je izdal kanon s spremnimi besedami v luči marksistične ideologije, le-tega pa prodajal po zelo ugodnih cenah, pri čemer je bila popularna in trivialna literatura dodatno obdavčena. To je privedlo do zelo visokega bralnega nivoja, saj je po višji literaturi posegalo več ljudi vseh družbenih razredov. V istem času je bilo na Madžarskem opaziti tudi aktiven in živahen »črni trg knjig«, ki je ponujal drugače prepovedana ali nedostopna dela. Prav tako se je veliko

piscev zateklo v sekundarne načine ustvarjanja; avtorji so prevajali literarna dela, kamor so prenašali svoj talent, veliko jih je pisalo otroško literaturo, poezijo in prozo, kar je dvignilo kvaliteto dostopne otroške literature na zelo visoko raven.

Dvodnevni kolokvij je zaključila **Mateja Pezdirc Bartol** (Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za slovenistiko), ki je predstavila svojo empirično raziskavo branja. Medtem ko so se empirične raziskave posvečale povečini le prozi in poeziji, je bila dramatika pri raziskavah branja in analizah bralcev skorajda prezrta. Take vrste raziskav se izvaja večinoma z vprašalniki, intervjuji in opazovanjem fizioloških odzivov. V svoji raziskavi je avtorica s pomočjo vprašalnikov preučevala vlogo Dixonovega statističnega bralca, ki naj bi preko odzivov na določeno besedilo razkrivali odnos med (pre)branim in sprejetim. Tema raziskovanja je bila recepcija branja drame Dušana Jovanovića *Ekshibicionist* in recepcija uprizoritve istega dramskega dela v režiji Dušana Jovanovića ter v izvedbi SNG Mala Drama Ljubljana. Vprašalnike so izpolnjevali študentje prvega letnika slovenistike, pri čemer je bila večina ženskega spola. Na vprašanja so odgovarjali dvakrat, prvič po branju drame ter drugič po ogledu predstave. Spraševala so po treh elementih: osebnost glavnega dramskega lika, kostum glavne dramske osebe in značilnost govora vseh dramskih oseb. Osebnost so si vsi študentje predstavljali podobno tako po branju drame, kot po ogledu predstave, pri čemer je opis osebnosti v drami izrazit. Pri opisu zunanjosti je zanimivo, da so se mnenja vseh študentov po branju teksta ujemala, kljub temu, da ti opisi niso podani. V tem primeru so bralci polnili vsebino s pomočjo interpretativnih in fantazijskih vložkov. Vsi študentje so si predstavljali elegantno zunanjost dramske osebe, v gledališču pa se za tako upodobitev niso odločili; tam so študentje opazili večino uprizorjene zunanjosti, ki pa ni bila ravno elegantna. Manj pozorni so bili študentje na jezikovno plat besedila in predstave, njihovo opažanje je bilo zgolj površinsko. Študentje so bili veliko bolj pozorni na vizualno plat obravnavanega dramskega besedila, kot pa na jezikovne komponente, čeprav je bila tudi ta plat drame na visoki ravni. Slogovno je namreč jezik podpiral psihološki profil likov s pomočjo vulgarnih izrazov, mešanja knjižnega in pogovornega jezika ter izbire točno določenega besedišča, česar pa študentje niso opazili.

Z raziskavo Mateje Pezdirc Bartol se je osmi mednarodni komparativistični kolokvij zaokrožil. Referati so zajeli tako teoretsko plat študij bralcev in branja z nastopi Mete Grosman, Norberta Bachleitnerja, Jerneja Habjana, Karin Littau in Ane Č. Vogrinčič, kot tudi bolj praktične primere s predstavitvami Mateje Pezdirc Bartol, Mihe Pintariča, Monice Santini, Veronike Schandl, Shafquat Towheeda in Toneta Smoleja. Več teoretskih

referatov je bilo predstavljenih prvi dan, pri čemer so se lepo povezovali z bolj praktičnimi drugega dne. Diskusija je bila povečini pestra, morda nekoliko preveč osredotočena le na nekatere predstavitve, h katerim se je vračala tekom celotnega srečanja.

Povzetki referatov kolokvija so dostopni na spletni strani Slovenskega društva za primerjalno književnost (*www.zrc-sazu.si/sdpk*), objavljeni pa bodo tudi v reviji *Primerjalna književnost*.

Oktober 2010

UDK 81'373.612.2
Evald Koren: **A Footnote to Aristotle's Definition of Metaphor**

After demonstrating the inadequacy of translations of terms for metaphor in the Slovenian editions of Aristotle's *Poetics,* this paper focuses on the extent to which the traditional translations of Aristotle's definitions of metaphor into Slovene and other European languages are adequate and convincing

UDK 801.6:82-1«19«
Boris A. Novak: The History of Rhyme and Its Crisis in Contemporary Poetry

The author analyzes the nature of rhyme as the "memory of the language," its development from medieval Latin prose, the rhythmic and semantic role of rhyme, its relation to assonance, its various forms in European languages, and the crisis of rhyme in contemporary poetry.

UDK UDK 82.091
821.163.6.09-2Smole D.
Majda Stanovnik: Shakespeare's Whisper in Smole's Antigone

This article further develops the intertextual links already established with Dominik Smole's *Antigone,* primarily those with Sophocles and Anouilh, by drawing attention to the reminiscences from Shakespeare's plays, especially *Hamlet*. Similarities and analogies are observed in its rhythmic and rhetorical design, and in part also in its structure, the complexity of characters, and their notable aphorisms, irony, and paradoxes.

UDK .133.1.09Maupassant G.:821.112.2.09«18«
Yves Chevrel: **Maupassant's Early Reception in Germany and Austria (1881–1914)**

At the time of his death, Maupassant was a writer that could truly be counted among the famous. However, an examination of records from the early period of his works' reception in Germany and Austria shows that his reputation in these two countries was rather slow to grow and that it was in fact only consolidated between 1893 and 1914.

UDK 821.133.1.09Maupassant G.:821.163.6.09Kveder Z.
Tone Smolej: **Maupassant's Naturaliste Novel** *Une Vie* and Zofka Kveder's *Njeno življenje*

The paper compares Maupassant's naturalist novel *Une Vie* and Zofka Kveder's text *Njeno življenje (Her life),* and in particular the two heroines Jeanne and Tilda. The attention is centred upon the motifs of fear of sexuality, painful labour, unhappy marriage and a mother's disappointment with her son. The author also discusses the milieu from which the heroines come as well as the role of the sea in the two novels.

UDK .133.1.09«18«
Katarina Marinčič: How Should A Novel Begin? Balzac, Dumas, and Sue

This article examines Honoré de Balzac's relationship to trivial literature, especially to two of the most important feuilletonists of his day, Alexander Dumas and Eugène Sue. It shows that, despite Balzac's critical and even adversarial reception of this type of literature, the narrative technique of the "feuilleton novel" significantly marked Balzac's narrative style, especially in the expositions of his novels.

UDK .133.1.09Flaubert G.:81'255.4
Florence Gacoin - Marks: The Use of Italics In *Madame Bovary:* Translation Perspectives on Flaubert's Narrative Heteroglossia

The use of italics is one of the means Flaubert employs to create narrative heteroglossia in *Madame Bovary*, with its intricate interplay of the voices of the narrator, of the characters and of the provincial bourgeoisie, and it has attracted considerable scholarly attention. After exploring the possible reasons why the author might have chosen to highlight certain features using italics, we concluded that it was useful to establish a typology of his different uses of italic script in order to attempt a systematic and comprehensive study of this Flaubertian stylistic device for the purpose of evaluating translations of the novel.

UDK .131.1.09Manzoni A.:81'255.4=163.6
Martiba Ožbot: **Manzoni's** *I promessi sposi* in Slovene: Characteristics of the Three Translations and the State of Development of the Target Translation Culture

The article deals with Alessandro Manzoni's text *I promessi sposi* and its three Slovene translations. The differences between the three versions (1901, by Ivo Benkovič; 1925, by Andrej Budal; 1977, by Jaša Zlobec) are dealt with in terms of the translators' individual approaches and are also interpreted as a reflection of the conditions in the target culture at the time when the translations were produced.

UDK 82.0:1Foucault M.
Alen Širca: Foucault and Contemporary Literary History

This paper problematizes the topicality of Foucault's thought in modern literary history. An analysis of the philosophical and historical implications of The Archeology of Knowledge makes it clear that his ideas do not involve the simple prioritizing of discontinuity over continuity called for by many contemporary literary historians and theoreticians, but a fundamental reflection on the (quasi)transcendental condition of both.

UDK 82.0
Vid Snoj: On Literature, Differently

The article opens up a postsecular perspective on literary criticism and, within it, draws attention to that which eludes it—that is, the original unity of religion, philosophy, and poetry (or literature). It then continues by turning the issue of their mutual relationship inwards, to the interior of literature itself; in its intimacy, as that which it shares with religion and philosophy, it discovers faith/belief and thinking.

UDK 82.0
Alojzija Zupan Sosič: Literariness, Again

In a literary text, literariness is the central, defining, and essential feature, whereas in a non-literary text it is merely a parallel, marginal, or atypical element. Literariness is namely an intersection of various features and processes established in the relationship between text and context. It is a variable category composed of intratextual and extratextual literariness; the first includes relatively constant features of the literary text such as destructive construction, universality in singularity, polysemy, self-referentiality, and fictionality. In contrast, extratextual literariness is shaped by the following processes: the literary contract, competence, intention, empathy, and literary evaluation.

UDK 821.163.6.09Kosovel S.
Janez Vrečko: The Philosophy of the Object, Geometry, and Physics: Constructivism

This article deals with the time and space issues of Srečko Kosovel's conses. It shows how Kosovel used them to accomplish a rare example of literary constructivism in Europe. Among other things, this is evident from a "geometric," engineering, physics, and Einsteinian analysis of Sferično zrcalo (Spherical Mirror). The pictorial effect of the letter K is actually an effect of the construction lines used by the poet to achieve the depth of space. The lyric subject is banished from the poem, but enters it as a constructor; in this, K for konstruktor 'constructor' and K for Kosovel the poet happen to overlap in an ideal way.

UDK 82.0
Darja Pavlič: Poetic, Mental, and Other Images

After briefly outlining the use of various collective terms denoting metaphors, comparisons, symbols, and other poetic means, this article primarily deals with the relation between poetic and mental images in addition to exploring the original meaning of the term image.

UDK 130.2Spengler O.: 821.112.2.09Goethe J.W.
Seta Knop: Crossing the Borders of the Literary Character: Faust and Spengler

The article discusses the question how Oswald Spengler in his notorious work *The Decline of the West* used the literary character of Goethe's Faust to conceive Faustianism as the fundamental trait of Western man, who insatiably strives to exceed all limits, and set him—directly referring to Nietzsche—in opposition with the notion of Apollonian.

NAVODILA ZA AVTORJE

Primerjalna književnost objavlja izvirne članke s področja primerjalne književnosti, literarne teorije, metodologije literarne vede, literarne estetike in drugih strok, ki obravnavajo literaturo in njene kontekste. Zaželeni so tudi meddisciplinarni pristopi. Revija objavlja prispevke v slovenščini, izjemoma tudi v drugih jezikih. Vsi članki so recenzirani.

Članke oddajte po elektronski pošti (darja.pavlic@uni-mb.si), obenem dva iztisa pošljite na naslov: Revija Primerjalna književnost, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija.

Razprave ne presegajo 25 strani (50.000 znakov), drugi prispevki – poročila, recenzije ipd. – imajo največ 10 strani (20.000 znakov). Razprave imajo sinopsis (do 300 znakov) in ključne besede (5-8) v slovenščini in angleščini ter daljši povzetek (do 2.000 znakov) v slovenščini ali tujem jeziku.

Tekoče oštevilčene opombe so za glavnim besedilom. Vanje ne vključujemo bibliografskih navedb. Citati v besedilu so označeni z narekovaji, izpusti iz njih in prilagoditve pa z oglatimi oklepaji. Daljši citati (več kot 5 vrst) so izločeni v samostojne odstavke. Vir citata je označen v oklepaju na koncu citata.

Kadar avtorja citata navedemo v sobesedilu, v oklepaju na koncu citata zapišemo samo strani: (42–48).
Kadar je avtor citata imenovan v oklepaju, med avtorjem in stranjo ni ločila: (Pirjevec 42–48).
Več enot istega avtorja označimo s skrajšanim naslovom v oklepaju: (Pirjevec, *Strukturalna* 42–48).

V bibliografiji na koncu članka so podatki izpisani po standardih MLA:
– za samostojne knjižne izdaje (monografije, zbornike):
Pirjevec, Dušan. *Strukturalna poetika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981. (Literarni leksikon 12).
– za članke v periodičnih publikacijah:
Kos, Janko. »Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca.« *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.
– za prispevke v zbornikih:
Novak, Boris A. »Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu.« *France Prešeren – kultura – Evropa*. Ur. Jože Faganel in Darko Dolinar. Ljubljana: Založba ZRC, 2002. 15–47.

GUIDELINES FOR AUTHORS

Primerjalna književnost (Comparative Literature) publishes original articles in comparative literature, literary theory, literary methodology, literary esthetics, and other fields dealing with literature and its contexts. Multidisciplinary approaches are also welcome. The journal publishes articles in Slovenian and occasionally in foreign languages. All submissions are peer reviewed.

Submit papers via e-mail (darja.pavlic@uni-mb.si) and send two printed copies to: Revija Primerjalna književnost, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenia.

Articles should be no longer than 25 pages (50,000 characters), and other submissions, such as reports, reviews, and so on, should not exceed 10 pages (20,000 characters). Articles include a synopsis (up to 300 characters) and keywords (5 to 8) in Slovenian and English; a summary (up to 2,000 characters) is published in Slovenian or another language.

Endnotes are numbered (numbers follow a word or punctuation directly, without spacing) and placed at the end of the main text. Endnotes do not contain bibliographical citations. Quotations within the text are in quotation marks; omissions are marked with ellipses and adaptations are in square brackets. Longer quotations (more than five lines) are set off in block paragraphs. The source of quotations appears in parentheses at the end of each quotation.

When the author of a quotation is mentioned in the accompanying text, only the page numbers (42–48) appear in parentheses at the end of the quotation. When the author of a quotation is named in parentheses, there is no punctuation between the author and page number: (Pirjevec 42–48).
Different works by the same author are referred to by an abbreviated title in parentheses: (Pirjevec, *Strukturalna* 42–48).

The bibliography at the end of the article follows MLA style:
– Independent publications (books, proceedings, and other volumes):
  Pirjevec, Dušan. *Strukturalna poetika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981. (Literarni leksikon 12).
– Articles in periodicals:
  Kos, Janko. "Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca." *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.
– Articles in books or proceedings:
  Novak, Boris A. "Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu." *France Prešeren – kultura – Evropa*. Eds. Jože Faganel and Darko Dolinar. Ljubljana: Založba ZRC, 2002. 15–47.