

ARS & HUMANITAS

Revija za umetnost in humanistiko / Journal of Arts and Humanities

XIII/2

Prostor

Space



Filozofska fakulteta

Univerza v Ljubljani

2019

ARS & HUMANITAS

Revija za umetnost in humanistiko / Journal of Arts and Humanities

XIII/2

Prostor

Space

2019

ARS & HUMANITAS

Revija za umetnost in humanistiko / Journal of Arts and Humanities

Založila / Published by

Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani / Ljubljana University Press,
Faculty of Arts

Za založbo / For the Publisher

Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete / the Dean of the Faculty of Arts

Glavni urednici / Editors-in-Chief

Vanessa Matajč, Špela Virant

Urednici tematskega sklopa / Thematic section was edited by

Irena Samide, Špela Virant

Uredniški odbor / Editorial Board

Milica Antić Gaber, Tine Germ, Nataša Golob, Branka Kalenić Ramšak, Katja Mahnič,
Marko Marinčič, Jasmina Markič, Florence Gaçoin Marks, Tatjana Marvin, Janez Mlinar, Borut Ošljaj,
Blaž Podlesnik, Boštjan Rogelj, Irena Samide, Peter Simonič, Maja Šabec, Matej Šekli,
Nataša Vampelj Suhadolnik, Alojzija Zupan Sosič

Mednarodni svetovalni odbor / International Advisory Board

Jochen Bonz (Bremen), Parul Dave-Mukherji (New Delhi), Thomas Fillitz (Dunaj),
Karl Galinsky (Univ. of Texas), Hermann Korte (Siegen), Douglas Lewis (Washington), Helmut Loos (Leipzig),
Božena Tokarz (Katowice), Johannes Grabmayer (Celovec), Mike Verloo (Nijmegen)

Urednica recenzij / Reviews Editor

Špela Virant

Oblikovanje in postavitve / Graphic design and type setting

Jana Kuharič, Lavoslava Benčič

Jezikovni pregled / Language Editing

Rok Janežič, Paul Steed, Gemma Maria Santiago Alonso, Patrizia Farinelli,
Florence Gaçoin Marks, Marija Javor Briški

Tisk / Printed by

Birografika Bori d.o.o.

Naklada / Number of copies printed

Tisk na zahtevo / Print on demand

Cena / Price

12 EUR

Naslov uredništva / Address

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Aškerčeva 2

SI-1000 Ljubljana

Tel. / Phone: + 386 1 241 1406

Fax: + 386 1 241 1211

E-mail: ars.humanitas@ff.uni-lj.si

<http://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas>

Revija izhaja s finančno podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost RS / The journal is published with support from Slovenian Research Agency.

To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0

Mednarodna licenca / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0

International License.



Vsebina / Contents

<i>Irena Samide, Špela Virant</i>	
Prostor	7
Študije / Studies	
<i>Blaž Podlesnik</i>	
»Peterburški tekst« ruske književnosti kot ruska različica zgodbe o prostorskem obratu	11
<i>Clemens Ruthner</i>	
Grenzwertig im Dazwischen. Liminalität als Denkraum	26
<i>Milka Car</i>	
We "were neither Croatians, nor Illyrians nor Slavs, but "imperial royal frontiersman"". On the Phenomenon of the Border in August Šenoa and Miroslav Krleža	40
<i>Alice Favaro</i>	
Voces efímeras: el drama de la migración transfronteriza en México	64
<i>Patrizia Farinelli</i>	
Historical memory and the identity of places: approaches to war in works by Énard and Rastello	78
<i>Andrea Leskovec</i>	
Der Status von Flüchtlingen in zwei deutschsprachigen Romanen aus der Perspektive des raumtheoretischen Ansatzes von Bernhard Waldenfels.	89
<i>Katarina Marinčič</i>	
Divini elementa poetae: les lieux et leurs noms dans l'œuvre de jeunesse de Marcel Proust	102
<i>Meta Lenart Perger</i>	
Sulle tracce di Giovanna d'Arco tra mito e documento storico: l'indagine spaziale di M. Morazzoni ne <i>Il fuoco di Jeanne</i>	119
<i>Andreja Bole Maia</i>	
Tuje in prostor	132

Jelena Knežević, Ana Minić

Montenegro als exotischer Raum in deutschsprachigen
Reiseberichten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts 147

Ana Vogrinčič Čepič

Branje kot prostorska praksa: odnos bralcev
do neposrednega fizičnega prostora branja 163

Lilijana Burcar

Mladinske delovne akcije in železniške proge prve petletke:
literarni zapisi in pomniki o izgradnji novega prostora in časa. 184

Beti Žerovc

Javni spomeniki na območju Jugoslavije od poznega 19. stoletja
do leta 1941 203

Ajda Bračič

Poimenovanje urbane krajine kot orodje re-apropriacije mesta 231

Bogo Zupančič

Arhitekturni jezik Jožeta Plečnika v izbranih delih
njegovega ljubljanskega opusa 245

Tomaž Toporišič

Prostorski stroji gledališča kot dinamika prestopanja meja
semiotičnih sistemov 268

Kristina Lahl

Angst- und Sehnsuchträume. Repräsentationen der Natur
in Computerspielen 285

Varia / Varia

Branka Kalenić Ramšak

Roberto Bolaño – med življenjem in literaturo. 303

Sara Gulam

Nezanesljivi pripovedovalec, fokalizacija in ironija v romanih
*Stud. chem. Helene Willfüer Vicki Baum in Eine Zierde
für den Verein Marieluise Fleißer* 317

Recenzije / Reviews

Nataša Kavčič

Gabriele Bartz, Markus Gneiß (ur.), *Illuminierte Urkunden.*

Beiträge aus Diplomatik, Kunstgeschichte und Digital Humanities 333

Cvetka Hedžet Tóth

Marija Švajncer: Slavko Grum – vztrajati ali pobegniti onkraj 338

Andreja Trenc

Splošni korpusi sodobne španščine. Kratek pregled 342

Biografske informacije o avtorjih / Authors' Biographical Information 349

Navodila za avtorje prispevkov 357

Irena Samide, Špela Virant

Prostor

Izhodišče tematske številke *Prostor* je inventarizacija trenutnega stanja v humanistiki in družboslovju več desetletij po t. i. prostorskem obratu, ki je v ospredje znanstvenih raziskav postavil kategorijo prostora. Kako so zamisli Lefebvra, Foucaulta, Augéja, Bahtina, Lotmana, de Certeauja, Westphala in drugih, ki so se že trdno zasidrale v teoretskem ustroju, prispevale k razvoju posameznih humanističnih in družboslovnih znanosti? Kakšen vpliv in kakšno težo so imele? V kolikšni meri je na tej osnovi prišlo do spremembe percepcije prostorskih izkušenj? In kakšni so današnji pristopi k raziskavam prostora v različnih vedah?

Prispevki, zbrani v tem tematskem sklopu, se ukvarjajo z zaznavanjem prostora in razumevanjem prostorskih konceptov, z upodabljanjem, kreiranjem in strukturiranjem prostora ter s pomenom prostorskih izkušenj za znanstvene, umetniške in družbene prakse. Preučujejo oblike kreacije, inscenacije in reprezentacije prostora v različnih zgodovinskih, medijskih in socialnih kontekstih, pri čemer segajo od teoretske refleksije do analize konkretnih prostorov in njihovih upodobitev. Jezikovna raznolikost – prispevki so napisani v slovenščini, angleščini, francoščini, španščini, italijanščini in nemščini ter prinašajo vpogled v različna jezikovna področja – pa implicitno opozarja na jezike kot prostore raznolikih misli.

Tematski sklop uvaja članek **Blaža Podlesnika**, ki kritično povzema in primerja teorije prostora na vzhodu in zahodu. Pri tem posebno pozornost posveti razmerju med literarnim besedilnim prostorom in zunajbesedilnim prostorom ter postopkom osmišljanja prostora kot oblikam kulturne prakse. Tudi **Clemens Ruthner** izhaja iz širše zasnovanih kulturoloških in antropoloških raziskav, vendar se pri tem osredotoči na raziskave mejnih prostorov in mejnih pojavov ter na njihovo uporabo v literarni vedi.

Sledi pet prispevkov, posvečenih analizi literarnih del – zastopane so slovanske, romanske in germanske literature –, ki upodablja prav mejne pojave in prostore. **Milka Car** obravnava literarna in neliterarna dela Augusta Šenoeta in Miroslava Krleža. Osredotoča se na konstrukcije mejnih prostorov in njihove ideološke implikacije. **Alice Favaro** obravnava roman mehiškega pisatelja Emiliana Mongeja, ki pripoveduje o migrantih v Srednji Ameriki. **Patrizia Farinelli** primerja roman Mathiasa Énardea in zbirko dokumentarne proze Luke Rastella, deli, ki obravnavata vojne ob razpadu Jugoslavije kot mejne pojave. **Andrea Leskovec** pa obravnava dva sodobna nemška romana avtoric Maxi Obexer in Merle Kröger, ki pripovedujeta zgodbe migrantov na



poti iz Afrike v Evropo. Sklop člankov sklene študija **Katarine Marinčič**, ki preučuje mladostna dela Marcela Prousta. Za razliko od predhodnih člankov, ki raziskujejo literarne upodobitve konstrukcije mejnih prostorov in njihovih posledic, Katarina Marinčič ugotavlja, da je za Proustova zgodnja dela značilno prav zabrisovanje prostorskih razmejitev.

Naslednji trije prispevki se ukvarjajo z literarnimi reprezentacijami poti. **Meta Lenart Perger** analizira delo Marte Morazzoni, literarno rekonstrukcijo poti Ivane Orleanske. Prave potopise kot oblike opomenjanja prostora pa raziskujeta naslednja članka. **Andreja Bole Maia** je, izhajajoč iz teorij Deleuza in Guattarija, preučila potopisa Sigismunda (Žige) von Herbersteina in Adama Oleariusa ter se pri tem osredotočila na problem razmerja med tujim in prostorom. **Jelena Knežević** in **Ana Minić** pa sta raziskali potopise nemških popotnikov, ki so v prvi polovici 19. stoletja obiskali Črno goro in jo z literarnimi sredstvi semantizirali kot eksotično deželo. Sklop člankov, ki nudijo natančno branje literarnih in polliterarnih besedil z vidika prostorskih teorij, sklene članek **Ane Vogrinčič Čepič**, ki obravnava branje kot telesno prakso v prostoru.

Članka **Lilijane Burcar** in **Beti Žerovc** se ukvarjata s konkretnim prostorom bivše Jugoslavije, s postopki konstruiranja in opomenjanja tega prostora v literaturi in likovni umetnosti. S presečiščem med jezikom in zunajjezikovnim prostorom se ukvarja tudi članek **Ajde Bračič**, ki povezuje jezikoslovne in arhitekturne študije. Sledita članka, ki raziskujeta konkretne prostorske prakse v arhitekturi in gledališču. **Bogo Zupancič** raziskuje posebni osebni arhitekturni jezik Jožeta Plečnika, v katerem se inovativno spajata tradicija in modernizem, **Tomaž Toporišič** pa z analizo izbranih primerov raziskuje dinamiko semiotičnih jezikov v gledališkem prostoru. Tematski sklop sklene članek **Kristine Lahl**, ki analizira ideološke vidike simulacij prostora v računalniških igrar. Ta sklepni članek je nazoren primer rabe izsledkov dosedanjih raziskav na področju prostorskih študij v humanistiki in hkrati kaže pot k novim raziskovalnim področjem.

Študije/Studies

Blaž Podlesnik

»Peterburški tekst« ruske književnosti kot ruska različica zgodbe o prostorskem obratu

Ključne besede: prostorski obrat, peterburški tekst, besedilni prostor, zunajbesedilni prostor, transgresija

DOI:10.4312/ars.13.2.11-25

V zahodni humanistiki *prostorski obrat* navadno umeščajo v konec osemdesetih ali začetek devetdesetih let prejšnjega stoletja. Takrat sta geograf Edward Soya in teoretik Fredric Jameson na osnovi nekaterih zgodnejših intervencij, ki sta jih prispevala Michel Foucault in Henri Lefebvre, prostorski obrat osmislila kot alternativo historizmu, ki naj bi v 19. in dobršnem delu 20. stoletja nastopal kot dominantna paradigma v humanistiki. Če je bila za historizem značilna osredotočenost na časovnost človekove vpetosti v stvarnost, prostorski obrat v središče postavi prostor. Ta naj bi bil v preteklosti neupravičeno spregledan, saj je bil obravnavan kot pasivna objektivna danost, v kateri se pojavnosti človeškega udejanjajo v času, po mnenju zagovornikov »prostorske« humanistike pa naj bi bil prostor – podobno kot čas – nekaj, kar ob objektivnih danostih pomembno določa tudi človekova konceptualizacija prostora. Taka je vsaj zgodba o prostorskem obratu, ko jo strnjeno pripovedujejo ljudje, ki so ji dali naslov (gl. na primer Soya, 2009), številni drugi pa opozarjajo, da tovrstno razmišljanje ni nujno vezano na postmoderno in da ima svojo predzgodovino (prim. Baskar, 2013, 28; Juvan, 2013, 7).

Prostorski obrat v literarni vedi zaznamuje povečano zanimanje za odnos med literaturo in stvarnim geografskim prostorom, v najopaznejših pojavnostih tega premika – »novi« literarni geografiji, geokritiki in raznih oblikah kartiranja literarnega –, ki jih v svojih predstavitvah izpostavljata tako Baskar (34–38) kot Juvan (12–18), pa je v središču pozornosti predvsem zunajliterarni prostor. Ne glede na to, ali gre za problem literarne tematizacije zunajbesedilnega prostora (»nova« literarna geografija in »kartiranje« literarnih prostorov v korelaciji s kartiranjem geografskega prostora), za vprašanje, kako literatura kot sistem deluje v širšem geografskem in družbenem prostoru, ali za branje literature kot soustvarjalke zunajliterarne prostorski, se v vseh omenjenih pristopih prostorski obrat kaže kot odmik od teksta k zunajbesedilnemu prostoru, v katerega se umešča literarno besedilo ali določeni njegovi elementi (žanri, postopki, motivi). Kako posamezne veje »prostorske« literarne vede to umeščanje razumejo in ali so v ospredju vprašanja, kako se geografski prostor *zgodí* v literarnem (torej problemi



reference oziroma odnosa ubesedeni/ubesedovani prostor – geografski prostor), vprašanja, kako se v geografskem/socio-kulturnem prostoru *dogaja* literarno (različice sodobnih obravnav literarnih sistemov), ali vprašanja, kako literatura sooblikuje (*piše*) zunajliterarni prostor, je pravzaprav manj pomembno, saj nas v tem trenutku zanima predvsem »osupljiva vrnitev zunajliterarnega sveta« (Baskar, 2013, 34).

Če je v humanistiki nasploh prostorski obrat predvsem obrat od časovnosti k prostorskosti, se za literarno vedo zdi, da gre v prvi vrsti za obrat od teksta k zunajbesedilnemu prostoru. Pretirana pozornost do literarnega besedila (kot specifičnega tipa strukturiranja besedilnega modela zunajbesedilne stvarnosti ali posameznega literarnega dela kot njegove realizacije) je za zahodno prostorsko literarno vedo očitno sporna,¹ saj naj bi bil v ospredju prostor, ki obstaja (tudi) neodvisno od literature.

Dejstvo, da je prostorski obrat nedvomno ena od reakcij na (post)strukturalistično zaverovanost v tekst, je sicer postalo topika zgodb o prostorskem obratu, a nekateri ob njej opozarjajo, da je bil že strukturalizem svojevrsten prostorski obrat in da je prostorskost strukture pri »prostorskih« kritikih (post)strukturalizma povečini spregledana. Očitek, ki ga v tem pogledu Westphalovi zgodbi o geokritiki nameni Baskar (36–37), je sicer upravičen, saj je vez s (post)strukturalistično prostorskostjo samega teksta pri Westphalu precej nereflektirana, a je v geokritiki kljub temu implicitno prisotna, in sicer v poglavju o transgresiji, ko Westphal kot enega od modelov za svoje razumevanje enotnega, a heterogenega in dinamičnega prostora predstavlja Lotmanovo *semiosfero* (2006). Lotmanova knjiga o »mislečih svetovih« ima namreč tri ločene dele, prvi se ukvarja s tekstom, drugi z znakovnim okoljem (znakovnim prostorom oziroma semiosfero), brez katerega tekst ne more obstajati, medtem ko je tretji del posvečen spominu kot kulturnemu/znakovnemu/tekstualnemu utelešenju časa. Na vseh treh ravneh znakovnosti – na ravni teksta, znakovnega okolja in spomina kot časovne dimenzije kulture – je transgresija ena temeljnih značilnosti znakovne stvarnosti, a ker Westphal (2011, 50–51) ni edini, ki izpostavlja transgresivno naravo Lotmanove semiosfere, ob tem pa molči o transgresivni naravi Lotmanovega razumevanja tekstualnega prostora (prim. Škulj, 2005, 352–353), se zdi, da je tovrstna slepa pega za prostorski obrat v očeh zahodne humanistike simptomatična. V deklarativnem zavračanju tekstualizma ta namreč spregleda, da Lotmanovo razumevanje teksta kot prostora transgresije korenini globoko v strukturalizmu in da je njegovo razumevanje *semiosfere* le svojevrstno pozunanjenje razumevanja kompleksne prostorskosti literarnih besedil, ki ga je na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta leta prejšnjega stoletja razvil v okviru svoje strukturalne poetike.

1 Kritiko, ki je bil zaradi domnevnih ostalin »tekstualizma« deležen utemeljitelj geokritike Westphal (gl. 2011), izpostavlja Baskar (38).

Peterburški tekst kot ruski strukturalistični (?) prostorski obrat

V sodobni ruski literarni vedi je prostorskost kot eden od načinov razmišljanja o književnosti precej manj tekstofobna, kot je očitno značilno za zahodne pristope, saj se je vprašanje o zunajbesedilnem prostoru, o njegovi vlogi pri osmišljanju teksta ter o relacijah med različnimi dimenzijami besedilnega prostora ter njegovi prostorski referencialnosti pojavilo kot eno od vprašanj ob obravnavi strukture literarnih besedil (gl. Lotman, 2010, 274–293).² Predstavniki moskovsko-tartujske semiotske šole so tovrstni razmislek o literarnih (ter drugih umetniških) besedilih s posameznega besedila zelo zgodaj prenesli na večje besedilne korpuse, za katere je bilo izvorno značilno, da so jih v kompleksno in dinamično celoto povezovala prav relacije posameznih besedilnih prostorov s skupnim zunajbesedilnim prostorom. Danes ruski raziskovalci pojem *nadteksta* sicer uporabljajo za vse korpuse besedil, ki imajo v primerjavi z *inter-* ali *hipertekstom* bolj določljivo in jasneje zamejeno (med) besedilno prostranstvo. Šlo naj bi za skupine del, ki imajo skupno upodobitveno-tematsko jedro in jasno prepoznaven skupen tematski fokus, ki se v odnosu posameznih besedil do zunajbesedilnih realij kaže kot enoten koncept *nadteksta* (Мединс, 2011, 100–112), a zgodovinsko se je v ruski humanistiki pojem *nadteksta* oblikoval ob premisleku, kako različna besedila soopomenjajo konkreten geografski prostor, in sicer prostor Peterburga.

Idejo *peterburškega teksta* je v začetku sedemdesetih let začel razvijati filolog in semiotik Vladimir Toporov, tema odnosa med besedilnimi prostori ruske književnosti in specifično znakovnostjo tega neobičajnega »ruskega« mesta pa je nato raziskovalca navdihovala tri desetletja.³ Številni pomembni literarni zgodovinarji so sledili Toporovu (gl. na primer Минц, 1984), čeprav se zdi, da v času, ko se ruska semiotika od teksta že ozira tudi h kontekstu oziroma k znakovnemu okolju, v katerem se tekst opomenja, za večino predstavnikov te skupine v ospredju ni več vprašanje odnosa med literaturo in zunajbesedilnim prostorom, temveč vprašanje, kako »brati« sam

2 Marko Juvan kot eden redkih sodobnih avtorjev opozarja, da je zamejena prostorskost teksta izhodišče za Lotmanov premislek o umetniškem modeliranju/upodabljanju/reprezentaciji zunajbesedilnih prostorov (2011, 205–206). V svoji obravnavi različnih prostorskih odnosov med literarno upodobljenimi zunajbesedilnimi prostori (t. i. *prostorsko sintakso*) ter transgresijami med ravnimi te prostorski opozarja, da je transgresivnost prostorski v literaturi rezultat soočenj različnih ubeseditiv zunajbesedilnega prostora v konkretnem tekstualnem prostoru ter mnogoterih potencialnih relacij med prostorsko referencialnostjo ubeseditve in prostorom konkretnega literarnega teksta (2011, 205–206).

3 V monografiji so avtorjeve razprave na to temo izšle ob tristoletnici ustanovitve Sankt Peterburga (2003), ključen teoretski tekst na to temo – *Peterburg in peterburški tekst ruske književnosti (uvod v temo)* – pa je avtor zasnoval leta 1971, ga sredi osemdesetih let objavil v Peterburgu posvečeni številki znamenite revije tartujskih semiotikov (1984), v dopolnjeni različici pa je izšel tudi v začetku devetdesetih (1995, 259–367).

geografski, zgodovinski in kulturni prostor, oziroma vprašanje semiotike mesta kot kompleksnega znakovno obremenjenega prostora (Лотман, Успенский, 1984; prim. tudi Lotman, 2006, 283–302).⁴

Raziskovanje Peterburga kot specifičnega prostora ruske fizične, kulturne in literarne geografije je bilo pogosto predvsem s posebno naravo znakovnosti mesta, ki je v začetku 18. stoletja nastalo kot praktično udejanjenje ideje, kot pomenljiv prostorski artefakt oziroma kot svojevrsten prostorski tekst, ustvarjen z zavestjo, da bo ta prostor bran, osmišljan in interpretiran.⁵ Da se je prenos dognanj literarne vede, ki si je v šestdesetih letih prizadevala pojasniti, kako se poraja pomen v kompleksnih odnosih strnjenege prostora literarnega besedila, na zunajbesedilni prostor zgodil ravno v primeru Peterburga, torej ne preseneča, a ko podobne izpeljave ruskih semiotikov interpretirajo na Zahodu, pogosto zanemarjajo, da je v ozadju vseh omenjenih prostorsko-znakovnih interpretacij geografskega in kulturnega prostora ideja teksta, saj se – tudi ko se ukvarjamo s semiotiko mesta – ukvarjamo s kompleksno znakovnostjo heterogenega teksta. Res je sicer, da je ta – v Lotmanovi tipologiji *nediskreten* (2006, 59–61) – (nad)tekst vpet v dejanski fizični prostor, a dejstvo je, da razlagamo (»beremo«) zgolj prostor, ki je bil, je in vedno bo ustvarjan (torej »pisan«).

Pogosto spregledana dimenzija koncepta *peterburškega teksta* je namreč prav zavedanje tekstualne narave kakršne koli smiselne napolnitve prostora. Toporov v svojih razmišljanjih sicer poskuša načrtati ločnico med fizičnim mestom in tekstom o njem, a »nasičena realnost« (*сверхнасыщенная реальность*) prepleta teksta s fizičnim prostorom je zanj pravzaprav bolj realna od predmetne realnosti. Odnos med tema ravnema avtor ponazori s simbolistično maksimo *od resničnega k resničnejšemu* (*»a realibus ad realiora«* – 2003, 7), ob tem pa sta dejanski fizični prostor mesta ter njegova umestitev v geografski prostor Rusije tista dejavnika, ki vzpostavljata relacije med posameznimi teksti o mestu ter jih povezujeta v *nadtekst*. Šele v tej interakciji se torej *piše* in *bere* resnični Peterburg, mesto, ki je resničnejše od prostorske empirije.

Drug pomemben tekstualni vidik koncepta *peterburškega teksta* Toporova je vloga, ki jo v oblikovanju tega nadteksta avtor pripiše literaturi. Ob številnih drugih korpusih zgodb o Peterburgu (mestna mitologija, ki v umetnem mestu nadomesti zgodovino in ki Petrov projekt običajno vrednoti negativno, uradni diskurzi o mestu kot o prestolnici kulturnega imperija, novem Amsterdamu ali severnih Benetkah ...)

4 Slednji tako v veliki meri – čeprav teoretsko ne tako reflektirano – udejanjajo pristope, ki jih za »branje prostora« v geokritiki kasneje na Zahodu predlaga Westphal (2011, 149–170).

5 Od tod svojevrstna teatraličnost Peterburga, njegova naravnost na gledalca, na katero opozarja Lotman (2006, 295–296; prim. tudi Verč, 2012, 209–212).

je bila po Toporovu prav ruska književnost 19. stoletja tista, ki je, »ne da bi ob tem pozabila na empirijo in realije, znala uzreti in upodobiti *nadempirično*, vezano na samo bistvo mesta« (6). Tu naj bi se začelo osmišljanje Peterburga, ki ne izbira med dvema nasprotujočima si smisloma, med idejama mesta, ki se medsebojno izključujeta, temveč naj bi bila prav literatura sposobna upodobiti soodvisnost kozmičnega reda (pravila, zakona, harmonije) in kaotičnega nereda (nepredvidljivosti, samovolje, katastrofe) kot osrednji smisel tega, za rusko kulturo tako specifičnega prostora.

V zgodovinski perspektivi je ta vidik zgodbe o ruski književnosti podrobno predstavil Ivan Verč. Na prehodu iz romantizma v realizem (oziroma od razumevanja književnosti kot *jezika bogov* k razumevanju književnosti kot *jezika življenja* – Verč, 2010, 82–85) se je prav ob soočenju z »najbolj fantastičnim mestom« ruska književnost zavedla dejstva, da je vsak poskus ubeseditve realnosti njena besedilna podvojitve, da je kakršna koli referencialnost literature pogojena z ubesedovanjem in da je književnost lahko tudi – oziroma v prvi vrsti je – prostor za soočenje in refleksijo različnih potencialnih ubeseditvev.⁶ V praksi se – vsaj za ruski kulturni prostor – tu začenja tudi zgodba o literarnem tekstu kot posebnem načinu besedilne reprezentacije stvarnosti, v kateri so prav vse ravni kompleksnega teksta-znaka medsebojno povezane in kjer je vsaka vzpostavljena paradigmska zakonitost (element literarnega teksta, ki nekaj *pomeni*) na drugi, navadno sintagmatski ravni lahko predmet dinamizacije oziroma transgresije vzpostavljenega pomena.⁷ Ko se v tej vlogi znajdejo tradicionalni (pred) romantični žanri (na primer v Puškinovem *Bronastem jezdecu* kot enem od ključnih del peterburškega teksta žanra *ode in elegije* – gl. Podlesnik 2002, 371–372; prim. tudi Skaza 2002, 368), se način ubesedovanja z metabesedilne ravni pomakne v prostor besedila – kar je bilo prej *jezik*, postane *tema* –, ta pa v sopostavitvi z drugimi temami ne govori več o zunajbesedilnem prostoru, temveč predvsem o tem, kako se ta prostor prelamlja v različnih možnih ubeseditvah. Specifični prostor umetniškega teksta, v katerem se lahko elementi s posameznih ravni besedilne strukture dinamično pomikajo na najrazličnejše druge položaje ter vzpostavljajo nove odnose, je torej književnosti 19. stoletja omogočil, da ni ponavljala *te* ali *one resnice* o Peterburgu, temveč je bila sposobna prostor osmisлити kot prostor nenehnih soočanj dveh alternativnih/konfliktnih/izključujočih se resnic o mestu, zato je prav *s peterburškim tekstom* mesto ob Nevi za rusko kulturo postalo točka, v kateri so se zgostile vse napetosti Rusije 19.

6 Prim.: »Vse kaže, da smo tu [ob literarni tematizaciji peterburške realnosti] pred razpoznavnim znakom novega literarnega samozavedanja, ki bo nekje od Puškina do književnosti 20. stoletja (in čez) postajalo vedno bolj samonanašalno, vse do spoznanja, da je književnost realni svet (za)pisane besede, ki nam govori o realnem svetu druge (za)pisane besede« (Verč, 2012, 210).

7 V jeziku Lotmanove strukturalne poetike gre za odnos med »sistemskim in nesistemskim«, za »načelo igre v umetnosti« oziroma za »princip strukturnega preklopa« (Lotman, 2010, 79–97). Lotman sicer ni uporabljal pojma transgresija, a je ideja transgresije v središču večine njegovih najvplivnejših literarnovednih in semiotskih konceptov (o pomenu transgresije v Lotmanovih obravnavah opusov Puškina in Gogolja ter o konceptu semiosfere gl. Фаритов, 2017).

stoletja, torej nekakšno utelešenje bistva Rusije v obdobju po Petru Velikem, in prostor, ki ni zgolj *bil*, temveč je – kot dobra knjiga – *nagovarjal* in *izzival*.⁸

V ozadju ideje *peterburškega teksta* je torej misel, da je osmišljen/tematiziran prostor (v tradicionalni terminologiji nekaterih drugih humanističnih ved tudi *kraj* – gl. Baskar, 2013, 28) pravzaprav prostor, ki na določeni ravni prevzema prvine teksta oziroma ga vsaj beremo kot tekst. Odnos med prostorom teksta in zunajbesedilnim prostorom, ki je Toporova zanimal tudi na teoretski ravni (prim. 1983, 227–229), je bil v primeru Peterburga izhodišče za kontaminacijo predstav o specifikah literarnega besedilnega prostora in osmišljenega geografskega prostora posebne vrste, navdihujočega mesta teksta, v katerem je realni prostor do določene mere prevzel transgresivno naravo literarnega prostora, ob *branju* katerega se nam ponuja bogastvo smislov, ki ne pojasnjuje zgolj tega, kaj prostor ali določen njegov element *pomeni*, temveč tudi to, kako ta prostor sploh poraja pomene, kako se *opomenja* oziroma kako se *bere/piše*.

... ja, in?

Ruska različica prostorskega obrata je prek zunajbesedilnega prostora vodila nazaj do besedila ter tako trčila ob problem, ob katerem je v praktičnem smislu obtičala tudi strukturalna poetika. Tej je uspelo na abstraktni ravni pojasniti mehanizme, ki določajo porajanje pomena v najkompleksnejši sferi znakovnosti dane kulture, medtem ko so se za celovito analizo konkretnih literarnih del ta izhodišča izkazala kot precej neuporabna, saj je kakršen koli celovit in dokončen opis teh odnosov v konkretnem tekstu po samih teoretskih izhodiščih nemogoč. Nekaj podobnega lahko rečemo tudi za koncept *peterburškega teksta* ter njegovo razumevanje odnosa med besedilnim in zunajbesedilnim prostorom. Ko postavimo vprašanje, kaj konkretno so teksti, ki tvorijo *peterburški tekst*, kaj jih zares povezuje in kakšne so ključne relacije med njimi, se odpirajo polemike, ki v skrajni obliki celo prehajajo v očitke, da gre za teoretsko fantazmo (gl. na primer Жадунова, 2013, 71) in da konkretno določljiv nadtekst Peterburga ne obstaja. Tudi če to drži, to seveda ne pomeni, da nas – ko govorimo o Peterburgu – ni prav niz ključnih literarnih besedil o mestu (na)učil drugače brati naravo njegove prostorskega.

V tem smislu je koncept *peterburškega teksta* na svojevrsten način vnaprej komentiral nekatere vidike zahodne tekstofobije v prostorski literarni vedi. Ko Westphalovi geokritiki očitajo, da je njena »teorija realnosti pravzaprav

8 V tem smislu se ne moremo povsem strinjati z Westphalovo trditvijo, da je Peterburg literarno ustvaril Dostojevski (2011, 156). Kot prepričljivo pokaže Verč (2010, 105–109), Dostojevski vsaj toliko kot o dejanskem Peterburgu piše tudi o literarnem Peterburgu Gogolja, kar v odnosu do konkretnega (zunaj)literarnega prostora pomeni, da ga obenem *bere in piše*.

teorija *intertekstualnosti*« (Prieto, 2011; prim. Baskar, 2013, 38), je očitek seveda upravičen; prostore naj bi po Westphalu *brali*, beremo pa lahko samo tekst oziroma prostor-kot-tekst. Westphal namesto »egocentrične« prostorske literarne vede (ki se ukvarja z literarnim ubesedovanjem zunajbesedilnega prostora pri določenem avtorju, v določenem žanru ali obdobju) predlaga »geocentrično« prostorsko literarno vedo, ki bo izhajala iz zunajbesedilnega prostora ter preučevala resničnost prostora (*transgredientno-referencialnega prostora-časa*), ki nenehno nastaja v prepletu dejanskih prostorskih koordinat in najrazličnejših diskurzivnih (in literarnih) reprezentacij tega konkretnega prostora. Westphal predlaga tovrstno preučevanje kot preseganje (singularnih, parcialnih, subjektivnih ...) prostorskih analiz posameznih literarnih del ali avtorskih, žanrskih ... literarnih korpusov, pri tem pa v ozadju ostaja vidik, ki je bil za Toporova več kot očiten: vsaka resničnost (ali po Toporovu *nadresničnost*) tako razumljenega prostora bo v svojem bistvu tekstualna, vprašanje kvalitete njenega *branja* pa bo – v literarnovednem smislu – vedno predvsem vprašanje refleksije načinov, *kako* nam prostor govori o sebi, in ne zgolj, *kaj* nam govori.

Če podoben model razumevanja vloge prostora soočimo z ostalimi zgoraj omenjenimi pojavnostmi prostorskega obrata v literarni vedi, ugotovimo, da gre v teh primerih večinoma za enostavnejše razumevanje prostora, ki ga literatura sicer reflektira/vzpostavlja (določa, osmišlja, napolnjuje), a ta prostor nato postane geografska-kulturna-sociološka danost, ki jo je mogoče preučevati z metodami, ki jih tudi sicer uporabljamo za analizo prostorskih, kulturnih in družbenih odnosov. Tudi tak pristop je lahko – sploh če razmišljamo o literaturi v širšem kontekstu – več kot upravičen. Po Lotmanu je eden bistvenih znakovnih mehanizmov kulture prevajanje kompleksne nediskretne znakovnosti, ki obstaja zgolj na način upodobitev-tekst-znak (gre predvsem za literarne in druge umetniške tekste) v diskretno (*slovarsko-slovnično*) znakovnost, pri kateri so znakovni elementi teksta povezani po znanih sintagmatskih pravilih in se opomenjajo v odnosu do vnaprej znanih kodov (2006, 59–62). V najbanalnejši obliki se v odnosu do literature ta mehanizem kaže v šolskem *kaj je avtor želel povedati*, čeprav je po Lotmanu vsako konkretno branje kompleksne strukture umetniškega teksta (transgresivnega prostora znakovnosti literarnega oziroma umetniškega besedila) varianten sintagmatski slovarsko/slovnični prevod v tak tip znakovnosti nikoli povsem prevedljivega nediskretnega znakovnega pojava. Če prostor razumemo predvsem kot prostor-kot-tekst, ima lahko torej za kulturo tudi ta dve vlogi: v eni pojavnosti je njegov pomen jasen in določljiv v mejah določenega konvencionalnega jezika ali v njihovi jasno definirani hierarhiji (na primer geografije, sociologije ...), v drugi pa je lahko – kot smo videli na primeru Peterburga – prostor tudi središče preizpraševanja same narave znakovnosti prostora, torej kompleksen

prostor-kot-tekst/znak, ki v določeni kulturi hkrati sproža in zrcali najintenzivnejše dinamične kulturne procese.

Drugo vprašanje je, kaj odločitev za prvo od obeh vlog prostora pomeni za literarno vedo. Vsekakor imamo v primerih tega ali onega izbora opraviti z drugačno literarno vedo oziroma z dvema različnima predmetoma preučevanja – v prvem primeru nam osmišljen prostor nekaj *pove*, v drugem nam nekaj *pripoveduje*. To dvojno razumevanje prostora je mogoče predstaviti ob enem od vidikov polemike o vlogi kartografije v literarni vedi. Ko Stockhammer (2013, 123–138) na antičnih primerih opozarja na to, da literature ni mogoče prevajati v zemljevide, izhaja iz predstave o besedilnem prostoru, ki smo jo poimenovali transgresivni literarni prostor. V njegovi argumentaciji je sicer transgresivnost besedilnega prostora omejena zgolj na že v antiki uzaveščeno dihotomijo med resničnim in literarno upodobljenim geografskim prostorom, a njegov glavni argument je, da literatura vedno hkrati upodablja realen in imaginaren/fiktiven/literarni prostor ter da je bistvo njene prostorskega na ravni ubesedenega zunajbesedilnega prostora prav v njegovi nezvedljivosti na realni geografski prostor. Bistvo literature naj bi bilo v nenehnem prehajanju meje med njima (prostor hkrati *je* in *ni* resničen), zato tudi v literaturi upodobljenega zunajbesedilnega prostora ni mogoče narisati na zemljevidu. Argument zdrži, saj bi v nasprotnem primeru namesto literarnih/umetniških tekstov tiskali zemljevide, a dejstvo je, da vsako literarno/umetniško besedilo beremo/razlagamo/interpretiramo tako, da ga prevajamo v številne poenostavljene sheme, med katerimi so tudi relacijski odnosi upodobljenega prostora z geografskim (torej nekaj, kar bi bilo grafično mogoče predstaviti na karti), in da to počnemo pogosteje, kot uzaveščamo transgresivno naravo besedilnega prostora.

V ozadju Stockhammerjevega argumenta je torej ideja o specifični transgresivni prostorskega literarnega besedila, kjer se literarno upodobljen prostor – podobno kot vse ostale ravni besedila – poraja iz nenehnih preseganj vzpostavljenih referencialnih in besedilnih znakovnih odnosov ter prehajanj med različnimi ravnmi znakovnosti, temu pa je zoperstavljena predstava o kartiranju kot grafični predstavitvi geografskega prostora v jasnem, enoznačnem kodu (tip projekcije, merilo, legenda ...). Prvo je stvar literarne prostorskega, drugo pa običajnega, konvencionalnega (*slovarskega*) diskurza o geografskem (ali po geografskem prostoru modeliranem fiktivnem) prostoru.

Ta Stockhammerjev model je uporaben, dokler je geografski/kulturni/socialni prostor, ki ga literatura tematizira, v katerem nastaja in na katerega vpliva, razumljen v kontekstu konvencionalne/diskretne/slovarske-slovnične znakovnosti, a ruska izkušnja s Peterburgom in literaturo o njem nas uči, da lahko geografski prostor preraste v prostor, ki hkrati *je* in *ni* resničen, ki nekaj *pomeni*, se hkrati nenehno

znova *opomenja* ter nas na to nenehno *opominja*. Kot ni mogoče kartirati literarno upodobljenega prostora, seveda ni mogoče kartirati tudi na tak način branega geografskega/kulturnega/socialnega prostora. Vsak poskus kartiranja ali kakega drugega prevajanja tako dojetega prostora v enodimenzionalno vednost o prostoru je namreč obsojen na to, da bo zgrešil bistvo tovrstne prostorskoosti.

... in kaj naj torej s prostorom?

Sodobna prostorska literarna veda to zagato rešuje tako, da prostor obravnava kot netekst, pa tudi literatura jo zanima predvsem v tistih njenih razsežnostih, ki se zdijo najbolj prevedljive v polje znakovnosti, ki se ne ukvarja s samimi procesi opomenjanja. Če pa skuša vsaj delno upoštevati pot, ki sta jo literatura in misel o njej prehodili v zadnjih dveh stoletjih, pa trči – kot smo lahko videli na primeru geokritike – ob enake težave, kot je trčila ob preučevanju teksta. Lahko trdi, da je – upošteva vso kompleksnost procesov opomenjanja določenega prostora – ta prostor *pravilno* prebrala, ter svoje branje določenega prostora ponudi kot del polja smislov, ki ta prostor soopomenjajo (v danem primeru kot vsi ostali teksti o istem prostoru ta prostor hkrati bere in piše), lahko pa se osredotoči na mehanizme interakcije prostora s transgresivno znakovnostjo določene kulture ter izpostavlja njegovo kompleksnost, izmuzljivost, nedoločljivost in mehanizme *opomenjanja/opominjanja*. Če v prvem primeru obravnava prostora sledi tradicionalni obravnavi teksta, ki analizira besedilo, da bi odgovorila na vprašanje *kaj*, v drugem ponavljamo korake obravnave teksta od strukturalizma do poststrukturalizma (od vprašanja *kako kaj* do vprašanja *kako kar koli*). Tudi v drugem primeru seveda ponudimo zgolj še eno branje konkretnega prostora, a morda je ob dejstvu, da prostor ni knjiga in da lahko posledice njegovih branj neposredno učinkujejo na življenja vseh, ki si določen prostor delijo, to branje prostora tisto, ki bi moralo biti v ospredju, ko se o prostoru sprašuje literarna veda. Če namreč sledimo Epštejnovi etiki in njegovemu *diamantno-zlatemu pravilu*,⁹ je to branje prostora, ki je specifično za vedo in lahko v prostor prinaša dimenzije, ki jih branja prostora v drugih vedah ne morejo. Enega od primerov tovrstnega osmišljanja prostora ponuja Verč v razpravi o oblikovanju spomina o Peterburgu, v kateri je naslovna tema sicer spomin o mestu, a avtor skozi kategorijo *peterburškega teksta* opozarja, da je spomin o Peterburgu kot o specifičnem prostoru (kot zgodba o preteklosti mesta brez preteklosti) lahko tudi zgodba o tem, kako se je predvsem v literaturi ta zgodba *pisala*. V tem primeru se lahko namesto običajnega prehajanja *spominjanja* v *spomin*, ki v odnosu do prostora pomeni oblikovanje različnih, navadno

9 Po njem nas etika ne zavezuje zgolj k temu, da drugim ne storimo tistega, česar ne želimo, da bi drugi storili nam, temveč nas tudi obvezuje, da za druge storimo tisto, česar namesto nas ne bi mogel storiti nihče drug (Epštejn, 2012, 586).

konfliktnih *zgodovin*, »spomnimo« vseh transformacij, ki jih je v ta prostor vpela literatura s svojo avtoreferencialnostjo (Verč, 2012, 209–213; prim. tudi Verč, 2016). Tako lahko nastane svojevrsten *spomin o spominjanju* oziroma *zgodba o literarnem, nesklenjenem, ambivalentnem, transgresivnem bistvu te zgodbe* ali nekakšna *zgodovina zgodb o zgodovinjenu*. Ni naključje, da k takšnemu spominu o mestu poziva poznavalec ruske kulture, ki živi in deluje v Trstu – mestu, ki ga je na svoj način ustvarila literatura (gl. Westphall, 2011, 156) in v katerem je vprašanje konfliktnih zgodovin mesta fokus aktualnih političnih konfliktov. V tem okviru je lahko umevanje prostora, ki ne *pomeni*, temveč predvsem *opomenja*, se *spominja* ter *opominja* na vse zagate, ki jih imamo ljudje pri lovljenju dejanskosti v znake, poskus literarne vede, da v odnosu do sodobnega umevanja prostora udejanji svoje poslanstvo.

Naj še enkrat poudarim, da je tovrstno branje zunajbesedilnega prostora tudi v literaturi prej izjema kot pravilo, da je takšno umevanje prostora najpogosteje v ospredju, ko literatura preizprašuje specifično lastne znakovnosti, ter da tudi v književnosti najpogosteje ostane spregledano; a če naj se literarna veda ukvarja s specifično lastnega predmeta preučevanja, bi moralo biti ob prostorskem obratu v literarni vedi prisotno tudi vprašanje, kako sta literarno in literarnovedno branje/pisanje zunajbesedilnih prostorov te prostore soustvarjali na specifično literarni način. Tovrstno branje dejanskih prostorov, v katerih živimo naša življenja, je seveda veliko napornejše kot branje literarnih besedil, saj zamaje predstavo o prostoru kot danosti, zaradi česar to nikoli ne bo dominantno branje prostora v določeni kulturi. Še naprej bosta v ospredju simbolni in občasnno verjetno tudi fizični spopad za eno od resnic o prostoru, a literar(noved)na izkušnja zadnjih dveh stoletij nas zavezuje, da skušamo misliti tudi drugačen prostor.

Potencialna nevarnost, ob katero lahko pri tem trči literarna veda, je tudi v svojevrstni fetišizaciji besedilnega prostora, v kateri literarni in literarnovedni koncepti postanejo zgolj znaki v jeziku ene resnice o prostoru, navezava na besedilni prostor kulture pa je uporabljena le kot potrjevanje verodostojnosti (»resničnosti«) tega znaka. Takšen vidik kulturne obravnave prostora je vsaj delno prisoten v sodobnih ruskih raziskavah prostorskih *nadtekstov*, ki bi jih lahko – če smo na Zahodu izpostavljali določeno stopnjo *tekstofobije* – opredelili kot *tekstofilске*. Ko sodobni avtorji povzemajo ideje Toporova ter pišejo denimo o *krimskem* (gl. Люсьи́й, 2011, Букс, 2008) ali *permskem (uralskem) tekstu* (Абашев, 2000), se zdi, da je v novejših razumevanjih umanjkala prav specifična izmuzljiva, transgresivna prostorskost Peterburga. Ob teh *tekstih* ruske literature se dejstvo, da je določen prostor tematiziran v posameznih besedilih ruskega literarnega kanona, uporablja za premeščanje perifernih kulturnih pojavov v središče vrednostnega sistema kulture (v primeru *permskega/uralskega teksta*) ali celo za nekakšno potrjevanje večne prisotnosti Krima v ruski kulturni

zavesti, medtem ko bistvena transgresija *peterburškega teksta* – sposobnost drugače znakovno misliti prostor – ostane spregledana.

Če pustimo ob strani teoretske argumente polemike, ki jih je zbudila predvsem ideja *krimskega teksta*, je zgovorno že dejstvo, da Ljusi kot avtor ideje *krimskega teksta* polemiko o upravičenosti koncepta dojema kot *semantično vojno*. Ne glede na očitno ironijo v opredelitvi polemike kot »prve krimske svetovne semantične vojne« (Люсьи́й, 2011, 107) je nedvoumno, da sta tako besedilni kot zunajbesedilni prostor v razumevanju avtorja daleč od razumevanja znakovno odprtega, porajajočega se znakovno transgresivnega in izmuzljivega prostora. Prostor literarnovedne polemike o pomenu zunajbesedilnega prostora je bil tako – ne glede na sklicevanje na *peterburški tekst* – znova le prostor boja za eno resnico o tem prostoru. »Prava« interpretacija del in tematizacija Krima sta bili očitno orožje v tem spopadu, dejstvo, da govorimo o literaturi, pa zgolj dejavnik kulturnega prestiža tako izbojevane resnice. Le tri leta po tej semantični vojni za Krim smo doživeli še politično-diplomatsko vojno z zelo podobnim osmišljanjem prostora (prim. Podlesnik, 2019, 5–7). Poskusom umestitve Krima v *sveti prostor ruske književnosti* je tako sledila politična akcija, ki je tudi politični prostor »prepisala« do stopnje, da so ljudje, ki v njem bivajo, to tudi fizično občutili na svoji koži. Bržčas je naključna bližina teh dveh dogodkov svojevrsten opomin, da tudi deklarirana *tekstofilija* ni zagotovilo za drugačno dojemanje prostora ...

...

Ruska zgodba o prostorskem obratu lahko torej v trenutku, ko se literarna veda po prostorskem obratu že sprašuje, kam se bo *obrnila* v prihodnosti, prispeva vsaj en pomemben uvid: ne glede na to, kakšen obrat bo naslednji in s kakšno novo redukcijo bomo skušali razrešiti temeljne zagate prevajanja literature v znanost, bo veda o literaturi – če bo seveda res preučevala literaturo – na koncu znova trčila ob svoje jedrno bistvo, ob predmet preučevanja, ki v prostoru in času hkrati je in ga ni, ki obstaja in hkrati nastaja, ki poziva in izziva, razkriva in skriva, ubesedi in ubeseduje ...

Bibliografija

- Baskar, B., Kako geografi, antropologi in literarni teoretiki pripovedujejo o prostorskem obratu, *Primerjalna književnost* 36/2, 2013, str. 27–42.
- Epštejn, M., *Znak_vrzeli. O prihodnosti humanističnih ved*, Ljubljana 2012.
- Juvan, M., Prostorski obrat, literarna veda in slovenska književnost: uvodni zaris, *Primerjalna književnost* 36/2, 2013, str. 5–25.
- Juvan, M., *Literary Studies in Reconstruction*, Frankfurt na Majni 2011.

- Lotman, J., *Znotraj mislečih svetov*, Ljubljana 2006.
- Lotman, J., *Struktura umetniškega teksta*, Ljubljana 2010.
- Podlesnik, B., Rusi v Kijevu in Kijev v Rusih, v: *Pismenost in kultura kijevske Rusije. Prevodi in komentarji izbranih tekstov*, Ljubljana 2019, str. 5–27.
- Podlesnik, B., Podoba Petra I. v Puškinovem Bronastem jezdecu, v: *Romantična pesnitev: ob 200. obletnici rojstva Franceta Prešerna. Mednarodni simpozij Obdobja – metode in zvrsti*, Ljubljana 2002, str. 371–383.
- Prieto, E., Geocriticism Meets Ecocriticism: Bertrand Westphal and Environmental Thinking, *Épistémocritique* 9, 2011, <http://epistemocritique.org/geocriticism-meets-ecocriticism-bertrand-westphal-and-environmental-thinking/> [1. 4. 2019].
- Skaza, A., »Peterburška povest« Bronasti jezdec A. S. Puškina in žanr romantične pesnitve, v: *Romantična pesnitev: ob 200. obletnici rojstva Franceta Prešerna. Mednarodni simpozij Obdobja – metode in zvrsti*, Ljubljana 2002, str. 363–370.
- Soya, E. W., Taking space personally, v: *The Spatial Turn. Interdisciplinary perspectives* (ur. Warf, B. in Aries, S.), London, New York 2009, str. 11–35.
- Škulj, J., Literatura in prostor: o semiozi in semiosferi, *Slavistična revija* 53/3, 2005, str. 347–361.
- Stockhammer, R., Exokeanismós: The (Un)Mappability of Literature, *Primerjalna književnost* 36/2, 2013, str. 123–138.
- Verč, I., San Pietroburgo: la città e la memoria, v: *Verifiche. Preverjanja. Проверки. IV. Cultura. Insegnamento. Teatro. Cultura. Poučevanje. Gledališče. Культура. Преподавание. Театр*, Trieste 2016, str. 52–65.
- Verč, I., Sankt Peterburg in oblikovanje spomina, *Slavica TerGestina* 14, 2002, str. 198–219.
- Verč, I., *Razumevanje jezikov književnosti*, Ljubljana 2010.
- Westphal, B., *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*, prev. Robert T. Tally Jr., New York 2011.
- Абашев, В. В., *Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе*, Пермь 2000.
- Букс, Н., Виротайнен, М. Н., ur. *Крымский текст в русской культуре. Материалы международной научной конференции. Санкт-Петербург, 4–6 сентября 2006 г.*, Санкт-Петербург 2008, <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=8917> [1. 4. 2019].
- Жаднова, Е. Н., Современные подходы к изучению проблемы петербургского текста русской литературы, *Известия Саратовского университета. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика* 13/4, 2013, str. 70–74.

- Люсый, А. П., Новейший Аввакум. О феноменологии петербургского текста и первой мировой крымской семантической войны, *Международный журнал исследований культуры* 2/1, 2011, str. 103–111.
- Мединс, Н. Е., *Поэтика и семиотика русской литературы*, Москва 2011.
- Миц, З. Г. in drugi, «Петербургский текст» и русский символизм. *Семиотика города и городской культуры. Петербург, Труды по знаковым системам* 18, 1984, str. 80–92.
- Топоров, В. Н., *Петербургский текст русской литературы: Избранные труды*, Санкт-Петербург 2003.
- Топоров, В. Н., Миф, Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: *Избранное*, Москва 1995.
- Топоров, В. Н., Петербург и петербургский текст русской литературы (введение в тему), *Семиотика города и городской культуры. Петербург, Труды по знаковым системам* 18, 1984, str. 4–29.
- Топоров, В. Н., Пространство и текст, v: *Текст: семантика и структура* (иг. Цивьян, Т. В.), Москва 1983, str. 227–284.
- Фаритов, В.Т., Семиотика трансгрессии: Ю.М. Лотман как литературовед и философ, *Вестник Томского государственного университета* 419, 2017, str. 60–66.

Blaž Podlesnik

»Peterburški tekst« ruske književnosti kot ruska različica zgodbe o prostorskem obratu

Ključne besede: prostorski obrat, peterburški tekst, besedilni prostor, zunajbesedilni prostor, transgresija

Razprava je posvečena vprašanju razumevanja besedilnega in zunajbesedilnega prostora v konceptu *peterburškega teksta* ruske literature (V. N. Toporov), ki ga razumemo kot izvirno rusko (pozno)strukturalistično različico prostorskega obrata. V primerjavi s poudarjanjem zunajbesedilnega prostora ter odmikom od tekstualizma, ki je značilen za zahodno prostorsko literarno vedo, je zunajbesedilni prostor v konceptu peterburškega *nadteksta* ohranil zavest o svoji znakovnosti, iz literature pa je geografski/kulturni/opomenjeni prostor prevzel tudi zavedanje o svoji transgresivni naravi, kar je bila v strukturalni poetiki ena od ključnih značilnosti literarnega besedilnega prostora. V soočenju z nekaterimi sodobnimi zahodnimi in ruskimi prostorskimi pristopi v literarni vedi nato osvetljujemo problem širšega osmišljanja zunajbesedilnega prostora kot kulturnega fenomena, ki ga je – podobno kot tekst – mogoče osmišljati v dveh različnih sferah znakovnosti, ter izpostavljam, da bi morala sodobna literarna veda odpirati tudi *prostor za drugačen prostor*.

Blaž Podlesnik

"The Petersburg Text" of Russian Literature as a Russian Variation of the Tale of the Spatial Turn

Keywords: the *Petersburg Text*, spatial turn, textual space, non-textual space, transgression

The article discusses the understanding of the textual and non-textual space in the concept of the *Petersburg Text* of Russian literature (V. N. Toporov), which in our view represents an original Russian (late) structuralist variation of the spatial turn in literary sciences. In comparison with the Western tendencies in spatial literary sciences, that emphasise non-textual space and try to move away from *textualism*, the concept of Petersburg *supertext* implies a particular form of non-textual space, open to reflection of its semiotic nature. Created by a literary spatial conceptualisation, this geographical/cultural/perceived space also assumes an awareness of its own transgressive nature, which in structural poetics was one of the key features of the literary textual space. Confronting this ideas with various contemporary Western and Russian spatial approaches in literary science, we then outline the problem of a broader conceptualisation of non-textual space as a cultural phenomenon, that, much like any text, can be thought of in two different modes of semiosis. We argue that that modern spatial literary studies should also try to make *space* for this *different kind of space*.

Clemens Ruthner

Grenzwertig im Dazwischen. Liminalität als DenkRaum

Schlüsselwörter: Kulturtheorie, Kulturwissenschaft, Literaturwissenschaft, Liminalität, literarische Anthropologie, Grenzen, Überschreitung, Gespenst, Vampir, Dritter Raum, Schwellen

DOI: 10.4312/ars.13.2.26-39

Er hält sich abwechselnd auf dem Dachboden, im Treppenhaus, auf den Gängen, im Flur auf. [...] “Wie heißt du denn?” fragt man ihn. “Odradek”, sagt er. “Und wo wohnst du?” “Unbestimmter Wohnsitz”, sagt er und lacht; es ist aber nur ein Lachen, wie man es ohne Lungen hervorbringen kann. (Kafka, 1994, 223)

Kafkas mysteriöses Wesen Odradek, dessen Name ebenso wenig festzumachen ist wie sein Aussehen oder Wohnort, ist der Paradefall einer ‘Existenz’(?), die “betwixt and between” ist: so lautet die berühmte Formel, die der schottisch-amerikanische Anthropologe Victor Turner (1920–1983) für sein Modell der *Liminalität* geprägt hat (2005, 95). Dabei handelt es sich ursprünglich um eine räumliche Denkfigur: “Liminal” ist ein Zwischenraum zwischen zwei Zuständen, die sich auch als *Gebiete* im buchstäblichen oder übertragenen Sinn verstehen lassen – wobei im Zentrum dieses Vorstellungsraums ein Konzept der *Grenze* (des *limen*) steht, die diese nicht als körperlose Linie, sondern als *Schwelle*, ja als Pufferzone zwischen zwei Sphären sieht: ein Durchgangsbereich, in dem man innehalten, aber auch zwischen diskursiven oder realen Fronten gefangen sein kann. ‘Liminalität’ kann also auch als *art of becoming* verstanden werden (etwa bei einem Initiationsritus zwischen Kindheit und Erwachsenenalter), ja im übertragenen Sinn die Utopie des *eingeschlossenen Dritten* darstellen, die dazu dient, die Falltüren einer binären Entweder-Oder-Logik zu überbrücken; es kann aber auch der unbefriedigende Zustand eines *Nicht-mehr-und-Noch-nicht* in einem Niemandsland sein, der die sich Aufhaltenden aus beiden an einander angrenzenden Räumen ausschließt – so wie etwa jene Passagiere, die aufgrund eines Visaproblems scheinbar endlos im Transitraum eines Flughafens festgehalten werden.

Im Folgenden soll nun in losem Anschluss an einige Gedanken meines Buches *Am Rande* zur Dynamik von Zentrum/Peripherie (Ruthner, 2004, Kap. 1) sowie eines Aufsatzes zur fantastischen Literatur (Ruthner, 2010 u. 2012) das Potenzial des Konzepts



‘Liminalität’ für die *humanities* provisorisch ausgelotet werden; als Ausgangspunkt dient neben dem erwähnten Konzept der *Grenze* die damit verbundene Vorstellung der *Überschreitung* bzw. *Transgression*. Zum Abschluss wird dann nach dem heuristischen (*Grenz*)Wert gefragt, wobei sich der vorliegende Beitrag als erster Aufriss eines umfangreichen Publikationsprojekts versteht,¹ das die in unterschiedlichen Kontexten entstehende Theoriebildung mit einbeziehen wird (so etwa Aguirre, Sutton, 2000; Lachmayer, Plica, 2003; Geisenhanslüke, Mein, 2008; Achilles u. a., 2012; Klapcsik, 2012; Krüger, 2018; u. v. a.).

1 Grenzen

Die Tendenz zur Aufteilung des Raumes unter Menschen(gruppen), d. h. sein ‘Besitz’ und seine Bewohnung, scheint ein unabdingbarer Teil unserer Natur zu sein, mit dem sich das Territorialverhalten aller höheren Säugetiere als evolutionäres Erbe auch in der Grundlage menschlicher Kultur fortsetzen mag. Der Irrtum besteht indes darin, aufgrund dieser biologischen Veranlagung alle damit einhergehenden Phänomene der *Territorialität* zu *naturalisieren*.

Dies hat schon Georg Simmel zu Beginn des 20. Jahrhunderts in seiner *Soziologie des Raums* erkannt; eine “Qualität des Raumes, die auf die gesellschaftlichen Wechselwirkungen wesentlich einwirkt”, so schreibt er, liege darin,

daß sich der Raum für unsere praktische Ausnutzung in Stücke zerlegt, die als Einheiten gelten und – als Ursache wie als Wirkung hiervon – von Grenzen eingerahmt sind. [...] Der Rahmen, die in sich zurücklaufende Grenze eines Gebildes, hat für die soziale Gruppe sehr ähnliche Bedeutung wie für ein Kunstwerk. (Simmel, 1995, 138)

Interessant ist hier die Engführung von geografischer bzw. politischer Grenze und ästhetischem Rahmen, wobei Simmel auf deren beider *Gemachtheit* abhebt und mit dem Vorurteil, es gäbe ‘natürliche’ Begrenzungen (wie z. B. Flüsse) aufräumt: “Der Begriff der Grenze” sei “in allen Verhältnissen von Menschen untereinander äußerst wichtig”, zumal er (soziale) “Sphären” schaffe – wenngleich “sein Sinn nicht immer ein soziologischer ist” (1995, 140). So sei die Grenze “nicht eine räumliche Tatsache mit soziologischen Wirkungen, sondern eine soziologische Tatsache, die sich räumlich formt” (141); damit bekommt sie nicht nur einen sozialregulatorischen, sondern auch einen ästhetischen Wert, wie dies ein Sammelband zur neuen Sub- und Transdisziplin der sog. “Border Aesthetics” programmatisch formuliert hat (Rosello, Wolfe, 2017, 6ff.).

¹ Geplant ist ein substanzieller Sammelband zum Thema *Liminality and Literature* bei Cambridge University Press in Zusammenarbeit mit der *Limen*-Forschungsgruppe rund um den spanischen Anglisten Manuel Aguirre (Universidad Autónoma de Madrid).

Die Grenze selbst ist damit streng genommen ein “Nicht-Ort” (Augé, 2008, 63), wie das auch Francesco Magris, Sohn des bekannten Triestiner Autors, als Grenzlandbewohner quasi-philosophisch formuliert hat (2019, 34); genauso ist sie aber nicht nur eine Trennlinie, sondern meist eine Zone – “a *borderscape*” (Rosello, Wolfe, 2017, 8ff.) – die weder mit dem einen oder dem anderen Raum ident ist. Hiergegen hat freilich schon Walter Benjamin opponiert, wenn er schreibt:

Die Schwelle ist ganz scharf von der Grenze zu scheiden. Schwelle ist eine Zone. Wandel, Übergang, Fluten liegen im Worte ‘schwellen’ [...]. Andererseits ist notwendig, den unmittelbaren tektonischen und zeremonialen Zusammenhang festzustellen, der das Wort zu seiner Bedeutung gebracht. (1983, 618)

Funktional differenziert der erwähnte Sammelband *Border Aesthetics* wie folgt: “Bordering is ordering, othering and negotiating difference.” (Rosello, Wolfe, 2017, 12) Magris schreibt: “Die Grenze kann mal beschützen, mal gefangen nehmen, sie verschließt sich in sich selbst oder dehnt sich aus, um sich das einzuverleiben, was außerhalb von ihr liegt.” (2019, 34) Paradoxerweise trennen aber Grenzen nicht nur, sondern sie verbinden auch (Rosello, Wolfe, 2017, 11; Bhabha, 2016, 80f.) Sie können “zur Barriere, zur Schranke oder [...] zum Filter oder zur Membran werden.” (Donec, 2014, 30)

Mit der Möglichkeit der Gliederung des Raums durch Grenzen in Territorien ergibt sich nämlich auch die virtuelle Möglichkeit zu deren Überschreitung, sei es auf Einladung (Gastfreundschaft²) oder feindselig, als Intrusion, Invasion, Transgression, aber auch als Überbrückung und Verbindung.

2 Überschreitung

Dieser Begriff soll hier das Übertreten einer ontologischen, sozialen, kulturellen oder symbolischen Grenze bedeuten – also nicht unbedingt in dem kriminellen, blasphemischen oder amoralischen Sinn, der dem Wort *Transgression* anhaftet. Der Übertritt bedeutet nicht notwendigerweise eine *Grenzverletzung*, denn es gibt ritualisierte Formen, die einen bestehenden *Limes* eher bestätigen als unterminieren oder hinterfragen.

Kulturphilosophische Modelle der Analyse und Konzeptualisierung von Überschreitung/Transgression finden sich etwa bei Georges Bataille (in seiner Ästhetik von Erotik und Gewalt [2004] sowie in seiner Exzess-Ökonomie des

2 Ein in den letzten Jahrzehnten stark erforschter Kulturkomplex, vgl. etwa Derrida, 2001; Bahr, 1994 u. 2005; Hänggi, 2009; Friedrich, Parr, 2009; u. v. a.

Überschusses [1978]), bei Michel Foucault (s. u.) und in der Denkfigur von De- und Reterritorialisierung bei Gilles Deleuze und Félix Guattari (1974, 252ff.); weiters narratologisch bei den russischen Formalisten (vgl. Ruthner, 2004, 37f.) und Jurij Lotman (1972)³ sowie in einer kunsttheoretischen Ausformulierung bei Boris Groys (1992), der in seiner Theorie des *Neuen* auch das moderne Artefakt eine Grenzüberschreitung zwischen einem profanen und einem quasi-sakralen Raum vollziehen lässt. Aus Platzgründen müssen wir es hier freilich bei einer streiflichtartigen Inspiration durch einige dieser Konzepte belassen.

Da ist zunächst Foucault, der auf das dynamische Verhältnis von Grenze und Überschreitung hingewiesen hat; diese verletzt nicht nur die Grenze, sie redigiert und re-adjustiert sie auch, wenngleich jeder Limes Dauer insinuiert:

Die Überschreitung ist eine Geste, die es mit der Grenze zu tun hat; an dieser schmalen Linie leuchtet der Blitz ihres Übergangs auf [...]. Die Spielregeln der Grenzen und der Überschreitung sind von einer einfachen Hartnäckigkeit: die Überschreitung durchkreuzt immer wieder eine Linie, die sich alsbald in einer gedächtnislosen Woge schließt, um von neuem an den Horizont des Unüberschreitbaren zurückzuweichen. (2000, 31)

Von einer von Derrida beeinflussten Warte⁴ ließe sich der Hinweis anschließen, wie instabil und in sich widersprüchlich die zentralen Repräsentationsformen unserer Kultur in letzter Konsequenz sind. Ist es diese Unabschließbarkeit der Symbolwelten, ihre wackeligen Grenzen, die bedingen, dass an ihren Rändern und Aporien die Überschreitung wuchern kann als Ausdruck der *différance* (vgl. Derrida, 2004, insbes. 82)?

Am Beispiel des Gespensternarrativs kann dies näher fokussiert werden: Das Gespenst ist ein durch und durch *inzidentiell*es Wesen einer Transgression; es überschreitet die als äußerst stabil erachtete Grenze zwischen den Räumen des Diesseits und Jenseits in der 'falschen' Richtung und verkörpert damit jene "sich ereignete unerhörte Begebenheit", die Goethe in seine Novellendefinition einschrieb (im Gespräch mit Eckermann, 18. Jan. 1827); daneben hatte das Gespenst nicht zufällig auch auf dem Theater seine Konjunkturen (vgl. Virant, 2013). Es ist die Präsenz von etwas Absentem, Totem; gleichzeitig wiederholt es ein biografisches oder

3 Wenn dieser etwa die *Handlung* eines literarischen Textes als die Überschreitung eines semantischen Feldes durch (einen) Aktanten fasst.

4 Vgl. Alexander, Smith, 2005, 10: "Derrida (1978) developed a systematic method of reading culture that contextualized structures of discourse and opened them up to creative reconfiguration. Even while affirming the binding influence of already existing representational forms, Derrida insisted on their instability and inevitable productive excess at the margins of meaning. For Derrida, transgression was the shadow of the code, just as for Foucault the *cogito* must produce and depend upon the 'unthought' [...]."

historisches Trauma, wie z. B. einen grausamen Mordfall; es verweist auf etwas, das nicht da ist, ein Unbewusstes oder Nicht-Gewusstes, das im kulturellen Gedächtnis erinnert oder verdrängt wird. Der Gespenstertext wiederholt narrativ nun seinerseits diese (unterlassene?) Wiederholung der Erinnerung; zugleich wiederholt er nur die Topik des schon Dagewesenen, d. h. anderer Gespenstergeschichten, das kulturelle Konstrukt dessen, was nicht sein darf – und ist damit zugleich Intertextualität, also auch eine Form kultureller Iteration. Und es wäre nicht vermessen, im Gespenst und in dessen provozierender These von der Alterität des Alltags die Wiederholung der *différance* und ihrer Irrepräsentabilität zu sehen, ihre wesenslose Spiegelung – so wie die Fantastik, zumal die romantische, ja generell in Spiegel- und andere Identitätsverlustmotive verliebt ist. In den landläufigen Spukgeschichten versucht die Anrufung des Gespenstes und eine damit verbundene Erklärung, diesem final bzw. teleologisch einen Namen zu geben und es damit in die instabile Ordnung des Diskurses gleichsam wieder hineinzuzwingen – ob es gelingt, die Irritation aufzuheben, die Spur, welche die Alterität gelegt hat, ist eine andere Frage. Wie bereits angedeutet wurde, lässt sich nun mit dem Moment der Überschreitung noch jene weitere Denkfigur kombinieren, die aus einer anthropologischen Raumvorstellung stammt: denn was hier produziert wird, ist zumindest für einen Augenblick ein *Dazwischen*.

3 Liminalität

Das vorzustellende Modell wurde in den 1960er Jahren von Victor Turner in Anschluss an Arnold van Genneps Impuls gebendes Werk *Rites des passages* aus dem Jahr 1909 entwickelt. *Liminalität* bezeichnet hier ein Übergangsstadium, in dem sich Individuen oder Gruppen befinden, nachdem sie sich rituell von der herrschenden Sozialordnung gelöst haben. Beispiele dafür sind bei Turner die Initiationsriten vorindustrieller Gesellschaften, die auch häufig auf räumlicher Absonderung basieren und die er mit dem Ablaufmodell seines Vorläufers zu beschreiben sucht:

Van Gennep hat gezeigt, daß alle Übergangsriten drei Phasen aufweisen: die Trennungs-, die Schwellen- und die Angliederungsphase. In der ersten Phase (der Trennung) verweist symbolisches Verhalten auf die Loslösung eines Einzelnen oder einer Gruppe von einem früheren fixierten Punkt der Sozialstruktur, von einer Reihe kultureller Bedingungen (einem 'Zustand') oder von beidem gleichzeitig. In der mittleren 'Schwellenphase' ist das rituelle Subjekt (der 'Passierende') von Ambiguität gekennzeichnet; es durchschreitet einen kulturellen Bereich, der wenig oder keine Merkmale des vergangenen oder künftigen Zustands aufweist. In der dritten Phase (der Angliederung und Wiedereingliederung) ist der Übergang vollzogen. Das rituelle Subjekt – ob Individuum oder Kollektiv – befindet sich wieder in einem relativ

stabilen Zustand und hat demzufolge anderen gegenüber klar definierte, sozialstrukturbedingte Rechte und Pflichten. (Turner, 2005, 94f.)

Liminalität im engeren Sinn findet also in der zweiten Phase statt, jenem "Schwellenzustand", während dessen sich die Individuen in einer ambivalenten Situation befinden: Das Klassifikationssystem der (alltäglichen) Sozialstruktur scheint aufgehoben, die Probanden sind 'betwixt and between,' in einen neuen, 'anderen' Zustand versetzt. In diesem liminalen Stadium des Übergangs werden *Symbole* und *Rituale* angewendet, um eine gewisse Sicherheit angesichts der hier herrschenden Ungewissheit herzustellen. Durch das Ritual entsteht unter den Teilnehmer(inne)n, die gemeinsam als Gruppe die Schwellenphase durchlaufen, eine Gemeinschaft (*communitas*), die mit Hilfe der Symbole und des tänzerischen und musikalischen Ablaufs eine gemeinsame, neue Identität herstellen soll. Diese kann verfestigt und betont werden, indem sich das Ritual als Ereignis vom Alltag abhebt und eine Gegenwelt erzeugt.

Im Abschluss werden die Initianden wieder in die soziale Ordnung eingegliedert, aber es ist auch ein endgültiger Bruch mit ihr denkbar. Turner hat später (1989) Van Genneps dreistufiges Ablaufmodell zum viergliedrigen Schema des sog. *Sozialen Dramas* weiterentwickelt:

- I. Bruch mit der sozialen Norm
- II. Krise und Konflikt
- III. Versuch der Konfliktlösung (Ritual)
- IV. Wiedereingliederung oder Abspaltung

Ohne hier auf grundlegende Probleme dieses Ansatzes (etwa im emphatischen Moment der *communitas*) näher eingehen zu können, wird doch bereits nach dieser cursorischen Skizze klar, dass sich ein redigierter und mit anderem Gedankengut angereicherter Begriff der Liminalität nicht nur für die Fantastik-Theorie als durchaus fruchtbar erweisen könnte.

In actu führt jede Überschreitung zu einem temporären Grenz- oder Zwischenzustand (Liminalität), der gleichsam auf der Demarkationslinie der beiden Felder 'schwebt'. In den *plots* des Fantastik-Genres wird dies etwa archetypisch in der Figur des Vampirs ausgedrückt, der als Untoter die biologisch-kulturelle Grenze zwischen Tod und Leben (quasi aus der falschen Richtung kommend) aufhebt, weiters jene kartesianische Kluft zwischen Körper und Geist problematisiert und dahinter symbolisch – zumindest im viktorianischen Denken – häufig eine sittliche Grenze zwischen Sexualität und Gewalt verletzt. Diese Liminalität des Vampirs auf der Handlungsebene lässt sich exemplarisch anhand seiner literaturtheoretisch fruchtbaren Definition durch Montague Summers zeigen, die sein dekonstruktives

Potenzial enthüllt, das hier verräterischerweise mit der *cross-gender*-Metapher der Androgynität belegt wird:

Throughout the whole vast shadowy world of ghosts and demons there is no figure so terrible, so dreaded and abhorred, yet endowed with such fearful fascination as the vampire; who is himself neither ghost nor demon but who partakes of the dark natures and possesses the mysterious and terrible qualities of both. [...] The vampire has a body and his craving for blood is to obtain sustenance for that body. He is neither dead nor alive; but living in death. He is an abnormality; the androgyne of the phantom world; a pariah among the fiends. (Summers, 1928/61, 1)

Mit der instabilen literarischen Ontologie des Vampirs als Überschreitungsfigur (vgl. Cohen, 1996) korrespondiert auch seine interpretatorische Unfixierbarkeit, seine "Polyvalenz" (Pütz, 1992, 148) als Motiv; H. R. Brittnacher schreibt dazu:

Da Gewalttätigkeit und Blutdurst im Vampirmotiv buchstäblich aus dem Nichts kommen, dient sich seine literarische Adaption grundsätzlich jeder beliebigen Kritik an: Der Vampir erscheint mal als Sinnbild einer entmachteten und rachsüchtigen Aristokratie, mal als Symbol nymphomanischer Weiblichkeit, mal als das eines maßlosen Don-Juanismus, mal wird mit ihm der Stalinismus gebrandmarkt, mal das Franco-Regime, mal die Jesuiten, dann wieder sind es Bürokratie, venerische Krankheiten oder die Furcht vor neueren wissenschaftlichen Entdeckungen wie Hypnose und Magnetismus, die im Vampir ihr Bild gefunden haben. Eben diese Elastizität verbietet eine [...] simple Deutung. (1994, 125)

In der hier vorgeschlagenen Lesart rührt diese eigentümliche Offenheit des Vampirmotivs von seiner ontologischen – wie narrativen – Liminalität, die Unschlüssigkeit auslöst und Autoren wie Leser zur semantischen Auffüllung jener Leerstellen zwingt, die der untote Blutsauger letztlich be-deutet. Der liminale Raum des Vampirs ist im Grab symbolisiert, das er nach Belieben verlassen kann: wie wir wissen ein eher unmögliches Unterfangen.

4 Grenzwertigkeiten

Liminalität scheint also jener Zustand zu sein, in den die Protagonisten fantastischer Texte (und mit ihnen die Leser) angesichts einer 'unerhörten', d. h. potenziell über- oder 'un'natürlichen Begebenheit versetzt werden – wenngleich zunächst nicht im Rahmen eines geregelten Rituals, sondern eher eines *Zwischenfalls*. Die Liminalität ist aber auch gleichsam der Lebensraum, den die fiktiven Monstren (vgl. Cohen, 1996) und andere unerhörte Begebenheiten der Horrorliteratur bewohnen und von hier aus

die scheinbar eingegrenzte Welt der Normalität heimsuchen; oder z. B. der Raum, in dem schockhaft Metamorphosen (vgl. Reber, 2009; Dorschel, 2009) stattfinden und sich ein Prozess des Werdens zeigt, der weder das Eine noch das Andere ist. Dies lässt sich durchaus mit post/strukturalistischen Modellen im oben angedeuteten Sinne synthetisieren, die in der Fantastik einen Simulationsraum für die De(kon)struktion kultureller Leitdifferenzen – lebend/tot, das Eigene/das Andere etc. – sehen und dahinter in letzter Konsequenz für die Auseinandersetzung mit Alterität und *différance*. Eine liminale Existenz wie der Vampir, aber auch Kafkas Ungeziefer aus der *Verwandlung* oder der eingangs erwähnte Odradek entziehen sich ontologischen Kategorisierungen:

Die einen sagen, das Wort Odradek stamme aus dem Slawischen und sie suchen auf Grund dessen die Bildung des Wortes nachzuweisen. Andere wieder meinen, es stamme aus dem Deutschen, vom Slawischen sei es nur beeinflusst. Die Unsicherheit beider Deutungen aber lässt wohl mit Recht darauf schließen, daß keine zutrifft, zumal man auch mit keiner von ihnen einen Sinn des Wortes finden kann. (Kafka, 1994, 222)

Prinzipiell ist also Liminalität auf mehreren Ebenen vorstellbar:

- a. räumlich/geografisch: als Zwischenraum
- b. persönlich/psychisch: als Zwischenzustand
- c. semantisch/narrativ: als Ambivalenz und Uneindeutigkeit.

*

Anstelle eines Schlusswortes seien deshalb noch einige Fälle aufgelistet, in denen die Denkfigur des Liminalen eine heuristische Rolle spielt bzw. spielen könnte, insofern als sie psychische und semantische Prozesse in eine räumliche Metaphorik übersetzt:

- In einem unveröffentlichten Vortrag hat Wolfgang Müller-Funk Turner (2003) mit Michail Bachtin (1975/2008) zusammengebracht und *Chronotopen* (Raum-Zeit-Strukturen) des Liminalen bzw. dessen Orte aufgelistet: so z. B. Türen, Brücken, Tunnel, Membranen, aber auch jenes *Sitting on a Fence*, von dem die Rolling Stones sangen.
- Ein notorischer liminaler Zwischenraum ist Homi Bhabhas “Third Space” seit seiner Emergenz in der postkolonialen Theoriebildung geworden: Es ist jener (utopische) Ort, der in der Begegnung zweier Kulturen bzw. Teilnehmer/innen entsteht, in dem Bedeutungen neu ausgehandelt werden können (vgl. Babka, Malle, Schmidt, 2012):

It is that Third Space, though unrepresentable in itself, which constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read anew. (Bhabha 1994, 37)

- Liminalität wird damit auch zu einer Parallelaktion zur Begrifflichkeit der *Hybridität* (vgl. Bhabha, 1994, 38 et passim; Bhabha, 2016): Bedeutet diese aber eine unauflösliche *Amalgamierung*, so hebt das Liminale eher auf die Behauptung eines Dazwischen, also eines Schwebezustands aber, der auch zwischen *Aggregationen* bestehen kann, die prinzipiell nicht vermischbar sind.
- Liminalität könnte auch den *Area Studies* neue Impulse geben, indem sie Zwischenräume besser konzeptualisieren lässt: das Grenzland vielerorts ebenso wie ganze Regionen, die von jeher im Geruch des Heterogenen, der konfrontativen wie auch der friedlichen Angrenzung stehen. Dies ließe sich etwa auf das deutsch-polnisch-tschechische Schlesien ebenso anwenden wie auf größere Teile des europäischen Kontinents, wie z. B. den sog. Balkan (vgl. Todorova, 2005) oder 'Mittel-' bzw. 'Zentral'europa (vgl. Ruthner, 2017).
- Liminalität gibt es auch als epistemologisches Phänomen von Wissenskulturen. Als sich etwa in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts die freudianische Einsicht durchzusetzen begann, dass die Trennung zwischen Kindheit und Erwachsensein nicht durch das Fehlen bzw. von Vorhandensein von Sexualität definiert werden kann, führte diese neue Grauzone förmlich zu einer liminalen Verstörung einer ganzen Kultur, die sich in den gewalttätigen Kindfrau-Fantasien Wedekinds, aber auch dem scheinbar hilarischen *Mutzenbacher*-Roman von 1906 Bahn bricht (vgl. etwa Ruthner, Schmidt, 2019, 21f.).
- Liminalität als Thema folgt nicht nur einem quasi anthropologischen Interesse, sondern partizipiert auch an der Kulturindustrie der Moderne und ihren Märkten, denen sie Material für ihre Innovationsbewegungen – die letztlich genauso Grenzüberschreitungen sind – zur Verfügung stellt (vgl. Ruthner, 2004, Kap. 1). Durch ihre kapitalistischen Produktionsbedingungen, die mit einer Überbietungsästhetik Hand in Hand gehen, sieht sich nämlich die Literatur der Moderne – wie auch andere kulturelle Felder (vgl. Bourdieu, 1999) – gezwungen, permanent gegen ihre Regeln, ihren Kanon zu verstoßen und das Neue zu suchen, z. B. durch die Schaffung 'sub'kultureller Segmente (vgl. Ruthner, 2004, Kap. 1); speziell alle Avantgarde-Bewegungen sind davon betroffen. Es ist also die Grenze, die in unserer Kultur paradoxerweise

zur Überschreitung und damit zur Liminalität einlädt.⁵ In der liminalen Unentschiedenheit, im Flottieren und Werden entstehen dann häufig neue Grenz-Werte.

Bibliographie

- Achilles, J., u. a. (Hg.), *Liminale Anthropologien. Zwischenräume in Literatur und Philosophie*, Würzburg 2012.
- Aguirre, M., Sutton, Ph., *Margins and Thresholds. An Enquiry into the Concept of Liminality in Text Studies*, Madrid 2000.
- Alexander, J., Smith, Ph. (Hg.): *The Cambridge Companion to Durkheim*, Cambridge 2005.
- Augé, M., *Non-Places. An Introduction to Supermodernity*, London, New York 2008.
- Babka A., Malle, J., Schmidt, M. (Hg.): *Dritte Räume. Homi Bhabhas Kulturtheorie. Kritik. Anwendung. Reflexion*, Wien, Berlin 2012.
- Bachtin, M., *Chronotopos* [1975], Frankfurt a. M. 2008.
- Bahr, H.-D., *Die Sprache des Gastes. Eine Metaethik*, Leipzig 1994.
- Bahr, H.-D., *Die Befremdlichkeit des Gastes*, Wien 2005.
- Bataille, G., *Die psychologische Struktur des Faschismus / Die Souveränität*, München 1978.
- Bataille, G., *Die Tränen des Eros*, München 2004.
- Benjamin, W., *Das Passagen-Werk*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1983.
- Bhabha, H., *The Location of Culture*, London, New York 1994.
- Bhabha, H., *Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung*, Wien, Berlin 2016.
- Bourdieu, P., *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a. M. 1999.
- Brittnacher, H. R., *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*, Frankfurt a. M. 1994.
- Cohen, J. J., *Monster Theory. Reading Culture*, Minneapolis 1996.
- Deleuze, G., Guattari, F., *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1* [1972], Frankfurt a. M. 1974.
- Derrida, J., *Von der Gastfreundschaft, mit einer 'Einladung' von Anne Dufourmantelle* (Hg. Engelmann, P.) Wien 2001.

5 Der Kulturosoziologe Bernhard Giesen hat aufgezeigt (2010), wie Grenzverletzungen die Ordnung zu adjustieren helfen und Zwischenlagen das System kultureller Differenz nicht untergraben, sondern bestätigen.

- Derrida, J., Die *différance*, in: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart* (Hg. Engelmann, P.), Stuttgart 2004.
- Donec, P., *Die Grenze. Eine konzeptanalytische Skizze der Limologie*, Würzburg 2014.
- Dorschel, A., *Verwandlung. Mythologische Ansichten, technologische Absichten*, Göttingen 2009.
- Foucault, M., Vorrede zur Überschreitung, in: *Von der Subversion des Wissens* (Hg. Seitter, W.), Frankfurt a. M. 2000, S. 28–45.
- Friedrich, P., Parr, R. (Hg.), *Gastlichkeit. Erkundung einer Schwellensituation*, Heidelberg 2009.
- Geisenhanslüke, A., Mein, G. (Hg.), *Schriftkultur und Schwellenkunde*, Bielefeld 2008.
- Gießen, B., *Zwischenlagen. Das Außerordentliche als Grund der sozialen Wirklichkeit*, Weilerswist 2010.
- Groys, B., *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992.
- Hänggi, Ch., *Gastfreundschaft im Zeitalter der medialen Repräsentation*, Wien 2009.
- Kafka, F., Die Sorge des Hausvaters, in: *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten* (Hg. Koch, H.-G.), Frankfurt a. M. 1994, S. 222–223.
- Klapcsik, S., *Liminality in Fantastic Fiction. A Poststructuralist Approach*, Jefferson, London 2012.
- Krüger, K., *Bildpräsenz – Heilspräsenz. Ästhetik der Liminalität*, Göttingen 2018.
- Lachmayer, H., Plica, P. (Hg.), *Über die Schwelle*, Wien 2003.
- Lotman, J., *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972.
- Magris, F., *Die Grenze. Von der Durchlässigkeit eines trennenden Begriffs*, Wien 2019.
- Müller-Funk, W., *The Poetics of Spaces in-between* (unveröff. Vortrag am Trinity College Dublin) 2013.
- Pütz, S., *Vampire und ihre Opfer. Der Blutsauger als literarische Figur*, Bielefeld 1992.
- Reber, U., *Formenverschleifung. Zu einer Theorie der Metamorphose*, München 2009.
- Rosello, M., Wolfe, St., Introduction, in: *Border Aesthetics. Concepts and Intersections* (Hg. Wolfe, St., Schimanski, J.), New York, Oxford 2017, S. 1–20.
- Ruthner, C., *Am Rande. Kanon, Kulturökonomie und Intertextualität des Marginalen am Beispiel der (österreichischen) Phantastik im 20. Jh.*, Tübingen, Basel 2004.
- Ruthner, C., Zur Theorie der Liminalität, oder: Die Grenzwertigkeit der Fantastik, in: *Der Schauer(roman). Formen – Diskurszusammenhänge – Funktionen* (Hg. Grizelj, M.), Würzburg 2010, S. 77–90.

- Ruthner, C., Fantastic Liminality. A Theory Sketch, in: *Collisions of Reality. Establishing Research on the Fantastic in Europe* (Hg. Schmeink, L., Böger, A.), Berlin, New York 2012, S. 35–49.
- Ruthner, C., Collateral Roadkill. The Conflicted Death of “Central Europe” en Route to Sarajevo and Brussels, in: *Narrative(s) in Conflict* (Hg. Ruthner, C., Müller-Funk, W.), Berlin, Boston 2017, S. 165–186.
- Ruthner, C., Schmidt, M. (Hg.), *Die Mutzenbacher. Kontexte und Lektüren eines Skandalromans*, Wien 2019.
- Simmel, G., Soziologie des Raumes, in: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*. Bd. 1, Frankfurt a. M. 1995, S. 132–183.
- Summers, M., *The Vampire. Its Kith and Kin*, London 1928, reprint New York 1961.
- Todorova, M., Spacing Europe. What is a Region? *East-Central Europe* 32, 2005, H. 1–2, S. 59–78.
- Turner, V., *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur* [1969], Frankfurt a. M., New York 2005.
- Turner, V., *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt a. M. 1989.
- Virant, Š., Wanderungen der Untoten, in: *Literatur am Rand. Perspektiven der Trivilliteratur vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert* (Hg. Parra Membrives, E., Classen, A.), Tübingen 2013, S. 269–277.

Clemens Ruthner

Mejno in vmesno. Liminalnost kot miselni prostor

Ključne besede: kulturna teorija, kulturologija, literarna veda, liminalnost, literarna antropologija, meja, transgresija, duhovi, vampirji, tretji prostor, prag

Članek obravnava koncept »liminalnosti«, ki sta ga prva formulirala antropologa Arnold van Gennep in Victor Turner. »Liminalnost« je prostorska miselna figura, ki raziskuje (družbene) medprostore in mentalna stanja, kot so ritualni pragovi in drugi prostori prehajanja, iniciacijski rituali in podobno. Povezana je s temeljnimi antropološkimi pojmi, kot sta prag (meja ali omejitev, ki označuje teritorialnost človeškega življenja) in transgresija, pa tudi s »tretjim prostorom« Homija Bhabhe. Liminalnost udejanja (utopično?) umetnost postajanja, ki presega ali premosti dihotomije. Po drugi strani pa lahko pomeni tudi ujetost med kulturne, družbene in diskurzivne fronte, in sicer na precej katastrofičen način (kot na primer v *Preobrazbi* Franza Kafke). Članek, ki uvaja večji raziskovalni projekt, oriše različne vidike »liminalnosti«, nato pa predlaga možne aplikacije na področju literarnih ved in kulturologije, na primer v raziskavah motivov duhov, prikazni in vampirjev v literarni fantastiki ali pri študijah regij (Balkan ali Srednja Evropa kot mejni prostori kultur in politike).

Clemens Ruthner

Borderline, in-between. Liminality as Thought Space

Keywords: cultural theory, cultural studies, literary studies, liminality, literary anthropology, borders and boundaries, transgression, ghosts, vampires, third space, thresholds

This article presents and discusses the concept of “liminality”, which was first formulated by the anthropologists Arnold van Gennep and Victor Turner. The “liminal” is a spatial figure of thought that explores in-between (social) spaces or states of mind, such as ritual thresholds and other places of transit, rites of passage, etc. It is connected to basic anthropological concepts such as the *limen* (borders, boundaries and limits demarcating the territoriality of human life), or transgression, and it is also related to Homi Bhabha’s “Third Space”. The liminal practices a (utopian?) *art of becoming* that claims to bypass or bridge dichotomies; on the other hand, it can also mean to be caught between cultural, social, and/or discursive frontlines in a rather catastrophic way (such as in Kafka’s *Metamorphosis*). The article, which is a first step into a bigger project, sketches some of these facets of “liminality” before proposing and investigating potential applications in the fields of literary and cultural studies: e.g. when it comes to the ghost apparitions and vampire figures of the literary fantastic, or to Area Studies (the Balkans and Central Europe as liminal spaces of culture/s and politics).

Milka Car

**We “were neither Croatsians, nor Illyrians nor Slavs,
but ‘imperial royal frontiersman’”.**
**On the phenomenon of the border in August Šenoa and
Miroslav Krleža**

Keywords: border phenomena, Austro-Hungarian Empire, post-imperial age, August Šenoa, Miroslav Krleža

DOI: 10.4312/ars.13.2.40-63

1 Introduction

The topos of border is one of the conductive motifs found in the literature that emerged on Croatian lands, and can be traced back to the times of the incursion of the Ottoman military forces into Europe, from the early modern period until the 19th century and the introduction of the Military Frontier as a line of defence against the incursion from the Ottoman Empire: “From the end of the fifteenth century, when the Ottoman conquest reached Croatian lands, the conviction that Croatia was a kind of *antemurale Christianitatis* – the bulwark of Christendom – become deeply integrated in the Croatian culture” (Goldstein, 2005, 79) as a consequence of centuries-long warfare on the Hungarian, Habsburg and Venetian borders with the Ottoman Empire. In other words, for a long time in Croatian territories there had been an understanding of one’s own peripheral position at the intersection of three empires.¹ Literary texts from that period therefore reflect different cultural inputs and, in many ways, define the politics of identity. By referring to the description of literary space or spatial structures in aesthetic objects in correlation to the topological turn I will portray the connection between the understanding of one’s own peripheral position and emerging and competing national narratives. Jurij M. Lotman understands the symbolic semiotics of space in literature as a result of culturally specific uses of signs, since every “culture begins by dividing the world into ‘its own’ internal space and ‘their’ external space”² (Lotman, 2001, 131). Lotman also sees an analogous relationship between texts as abstract models of reality in his notion of “symbolic spaces” and reality phenomena,

1 On the phenomenon of border in early new modern epoche see Roksandić, 2003.

2 “Because the semiotic space is transected by numerous boundaries, each message that moves across it must be many times translated and transformed, and the process of generating new information thereby snowballs.” (Lotman, 2001, 140)



such as the border in this case: “It is so easy to make geography symbolic, as we see when a geographical point becomes subject to persistent wars or national and religious conflicts, or when it acquires different value to different national traditions” (Lotman, 2001, 177). Combining theses from symbolic geography and semiotics of space with postcolonial and post-imperial discourses will reveal complex relationships at the intersection of different cultures – the South Slav, Germanic and Ottoman, as well as the gradual and ambivalent birth of national narratives from the imperial framework. I am referring to Anthony D. Smith’s thesis about “nationalist space visions” (Smith, 1987, 184) in his chapter on “Poetic spaces: the uses of landscape”, where Smith investigates the “naturalization of historic sites and monuments” (Smith, 1987, 186) and forms on national mythology or “myth of ethnic origins and descent” (Smith, 1987, 192). National mobilization proceeded by way of several interrelated processes and often had the character of protest against the old imperial regime. National mobilization tended to be a quest for political and economic rights, but here it was primarily a quest for cultural privileges such as education and administration in the vernacular. At the beginning there had been a revival of the mythologized national history, as expressed through the search for poetic spaces and the cult of the past. The border as a phenomenon of poetic space engaged in the process of nation-building must be seen as a fluid and diffuse realm of cultural diversity, in the way Andre Gingrich explains the etymology of “frontier”, “threshold”, “boundary”, “border” or “limit” (Gingrich, 2016, 159). I will hence point to semantic turns in the representation of the Military Frontier as a form of national border myth in the conceptualization of national and symbolic identity in late 19th and first half of the 20th century (Žanić, 2005, 35–76), whereby “Triplex Confinium has a legitimate place” (Rieber, 2000, 15) in building a model of comparative frontier societies.

In late Austro-Hungarian Monarchy, the “term ‘borderland’ rarely referred to a border between sovereign states. Instead, borderlands usually referred to internal national or cultural frontiers that allegedly separated – or conjoined – imagined nations, cultures, or even civilisations along shared peripheries” (Judson, 2013, 123). The professor of Russian studies Pål Kolstø links such conceptions about the border to mythologems that follow the process of nation-forming and thus provides a typological classification describing “the myth of being *antemurale*” (Kolstø, 2005, 19), in which “the group is now included in some larger and allegedly superior cultural entity that enhances its status *vis-à-vis* other groups who do not belong” (Kolstø, 2005, 19), which can be interpreted as the process of Othering developed by strategies of symbolic nation-building in South-East Europe and late Imperial Austria. In cultural geography, Othering is described as “a process [...] through which identities are set up in an unequal relationship” (Crang, 1998, 61). Regarding the fact that otherness

belongs to the realm of discourse and difference to the realm of fact, the verb form “Othering” describes processes of exclusion by categorization of a group outside the nationally defined space or even realm of culture (Said, 1979). In post-colonial thought, such politically marked self-identification by means of dissociation was developed under the notion of Othering. Such Othering describes mechanisms by which masses become convinced that “we” are a nation, while “the others” are excluded from the postulated national space. In addition, the opposition between the Self and Other can be maintained or accentuated in nation-building processes, in which it serves two main purposes: (a) to construct the self-identity of the nation and (b) to provide reasons for its unsecured and marginalized status. Another starting point in the defining of the Other is the historical discourse analysis, where it is explained as a fiction about the foreign or “secondary construction of the foreign” (Münkler, Ladwig, 1998, 19). In this case the foreign is the one who is exiled and eliminated from one’s own cultural circle in order to secure the space of national unity.

The intellectual elite of the 19th century, the proponents of the national homogenization project in South-Eastern Europe, were conscious of the unstable situation in a polyglot community permeated by unequal relationships of power. Their texts therefore illustrate efforts to promote recognition in opposition to the regulative practice of the centre of Austrian-Hungarian Monarchy. In the last decades of the 19th century the unification of Croat-inhabited territories was a main problem for Croatian nationalist movement that remained unresolved by the creation of the Dual Monarchy in 1867, since *Regna tripartita Dalmatiae, Croatiae et Slavoniae* after the Agreement in 1867 saw administrative division into Transleithania and Cisleithania, or the two halves of the Monarchy. The region’s asymmetrical power relationships are marked by the dual peripheral position of Croats as subjects of both the Hungarian crown and the political centre of Vienna. The main political goals in that period were: linguistic unification, the modernization of the country with an underdeveloped agrarian economy and political independence and unification of territorially and administratively separate units. Due to the weakness of political elites, those goals were accomplished primarily through attempts to gain independence and establish cultural and educational institutions in its own language and understood as a process of national consolidation and modernization that challenged the existing imperial structures.

The approach of Miroslav Hroch postulates nations as historical constructs and outcomes of long-term integrational processes during which members of certain groups and inhabitants of certain territories gradually formed a unit. The transition to nationhood of a small, “oppressed” nation was more complex, because it had no native ruling class. In the Croatian case, the nation admittedly did form an ethnic and also a historical unit, but not a politically independent one. In Hroch’s three-phase model,

the second phase was crucial to the formation of small nations and it was marked by a shift from scholarly interest to active agitation for the national cause. Hroch emphasizes that nations are not homogeneous classes or social groups with the same interests as the proponents of national projects believed. What appears as “national interest” is, in Hroch’s words, “the transformed and sublimated image of the material interests of concrete classes and groups, whose members took an active part in the national movement (or had to be won over to participate in it)” (Hroch, 1985, 185–186). In discursive terms, however, this means that the Self of a nation is construed from the Other *ex negativo*, by excluding members of the dominant group as well as non-functional narratives and traditions. Aesthetic and performative engagement with nation-building against foreign rule in the Habsburg Monarchy was therefore exactly unable to overcome the lingering consciousness of deprivation, which partly stems from a deeply rooted understanding of one’s own peripheral position, as well as the real, long-term existence of the Military Frontier, but it can represent the many facets of the border societies on the outer edges of the great empires.

As a consequence, this paper does not intend to analyse the concept of the border exclusively as a historiographical and social or empirical phenomenon, nor does it speak about “hard-fact geographical borders” (Kolstø, 2005, 22). Instead, it should be understood in its historical and cultural contexts of intertwined cultures marked by asymmetrical power relations. Such an understanding of the border as a cultural variable is an element for the cultural production of differences and shall be examined as the element of national myths in the framework of the national integration programmes of the 19th and 20th centuries found in the texts by two Croatian authors: August Šenoa and Miroslav Krleža. Šenoa’s literary form is marked with the given political and social situation of his time to such an extent that it could be argued that it had a performative role in the political imagination, having in mind that Šenoa actively participated in constructing the leading idea of the emerging South Slav society. Two questions will be posed in this respect: Firstly, in what way the perception of the border is constituted in a fictional text, a novella by Šenoa from the 19th century, and secondly, what are the implications of the mythologem of the border in Krleža’s non-fictional texts from the 20th century? As will be shown, there is a persistence in the understanding of the border as well as in the modification of the term, from Šenoa’s attempt to create a new nation in accordance with ideas on the necessity of South Slav solidarity to Krleža’s harsh critique of the idealized idea of *antemurale Christianitatis*. The goals of this analysis are as follows: 1) to point to the complex interpretations of the border mythologem, 2) to show that literary texts actively participate in nation-building processes, and 3) to elaborate upon the impossibility of their incorporation in binary models of identity politics.

National integration narratives are usually in function of establishing borders, and their task is to separate the Self from the Other, yet the analysis of the selected fictional and non-fictional texts will indicate how they undermine binary oppositions engaged in construction of Otherness and Selfhood and, consequently, the understanding of the border as the line of demarcation. In these texts the borders are construed as an impossible endeavour separating the Self from the Other. Furthermore, this indicates that literary texts possess a function of mobilizing the nation, but they neither reflect nor support those nation-building processes powered by the strategy of exclusion. In this sense, borders are understood as identity boundaries that take a role in the establishment of mythopoetic structures mobilized in nation-building processes, but these roles are not unambiguous, and instead convey complex meanings and surpass national frameworks. In other words, the understanding of borders is linked to spatial *and* social phenomena, i.e. they are understood as “physical, literal structures of the state which also structure a range of meanings and belongings associated with a variety of identities” (Wilson, Donan, 1998, 25).

The thesis of the border as culturally produced and variable line of demarcation with the task to further reinforce the cohesive national identity and separate it from the other nations or governing imperial structures is applied on *The Turks Are Coming*, a novella by August Šenoa written in 1878, and the political essays by Miroslav Krleža in *Ten Bloody Years* [*Deset krvavih godina*] from the early 20th century to demonstrate their impact on the perception of the reality in the context of the 19th century national integration processes with aim to “mobilize formerly passive objects of history into citizens and subjects of history” (Smith, 1987, 156). It aims to show that those processes were not only in the hands of state authorities. Instead, they were also a product of political imagination in aesthetic portrayals and diverse forms of representations, corresponding to Benedict Anderson’s thesis that identity politics – in this case, this means the lingering feeling of deprivation in the understanding of own border position – stretch “thin skin of a nation around the giant body of an empire” (Anderson, 1991, 79).

2 The topos of border in a novella by August Šenoa

The motif of Šenoa’s novella *The Turks Are Coming* is a well-known “traditional topos of threat” (Lemberg, 2005, 27) found in the Croatian anti-Ottoman literature³ and characterized by strong antagonism between the Orient and the Occident. In that context, the Croatian side is understood as the *antemurale Christianitatis* (Kessler, 1981, 95), i.e. it is described as the last line of defence at the bulwark of western, Christian

3 See: Schmidt-Haberkamp (ed.), 2011 and Dukić, 2004.

civilization while the Ottoman forces are, as a rule, demonized and depicted as a threat or danger to the occidental culture. However, at the time when the novella was written, due to political and military changes but mostly due to the weakening of the Ottoman Empire, that narrative powered by the need to express the feeling of endangerment at the border was radically reshaped because it had lost its potential for imperial mobilization, but could be used for the purpose of emerging national narratives in programmes of national homogenization. It can be even interpreted ironically, since “the old concept of the belligerent border region on both sides lost its foundation in reality” (Kolstø, 2005, 46). The age of wars-of-conquest and imminent threat was terminated but the topos of the Ottoman threat in many ways still formed identities, especially on the territory of the Military Frontier where Šenoa’s novella takes place. Šenoa’s story taken from the history of the Military Frontier was initially published in 1878, in five consecutive issues of *Vienac zabavi i pouci*, a literary magazine where Šenoa worked as the editor from 1874 to 1881. In this novella, Šenoa begins with two narratives; on the one hand, he focuses on the topos of the Military Frontier and on the other he constructs a new narrative for national integration and the necessary unity of people living on that political border, administratively separated from Croatian lands.

The German historian J. Osterhammel (Osterhammel, 2002, 386) presented a thesis about the polyethnic structure of the Empire throughout the 19th century and its impact on the national states that emerged afterwards, which is another starting point for the analysis of the novella by Šenoa. It could be argued that Šenoa’s novella works as a testimony about national processes inscribed in an imperial framework⁴ with the aim to perforate it and find performative strength to set a new national frame for one’s own national South Slav or Croatian community. The polyethnic structure of the portrayed lands is a precondition and the basis of storytelling with the aim of creating a new national space. A specific imperial constellation thus becomes a precondition for reading Šenoa’s novella, as a very simple story about love in which the representation of the Military Frontier as a geopolitical border takes multiple semantic roles. It is transformed from the historic line of demarcation into a point of contact between different cultures, and more in a strategic turnabout, the author also employs the border to imagine a future unification of the Triune Kingdom by converting the earlier administrative imperial border into national demarcations. The Military Frontier, earlier linked to the topos of the Ottoman threat, is now portrayed as a place devoid of initial meanings or a void space awaiting re-semantisation. Much more importance is given to the re-inscription of the border between the civil Croatia and the Military Frontier. This administrative border is precisely the border that

4 “If imperial institutions had shaped the structural particulars of mass nationalist associations, the budding consumer and advertising revolutions of the late nineteenth century also influenced many of the tactics with which nationalists experimented.” (Judson, 2013, 129).

Šenoa undertakes to annihilate in his novella dating back to the final phase of the Military Frontier, and he considered this border to be the main obstacle of national unification. In order to do so, the author is simultaneously combining transnational and transregional elements in his national-pedagogical programme that emphasizes the need for cohabitation and national unification on the territory that was split for a long time. The “overtly pedagogic function” (Judson, 2014, 73) is strongly expressed as a technique of mobilization of the fundamentally backward territory of the Military Frontier that had to be reintegrated.

In his letter to Ladislav Mrazović sent in 1877, Šenoa mentions “the original story titled *The Turks Are Coming*”, noting that “the invasion of Bosnia”, i.e. the disintegration of the Military Frontier was a *fait accompli*. In that context, he directly invites Mrazović to take part in political decisions: “As literary figures, we will have to roll up our sleeves – we have to be Croatian pioneers and build Croatian bridges over the Una and Sava rivers” (Šenoa, 1978a, 366). He is alluding to the fact that six decades of intensive warfare on the Ottoman border had serious economic and demographic consequences for the population on the Military Frontier, that had to be integrated into the Croatian-Slav lands. The very title of his “novella about the Military Frontier” (Frangješ, 1975, 240) links the imperial context of this area to the premise of national identification within the process of “*retro-semantisation*”, as Hans Adler defines “subsequent meaning attributed to the notion of a nation” (Adler, 2000, 39). In the light of the 19th century historicism, the role of history is to establish collective beliefs, to which the homodiegetic narrator in *The Turks Are Coming* makes a direct reference: “I know that those old stories are like honey, you write them in your magazines and sell them to the world”⁵ (TI, 193–194). The historian of Eastern Europe, Klaus Zernack, notes that those “old stories” can be defined as the stories about the survival of “underprivileged and historical nations” (Zernack, 1994, 183) at the imperial crossroads of German, Slav and Ottoman cultures. According to Liah Greenfield, nationalism is an umbrella-term denoting “the related phenomena of national identity (or nationality) and consciousness, and collectives based on them – nations” (Greenfield, 1992, 3).

The story takes place on the territory of the Military Frontier at the time when it “had already become the object of political conflicts between Vienna, Pest and Zagreb” (Suppan, 1998, 241). At the same time, the title of the work is linked to ideologemes found in earlier Croatian short fiction which projected the conflict between *hajduks* and the Turks in literature. This very productive literary genre was functioning under the binary, anti-Ottoman ideological scheme (Nemec, 2000, 5–19). However, by the end of the 19th century in *The Turks Are Coming* those binary, the anti-Ottoman

5 “Znam da idete na stare te priče kao na med, da ih prodate po vašim listovima svijetu.”

narratives are inscribed in an ironic way, because the supposed acute threat from the Turkish attack turns out to be non-existent, or, rather, a void space around which the narrative develops. With the weakening of Ottoman power, the Military Frontier lost its function as well as long-nurtured awareness about its role as the bulwark of Christianity. Thus, the Ottoman forces never really appear in the novella, that is, they are actualized only in the form of a radical annihilation, and in dialogues, they are even dehumanized⁶: “If the Turks were human, they could have pointed their cannon to take away a chicken from your plate; that is how nice the hills across from the Cetina River are positioned” (TI, 196). Here, we see the central elements of fiction about the foreign or “a secondary construction of the foreign” (Münkler, Ladwig, 1998, 19), as the one who is exiled and eliminated from one’s own culture circle – in this case the Turks. In Eric J. Hobsbawm’s conception of nationalism, the Othering as a discursive phenomenon also illustrates the Janus-faced and multi-faceted character of nationalism (Hobsbawm, 1992).

The imminent threat is much more related to the rift between the Kingdom of Croatia-Slavonia-Dalmatia and the Military Frontier at the time of demilitarization and the strengthening of disintegration processes than to the Ottoman military forces and “the Turks” – one’s own territory had to be established and protected during a long-lasting war fought between spatially close entities that struggled for control of their zones of influence. In that context, national mobilization plays a crucial role and in literary texts leads to the utilitarian function or a form of national pedagogy. The elements of national homogenizing programmes with the aim of raising an emerging nation are transposed into the story about the final stage of life of frontiersmen in the Slunj area and the history of the territory around Slunj and Karlovac. The novella is based on the performative aspect of national unity that is apparent in many points that coincide with the conversational, oral communication characterized by a confidential, almost intimate tone. This conversational tone is particularly evident at the beginning and end of the story when the narrator communicates directly with the reader. The narrator of the story is omniscient – he tells a true story and thus claims authentication of what is told, at the same time eliminating the distance between him and the reader who is invited to take an active part. This also implies the elimination of the dividing line between the text and life practice by way of using the “rhetoric of nation” (Judson, 2014, 62) in the novella. The storytelling, therefore, does not only develop the story but also establishes the relation with the reader, who represents the projected national figure. The literary text offers opportunities to engage in nation-building activities in the public space, just as, as Pieter Judson puts it, the nationalizing elites “sought to

6 “Da su Turci ljudi, mogli su vam iz topa višnjeva iztepsti pile iz tanjura, tako zgodno im stoje bregovi nasuproti Cetinu.” – In Šenoa’s novella titled “The Cannon of Turopolje” the threat from “the Turks” is also mentioned, and the Turks are even called “dog-heads” (“pasoglavci”; Šenoa, 1978b, 120).

build loyalty to national communities on the borderlands by literally nationalizing every possible aspect of daily life” (Judson, 2013, 131).

In the brief introduction, the intradiegetic-homodiegetic narrator gives an account of the sale of the formerly much admired fortress of Cetin: “The famous Cetin, where our great-grandfathers elected Ferdinand of Habsburg to be their king, was sold two days ago at an auction”⁷ (TI, 193). This observation is a direct reference to the termination of medieval Croatian sovereignty and the agreement signed with the Habsburgs together with the establishment of the Habsburg Military Frontier in 1522 (Suppan, 1998, 13). In story within a story the homodiegetic narrator, Captain Vukić, recounts a tale about the time when he served as a so-called “black frontiersman” in the Slunj regiment of the Karlovac generalcy. The plot thus moves back to the first half of the 19th century, or the time of the Illyrian movement, since captain Vukić gives an account of his adventures as a fierce Illyrian, known as “Andro the Tambourine-Player” (TI, 194). By doing so, he sheds light on the Illyrian programme, the main objective of which was to construct a linguistic and cultural community in line with the conceptions founded in the class framework of the Croatian political tradition (Kessler, 1981, 91). The national movement was to a very large degree defined by the rather broad scope of the Illyrian movement, which advocated South Slavic solidarity with the hope of achieving fundamental Croatian political aims. Subsequently, there were two major causes: a Croatian national cause aimed primarily at the unification and independence of the people of Croatia and pan-South Slavic unity, and the Yugoslav cause also oriented towards the integration of the neighbouring South Slavic nations, articulating the desires for the unification of South Slavic nationhood and the principles of nationality and democracy in a politically still undefined unification programmes.

Andro the Tambourine-Player, in the role of people’s tribune, criticizes the current “cursed disagreement between the Šokci and the Vlachs” (TI, 194) and emphasizes the Illyrian emancipatory and integrative idea of pan-Slavic unity (Karaman, 2000, 90–110) together with the principle of integration of various South Slavic nations with many regional, religious, social and ethnic differences. This also links Šenoa’s novella with ideas of the politician, Roman Catholic bishop and benefactor Josip Juraj Strossmayer (1815–1905), as the path towards “the real unification of segregated people” (Šenoa, 1978a, 217). Andro criticizes hegemonic rule and Germanization aspirations when he mentions the strict “*Regimentssprache*” (TI, 195) and banning of the Illyrian name in 1843. After that, his colonel (*obrst*) says that the Illyrian ideas are “*Schwindelei*” (*ibid.*; in italic and German in the original text). This is to recall the strict imperial

7 “Slavni Cetin, gdje su naši pradjedovi izabrali Ferdinanda Habsburgovca za kralja, prodan je prije dva dana na javnoj dražbi.”

borderlines, which did not allow any national determination: “According to him, we were not Croatians, nor Illyrians, nor Slavs but ‘*kaiserliche königliche Grenzer*’” (TI, 194). This fixes upon the long-held understanding of a peripheral position as well as the perception of oppression and the need to establish a Croatian, Illyrian or Slavic identity independent from the imperial, unifying narrative.

The experience of deprivation on the border appears at the beginning of the story and has a clear appellative function in relation to the present. However, the threat of the Turkish attack takes shape only in Andro’s reminiscences about the attack on the fortress of Cetin one hundred years before when “the Turks” killed an officer, a story which captain Müller, represented almost as a caricature, repeats every single day: “Be especially careful around the place where the Turks killed our officer from an ambush one hundred years ago”⁸ (TI, 197). After that, Andro gives an ironic remark saying that he had heard the story at least forty-five times. Despite his last name, Captain Müller is not “a Szwab”, but “the son of a frontier officer” (TI, 196), profoundly committed to his historic mission to defend the border and imperial power, yet portrayed as a relic of past times, unable to adapt to the new circumstances. He is the laughingstock of the whole regiment when he threatens: “Mujo would remember who Major Müller was”⁹ (TI, 197). Having in mind that this simple phrase reappears many times, it is striking that both names are foreign and could be laughed at from the position of a homogeneous national identity.

Thus, the former mythologized “mission to defend the border” (Kaser, 1997, 223) serves only as the background of a simple love intrigue. The central love story between figures from the middle class has a very clear pedagogical task to communicate a new concept of love, while still showing the individual power of the bourgeois class to make decisions and control their own destiny. One figure in the novella, Mladen Novak, a Catholic military doctor and Croat from Zagorje, falls in love at first sight with Manda, the daughter of the Orthodox priest Gligorije, and that love emphasizes the togetherness of Catholic and Orthodox people on the territory of the Military Frontier, or in recent scholarly texts the so-called *Triplex confinium* (Roksandić, Štefanec, 2000), in the midst of discussions about the incorporation of this territory, and can be understood as an attempt to create new social boundaries in Military Frontier communities. The border is not an element of separation, but of assimilation to the new, as yet unsecured national entity. The false attack on the fortress and the resolution of the love intrigue was staged by Wolf Heim, “a corporal of Jewish descent from Galicia” (TI, 235). A clear division line or a strict border between Christian and Muslim inhabitants in this intrigue becomes relativized and portrayed as in fact porous, i.e. although the enemy

8 “Osobito pazite na ono mjesto gdje su Turci prije sto godina ubili našeg časnika iz zasjede.”

9 “Zapamtio bi si Mujo što je major Müller.”

remains invisible, in a clever deception staged to prevent an unwanted marriage, Wolf Heim's role is undertaken by local peasants who pretend to fight a battle in order to smuggle Manda inside of the fortress and win a bet, after which she would no longer have to marry the old Major Radulović.

In a way, the homodiegetic narrator becomes the author's voice propagating ideas pertaining to the new époque, such as "brotherhood" (TI, 242) between the Catholics and the Orthodox community, as well as the need for solidarity and national spirit ("nationality"; TI, 194) on the border, ideas which can be traced back to the Illyrian times. By doing so, he actualizes two processes, i.e. the erosion of the imperial order of the Military Frontier on the one hand, and national aspirations on the other, especially in the light of the organic convergence of the semi-autonomous Kingdom of Croatia-Slavonia-Dalmatia. The text emphasizes the concept of coexistence in order to introduce the image of a "solidary community" in the Military Frontier as a place of growing national and imperial political confrontations (Clewig, 2005, 232). The intradiegetic narrator dismisses objections to the marriage between the Catholic medical doctor and Orthodox Manda as "old prejudice" (TI, 228) in order to introduce contemporary political discourse and confirm "the transformation of the comprehensive administrative, political and public (primarily cultural) life in the spirit of civil libertarianism" (Karaman, 2000, 38). It is clear that the narrator refers to the existing cultural pluralism on the imperial territory to extrapolate the national ideals of freedom and self-determination of the bourgeois class. Šenoa's novella clearly takes part in building local national society with "the kind of prestige that nationalist writers claimed for their cultures" (Judson, 2014, 78). The problematic status of the border is however inscribed into narration by excluding the Other, in this case the Ottoman Empire.

3 Krleža's essays on *antemurale*-mythos as a border phenomenon

Several decades later, Krleža's perception of Šenoa departs from the inspection of the utilitarian, patriotic-pedagogical and homogenizing function of his "national short prose fiction" (Barac, 1926, 18). Stanko Lasić introduces his thesis on "Šenoa's didactic ideologism" with the intention "to establish harmonic synthesis by unifying three entities: literature, nation and Catholic morality" (Lasić, 1970, 19). With this remark presented in a discussion on *Confrontation on the Literary Left*, Lasić perceives Šenoa's work as "the most significant attempt of Croatian petit-bourgeois consciousness" and a turning point after which all "further structures in the Croatian literature are determined in their relation to Šenoa as a kind of purity (structure-type) that is either accepted in its variations or entirely negated" (ibid., 19). Krleža also writes about the

“age of petit bourgeoisie integrations” and “quasi-advanced legend”¹⁰ (Krlježa, 1957, 488) of the early Yugoslav concept. It could be argued that Krlježa’s mode of ironic negation actually varies and negates Šenoa’s intentions at the same time. If Šenoa was a secular intellectual and represented “the new stratum of intelligentsia which formed the channel for disseminating the new ideals of rational planning and social education” (Smith, 1987, 160), Krlježa first reflects, and after WWII actually redefines, the community by applying an ideological key.

Miroslav Krlježa is one of the most prominent Croatian authors of the 20th century and one of “the most passionate critics of the Habsburg” (Gauß, 1988, 16). In his early essays, Miroslav Krlježa links the border phenomenon to the concept of *antemurale Christianitatis* and perception of the Kingdom of Croatia, Slavonia and Dalmatia on the borderline of the Austro-Hungarian Monarchy. It is interesting to note the directional motif of the border that reappears in Krlježa’s texts, which proves the persistence of border awareness even in the 20th century: “This is the inertia of the Austrian Eastern Mark, of the Military Border, Viennese waltzes, Austro-Hungarian monarchy and West European prejudice, which wants to isolate the western South Slav lands from the ‘Balkan Gypsies’” (Krlježa, 1957, 480).¹¹ His early political essays collected in a book *Ten Bloody Years* find grounds in the myth about a small European nation on the periphery also facing a strong anti-Habsburg emphasis.

They did not call only us ‘*antemurale Christianitatis*’, but all the other Catholic national miseries on the Danube and on the Visla that died on the blood-soaked vanguard of European interests, while the centres of those civilisations banqueted [...]”¹² (Krlježa, 1957, 120).

From a post-imperial perspective, South Slav areas of the Habsburg Empire are usually somewhat restrictively labelled as semi-, quasi- or even pseudo-colonies in the broader context of ‘internal colonialism’. Special attention will be paid to the constellation of centre and periphery, i.e. to the marginal position of the border. According to Anthony D. Smith, the feeling of deprivation as a consequence of a semi-colonial constellation is used by ethnic nationalist to bolster the autonomist case, by pointing to such consequences as governmental neglect, central exploitation of the periphery’s resources, unequal and one-sided exchanges of goods, the emigration of

10 “U eri malograđanskih integracija osamdesetih godina Jugoslavenstvo kod nas [...] stvorilo je quasi-naprednu legendu o bogatoj kulturnoj prošlosti naših naroda, [...]”.

11 “To je inercija austrijske Istočne Marke, Vojne Granice, bečkih valcera, austro-ugarske monarhije, zapadnoevropskih predrasuda, koja po planu izoluje zapadne južnoslovenske zemlje od ‘balkanskih cigana’”.

12 “Da smo ‘Predzide Kršćanstva’, to nisu govorili samo nama, nego svim ovim bijedama od stradalnika na Dunavu i na Visli, koji su ginuli na krvavim predstražama, dok se u centru civilizacije bančilo [...] Da smo krvarili na braniku civilizacije (zapadnoevropske), u bitkama za inostrane kraljeve “do posljednje kapi krvi”, o tome je pisala centralnoevropska štampa sve do sloma Austrije [...]”.

valuable skills and manpower, transport and communication systems that favour the centre, one-sided trading patterns, unequal allocation of services, including education, and the growth of a stratification system in which ethnic minorities tend to occupy lower-status roles. (Smith, 1987, 163)

Krleža denounces national myths by referring to the past and long-established rule of the Habsburgs, but holds onto the narrative of deprivation. By doing so, Krleža to a certain extent supports the theses about “misery of small eastern European states” (Bibó, 1995, 11–93), later on formulated by famous Hungarian historian István Bibó, at the time when modern nations were formed. Because of the long and unfinished nation-building process, the tight link between democracy and nationalism did not appear since inside of the Habsburg Monarchy the nation was formed as “a decisive precursor of *national differential autonomy* (Volk)” (ibid., 21) within the concept of linguistic nationalism where “linguistic unity became a political and historical factor; above all, a factor of territorial demarcation within the existing boundaries” (ibid., 23). For that reason, he interprets developmental obstacles as “the immediate consequence of the afflicted historical traumas” (ibid., 43). Following Bibó’s thesis, the main characteristic of the small states at the European periphery is “the existential anxiety about the community” (ibid.). By addressing the historical trauma of marginalization Krleža reinscribes the myth of martial sacrifice for the West on the border of civilisations as a situation of the oppression of the small nations.

In his early essays he seeks to answer questions regarding the alarming situation in the final phase of the “k. und k.”, imperial and royal Austrian-Hungarian dual monarchy, questions raised by Miroslav Krleža in his autobiography, where he reiterates the position of marginality by posing the question: “Where are those distant Slav countries; who would be upset about the Balkans, about those unknown barbaric peoples?” (Krleža, 1972, 583)¹³ His question highlights the vagueness of the boundary between the Self and the Other, a vagueness inherent to unfinished attempts of nation-building and a form of “internal colonialism” (Smith, 1987, 163). One of the results of this vagueness is the opening up of a discursive space in the field of literature and experience, a field exemplified by Krleža’s non-fictional texts, which reconstruct the now historical world of the final phase of the monarchy. On the one hand, Krleža’s essays draw conclusions that are typical of the entire Habsburg era by construing a paradoxical narrative combining the comprehensive negation of the recent past with a future-oriented ‘optimal projection’ of Marxist and materialistic provenance. On the other hand, the post-imperial perspective draws attention to strategies of the production and imagination of cultural narratives, and also to the

13 “Gdje su te daleke slavenske zemlje, tko bi se uzrujavao za Balkan, za ove nepoznate barbarske narode?”

ways in which literature acts a model of reality and representing the ideological identity space.

In this particular case, literature moreover assumes an active part in the construction of reality with respect to the experience of social marginality of “the subaltern bureaucrat”¹⁴ (Krlježa, 1972, 422), as Krlježa describes the typical “k. und k.” mentality. The effect of essentialist binary oppositions (such as colonial master and subject or centre and periphery) develop a hybrid character during the “days of the Austrian Military Border” (Krlježa, 1957, 139)¹⁵ in “a world that for centuries has waged as one and the unique Border under the imperial barracks”¹⁶ (Krlježa, 1957, 194). Krlježa addresses the problem of borders within the Habsburg Empire in his essay entitled *Iza kulisa godine 1918* [*Behind the Scenes of the Year 1918*] (Krlježa, 1972, 135), as well as in some of his other, earlier works of non-fiction. For example, in the travelogue *Izlet u Rusiju 1925* [*A Fieldtrip to Russia in 1925*], where he examines the question of historical pessimism from the position of the European periphery, which exists as “the remainder of the remains” (*reliquie reliquiarum*) in the “Asiatic chaos” on the “Ottoman border” (Krlježa, 1960, 29). He goes on to remark that since the time of the Ottoman domination of the Balkans, the “relations have remained equally inhuman, cruel and un-European” (*ibid.*).

By looking at the circumstances in the Habsburg Monarchy from the vantage point of Krlježa’s work we can avoid reducing the South Slav periphery to the position of backwardness. Instead, the periphery can be observed as a variety of the ‘*antemurale Christianitatis*’ myth – a myth integral to the frontier Orientalism which refers to the specific position of the South Slav periphery during the time of the Ottoman threat to the Habsburg Monarchy, when Slavonia was the demarcation line between the Ottoman and Habsburg empires. Krlježa refers to the specific role of this myth in the process of the nation’s identity formation, when it functioned as an ideological narrative about the South Slav understanding of the Military Frontier as a “defence wall of Christianity [against Islam]”. The Military Frontier is in this case a historical and political fact, but also has the character of a national myth. In his gloomy apocalyptic diagnosis Krlježa describes this condition as follows:

Our people that received charity from foreign hands at foreign doors and from foreign tables, cursed by death under its own roof, going hungry and barefoot for centuries, like an animal sheared and skinned by foreign masters, was well aware that without your own nation, you are no-one. And all of us, who hated our own nation and never cared for it, unhappy with our shack,

14 “[S]ubalternog birokrate”.

15 “[A]ustrograničarskih dana”.

16 “[...] svijet koji je vjekovima ratovao kao jedna i jedinstvena Granica pod carskim barjacima.”

in which we were bitten by our own fleas, all of us dreamt of the superb food waiting for us in the promised lands of Western Europe.¹⁷ (Krlježa, 1963, 135)

This highlights the arguably traumatic position of the insecure national identity within still unstable internal cultural borders. In one of his early materialist and pacifist reflections Krlježa assumes that modern European history can be divided into two parallel historical narratives: the narrative of “the drunk and pagan patricians, these Cezars and Cezaromaniacs” on the one hand, and the “history of the Pannonian slave” (Krlježa, 1972, 16)¹⁸ on the other, which can be understood as a symbolic border of European centres and South Slavic periphery. This is a new facet in the understanding of border – the persistent awareness of being on the border produces the status of exclusion from the West or the European realm. In the South Slav region the process of nation-building has its source in the collectively shared consciousness of being a part of the European cultural realm and the simultaneous awareness of being in a marginalized position (Biti, 2016). The complexity of these processes in the realm of symbolic geography was illustrated by Ivo Žanić, who emphasized “the dynamic interplay, co-existence or polemical concurrence of the three central metaphors: Croatia as bulwark (*antemurale*) of Christianity / Roman Catholicism / civilization / Europe; Croatia as crossroads of East and West, North and South; Croatia as bridge between Western and Eastern Christianity, the West and the Balkans, Slavic and Romance nations” (Žanić, 2005, 76). This deep ambivalence is the defining feature of conflicting historical narratives functioning as the basis of the nation’s identity policy. These relations undergo a process of doubling by distinguishing between ‘Europe’ and the ‘Balkans’:

Here is a botanical garden with alpine flora, here a greenhouse with tropical plants, here Chinese pavilions overlooking an artificial pond with swans, here a library of bronze and marble with hundreds of thousands of volumes, and a hundred metres away from this library there is stagnation, Asia, a dull province, a backward and worthless land of peasants, just the same as a hundred years ago, when our capital city was, along with all other South-Slav towns, a pitiful backwater town, forgotten somewhere far away, God only knows where, on the Turkish border [...] ¹⁹ (Krlježa, 1972, 125).

17 “Naš narod, koji je kod tuđih ognjeva i tuđih trpeza primao milostinju iz tuđe ruke, s teškim prokletstvom pogibije pod svojim vlastitim krovom, gladan i bos vjekovima, kao govedo, koje su tuđa vlastela strigla i odirala, dobro je znao, kad je spoznao, da nikoga nema, tko svoga nema. A svi mi, koji smo svoje mrzili i svoje nikada čuvali nismo, nezadovoljni kolibom svojom, u kojoj su nas vlastite uši grizle, svi smo mi sanjali o vrhunarnom pirinču obećanih zapadnoevropskih zemalja.”

18 “[P]ijanih i poganih Patricija, ovih Cezara i Cezaromana”; “historija panonskog roba”.

19 “Tu botanički vrt s alpinskom florom, tu staklenici sa tropskim biljem, tu kineske gloriete nad umjetnim jezercem i labudovima, tu biblioteka sva u bronzi i u mramoru s nekoliko stotina hiljada svezaka, a stotinu metara od te biblioteke: žabokrečina, Azija i najbanalnija provincija zaostale i bijedne seljačke zemlje, kao prije stotinu godine, kada je naš glavni grad sa svim ostalim južno-

In this way Krleža establishes the idea of an indefinable border space between the East and West, and it is at the same time attached to the constellation of centre and periphery, which implies a relationship of tension between modernity and backwardness. The actual asymmetry in the cultural and social development of centres and peripheries also implies the existence of potentially imperialistic forms of rule and domination and the implicit long-term repercussions of belated nation-building. It is, however, necessary to acknowledge the fact that the centre and its periphery are interconnected in a relational way. By producing one's own Other as the ex-centric, incomprehensible, marginal or inarticulate Other, which is nevertheless one's own Other, one consolidates and strengthens one's own wavering position of authority as the centre. As a result the periphery remains dependent on the centre, characterized by negative economic, cultural and social features. The idea of national consolidation is interpreted as an act of desperate defence against pressure for assimilation coming from Vienna, but even more intensely from Budapest.

Krleža believes the processes of modernization are inseparable from the constant feeling of national, social and political inferiority deeply rooted in the perception of the self. Paradoxically, the processes of modernization thus go hand in hand with the reproduction and strengthening of a deeply rooted and therefore indestructible and repetitive marginal position. This nineteenth-century self-perception, which signals a case of borderline consciousness but also petrifies itself as a narrative of deprivation, is double-coded: on the one hand, it is conditioned by the latent discourse of Orientalism, in which one's own civilized status arises from the dissociation of the self from the Other. On the other hand, it ties in with explicit and desirable Occidentalism. The fact that the South Slavs in the monarchy were considered "one's own Other" and the "Barbarians"²⁰ confirms this complex double-coding. In spite of the fact that affiliation with the Occident was proclaimed as the goal, this goal was in itself split and divided, producing incessant feelings of inferiority, the danger of assimilation and the fear of subjugation.

Thus, this view becomes transformed in Krleža's post-World War II essays. The concept of the Illyrium or the territory that is a function of the true "frontier", perceived as "European shatter-belt", is treated in Krleža's essay *Illiricum sacrum. Fragments from 1944* published in 1963 in the literary magazine *Kolo*. Confronted with destruction of the city of Zadar and violence during "one thousand years of war" (Krleža, 1966,

slovenskim gradovima bio sažaljenja dostojna palanka, zaboravljena negdje daleko na turskoj granici, za božjim ledima..."

20 In his history of the nineteenth century Jürgen Osterhammel picks out as a central theme the features of empires and their "inner" colonies and concludes that the entire Habsburg Empire was "geographically as well as culturally a European-Occidental multi-ethnic structure" (Osterhammel, 2007, 626).

11) at the South Slav periphery, Krleža develops a cultural and historical sketch of a different area by way of applying “affective rhetoric” (Žmegač, 1986, 26) typical for his style. In that essay Krleža claims that “we served to the Byzantine Empire, and Vatican, and Venice and Vienna as *Antemurale* for centuries, until the moment of their collapse” (Krleža, 1966, 32). However, at this time he replaces the narrative of deprivation with a utopian perspective about the unity of South Slav, i.e., Yugoslav nations. In this respect, the myth of *antemurale Christianitatis* once again brings the petrified awareness of the border position to the fore, but reinscribes it by turning it to the centre of a new, South Slav culture. In the essay, Krleža talks about “our people” and the identification with the people living in the South Slav lands. The very title of the essay refers to the long-established perception of the South Slavs as direct descendants of the Illyrian population. Krleža calls into question this misconception by developing a vision about the new cultural and historical community on that territory by emphasizing the principle of acculturation and the synthesis of old and new elements back to the times of “barbaric tribes” as a “poorly identified amalgam submerged in a fantastic dissolution of Roman and Hellenic decadent tradition, in a magical mixture of eastern barbaric inceptions and phantasmagorias” (Krleža, 1966, 14) bearing a unique signature of “our typical, South-Slavic, non-conformist will” (ibid.). This new semantisation of the border is understood as a project aiming towards the future and prompted by the idea about the independence of the South-Slavs that emerges distant from the East and the West at “East-European Limes” (Krleža, 1966, 28), only to be established as a supranational Yugoslav politic founded on the new ideological grounds following the end of the World War II. The peripheral territory of the European border grows into a vision of the Illyricum as an amalgam of cultural practices, discursive traces and images about the future, while intending to realize a new synthesis on the territory of Yugoslav “cultural and geographic zone” (Hösch, 2004, 398) as a new social construct and cultural space. Krleža’s homogenizing narrative together with the work of the historian Hans Lemberg may be understood as an unfinished, utopian project of a supranational body politic. Krleža’s finds his point of departure in the constitutive plurality of ethnic and cultural borders. In his essay, he offers the possibility of polycentric narratives about the border as the place of amalgamation rather than demarcation.

Conclusion

The border in literary texts “must be recognized if negotiations involving nations, hybrid identities and cultural liberation are to acknowledge not simply the celebratory potential of the contact zone, but also the ineradicable trappings of power that patrol the boundaries of any culture.” (Castronovo, 1997, 203). The representations of the

border in literature point to the problem of political and cultural identity and the impact of nation-building processes in South-East Europe in the Triune Kingdom as an underdeveloped and rural land. The mobilizing discourses were very much present in the Croatian literature of 19th century and were reinterpreted by the Croatian author Miroslav Krleža at the beginning of 20th century. In the case of the Croatian lands, one can observe a multitude of ways in which local identities were expressed throughout the 19th and at the beginning of the 20th centuries – locally, ethnically, linguistically, and or religiously, as a borderland on the crossroads of the Habsburg and Ottoman Empires. Following the representation of the border, one can follow the change from the imperial to national or supranational communities and the moments in which the “power had shifted to the peripheries of the empire, to new nationalist political forces in the new power centres of Prague, Cracow, Zagreb, and Lvov which were pulling away from the centre, i.e., Vienna and the Habsburg hereditary lands” (Wank, 1997, 52).

At the same time, in literary texts of August Šenoa and Miroslav Krleža the “myth of ethnic origins and descent” (Smith, 1987, 192) was very much present. In his novella on the Triplex Confinium Šenoa depicts the moment of “historical transition in the nature of the ‘State’ from a monarchical, dynastic body politic and its subjects to a ‘State’ (read: nation/nation-state) in which the subjects become citizens, and thus became loosely tied to the direct control of a centralized lawlike apparatus” (Lugo, 1997, 49). Šenoa’s literary myth can be defined as a myth of rebirth and restoring the lost community space in the Triune Kingdom, whereby Krleža is using a myth of origins in space (Smith, 1987), i.e. he is postulating a new, supranational Yugoslav community in his essay *Illyricum sacrum* as an act of resistance towards the West and the imperial history of the “k. und k.” monarchy, in which stories about the survival of “underprivileged and historical nations” (Zernack, 1994, 183) were supplanted by the projection of a new, South Slav cultural centre. In opposition to that, in his earlier essays Krleža refers to the myth of the border as an element of a semi-colonial self-consciousness to be overcome.

Departing from the thesis that literary texts, in addition to their capacity to provide description, also demonstrate the potential for construing reality, this paper focuses on the selected narratives, or essayistic and poetological texts written by the canonical Croatian authors August Šenoa and Miroslav Krleža, and demonstrates the literary representation of various border phenomena in the Austro-Hungarian Empire (Šenoa) and their gradual change in the post-imperial age following the Great War (Krleža). If in cultural geography a text is understood as a culture-specific code for space, here we see how the perception of the border influences the discursive processes of nation-building. By challenging the imperial narrative about the Military Frontier, the image of the Ottomans in the late 19th and early 20th centuries as well as the associated

national and homogenizing discourses, the article analyses a number of variations in the understanding of the border as the result of a discursive process in different epochs as phenomena that have acquired multiple and complex meanings as process, place and mythologem. The analyses of fictional texts by Šenoa and non-fictional ones by Krleža show the ideological and discursive implications of nation-building processes in the post-imperial era with special regard to the thesis that borders are construed as impossible endeavours aiming to separate the Self from the Other in projects of national (Šenoa) or later supranational homogenization (Krleža).

References

- Adler, H., Nation. Johann Gottfried Herders Umgang mit Konzept und Begriff, in: *Unerledigte Geschichten. Der literarische Umgang mit Nationalität und Internationalität* (ed. Essen, G., Turk, H.), Göttingen 2000, pp. 39–55.
- Anderson, B., *Imagined Communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*, London, New York 1991.
- Bakhtin, M. M., *The Dialogic Imagination. Four Essays* (transl. Emerson, C., Holquist, M.), Texas 1981.
- Barac, A., *August Šenoa*, Zagreb 1926.
- Bibó, I., Bijeda istočnoevropskih malih država, in: *Regije evropske povijesti* (ed. Bibo, I., Huszar, T., Stucks, J.), Zagreb 1995, pp. 11–93.
- Biti, V., Miroslav Krleža und die kroatische Enteignungsgeschichte, in: *Wiener Slawisches Almanach* 77, 2016, pp. 31–96.
- Castronovo, R., Compromised Narratives along the Border: The Mason-Dixon Line, Resistance and Hegemony, in: *Border Theory. The limits of cultural politics* (eds. Michaelsen, S., Johnson, D. E.), Minneapolis 1997, pp. 195–220.
- Clewig, K., Der begrenzte Wert strategischen Wertes. Dalmatien als habsburgische Randprovinz, in: *Grenzregionen der Habsburgermonarchie im 18. und 19. Jahrhundert. Ihre Bedeutung und Funktion aus der Perspektive Wiens* (ed. Maner, H.-C.), Münster 2005, pp. 217–234.
- Cragg, M., *Cultural Geography*, London 1998.
- Dukić, D., *Sultanova djeca. Predodžbe Turaka u hrvatskoj književnosti ranog novovjekovlja*, Zadar 2004.
- Franeš, I., Realizam, in: *Povijest hrvatske književnosti 4. Ilirizam, realizam* (eds. Franeš, I., Živančević, M.), Zagreb 1975.
- Gauß, K.-M., *Tinte ist bitter. Literarische Porträts aus Barbaropa*, Klagenfurt, Salzburg 1988.

- Gingrich, A., Orientalismus, in: *Habsburg neu denken. Vielfalt und Ambivalenz in Zentraleuropa. 30 kulturwissenschaftliche Stichworte* (eds. Feichtinger, J., Uhl, H.), Vienna, Cologne, Weimar 2016, pp. 157–162.
- Greenfeld, L., *Nationalism. Five roads to modernity*, Harvard 1992.
- Goldstein, I., The Boundary on the Drina, in: *Myths and Boundaries in South-Eastern Europe* (ed. Kolstø, P.), London 2005, pp. 77–106.
- Hobsbawm, E. J., *Nations and nationalism since 1780*, London 1992.
- Hösch, E., Kulturgeographische Zonen, in: *Lexikon zur Geschichte Südosteuropas* (eds. Hösch, E., Nehring, K., Sundhaussen, H.), Vienna, Cologne, Weimar 2004, pp. 398–400.
- Hroch, M., Language and National Identity, in: *Becoming National: A Reader* (eds. Grigor, R., Suny, G. E.), New York, Oxford 1996, pp. 65–76.
- Hroch, M., *Social preconditions of national revival in Europe*, Cambridge, 1985.
- Judson, P. M., Marking National Space on The Habsburg Austrian Borderlands. 1880–1918, in: *Shatterzone of Empires. Coexistence and Violence in the German, Habsburg, Russian and Ottoman Borderlands* (eds. Bartov, O., Weitz, E. D.), Bloomington, Indianapolis 2013, pp. 122–135.
- Judson, P. M., Do Multiple Languages Mean a Multicultural Society? Nationalist “Frontiers” in Rural Austria, 1880–1918, in: *Understanding Multiculturalism. The Habsburg Central European Experience* (eds. Feichtinger J., Cohen, G. B.), New York, Oxford 2014, pp. 61–82.
- Karaman, I., *Hrvatska na pragu modernizacije. 1750–1918*, Zagreb 2000.
- Kessler, W., *Politik, Kultur und Gesellschaft in Kroatien und Slawonien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Historiographie und Grundlagen*, Munich 1981.
- Kolstø, P., Introduction: Assessing the Role of Historical Myths in Modern Society, in: *Myths and Boundaries in South-Eastern Europe* (ed. Kolstø, P.), London 2005, pp. 1–35.
- Krleža, M., Illyricum sacrum. Odlomci rukopisa iza kasne jeseni 1944, in: *Kolo. Časopis Matice hrvatske za književnost, umjetnost i kulturu* 7 (1963), pp. 149–187.
- Krleža, M., Književnost danas, in: *Eseji III* (Sabrana djela Miroslava Krleže, 20), Zagreb 1963, pp. 97–139.
- Krleža, M., O malograđanskoj ljubavi spram hrvatstva, in: *Deset krvavih godina i drugi politički eseji* (Sabrana djela Miroslava Krleže, 14/15), Zagreb 1957, pp. 119–153.
- Krleža M., Nekoliko riječi o malograđanskom historizmu uopće, in: *Deset krvavih godina i drugi politički eseji* (Sabrana djela Miroslava Krleže, 14/15), Zagreb 1957, pp. 97–153.

- Krleža, M., Teze za jednu diskusiju iz godine 1935, in: *Deset krvavih godina i drugi politički eseji* (Sabrana djela Miroslava Krleže, 14/15), Zagreb 1957, pp. 473–592.
- Krleža, M., Djetinjstvo 1902-03 i drugi zapisi (Sabrana djela Miroslava Krleže, 27), Zagreb 1972, pp. 581-587.
- Lasić, S., *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952*, Zagreb 1970.
- Lemberg, H., Imperien und ihre Grenzregionen im Europa des 18. und 19. Jahrhunderts. Einige einführende Beobachtungen, in: *Grenzregionen der Habsburgermonarchie im 18. und 19. Jahrhundert. Ihre Bedeutung und Funktion aus der Perspektive Wiens* (ed. Maner, H.-C.), Münster 2005, pp. 25–36.
- Lemberg, H., Unvollendete Versuche nationaler Identitätsbildungen im 20. Jahrhundert im östlichen Europa: die “Tschechoslowaken”, die “Jugoslawen”, das “Sowjetvolk”, in: *Nationales Bewußtsein und kollektive Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit* (ed. Berding, H.), Frankfurt a. M. 1994, pp. 591–607.
- Lotman, M. Y., *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, London, New York 2001.
- Lugo, A., Reflections on Border Theory, Culture, and Nation, in: *Border Theory. The Limits of Cultural Politics* (eds. Michaelsen, S., Johnson, D. E.), Minneapolis 1997, pp. 43–67.
- Münkler, H., Ladwig, B., Einleitung. Das Verschwinden des Fremden und die Pluralisierung der Fremdheit, in: *Die Herausforderung durch das Fremde* (ed. Münkler, H.), Berlin 1998, pp. 11–27.
- Nemec, K., Poetika hajdučko-turske novelistike, in: Nemec, K., *Mogućnosti tumačenja*, Zagreb 2000, pp. 5–19.
- Osterhammel, J., Expansion und Imperium, in: *Historische Anstöße: Festschrift für Wolfgang Reinhard* (ed. Burschel, P.), Berlin 2002, pp. 371–392.
- Osterhammel, J., *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, Munich 2007.
- Rieber, A. J., Triplex Confinium in Comparative Context, in: *Constructing Border Societies on the Triplex Confinium* (ed. Roksandić, D.), Zagreb 2000, pp. 13–28.
- Roksandić, D., *Triplex Confinium ili o granicama i regijama hrvatske povijesti 1500–1800*, Zagreb 2003.
- Roksandić, D., Štefanec, N. (eds.), *Constructing Border Societies on the Triplex Confinium*, Budapest 2000.
- Said, E., *Orientalism*, London 1978.

- Schmidt-Haberkamp, B. (ed.), *Europa und die Türkei im 18. Jahrhundert. Europe and Turkey in the 18th Century*, Bonn 2011.
- Smith, A. D., *The Ethnic Origins of Nations*, London, New York 1987.
- Suppan, A. (ed.), *Zwischen Adria und Karawanken. Deutsche Geschichte im Osten Europas*, Berlin 1998.
- Šenoa, A., Naša književnost, in: *Članci, kritike, govori, zapisi, pisma* (ed. Jelčić, D., Špoljar, K.), Zagreb 1978a, pp. 7–13.
- Šenoa, A., Turci idu, in: *Kanarinčeva ljubovca. Druga knjiga pripovijedaka* (ed. Jelčić, D., Špoljar, K.), Zagreb 1978b, sigle TI, pp. 191–247.
- Šenoa, A., *Vienac zabavi i pouci* 30–33, 27 July–17 August 1878.
- Wank, S., The Habsburg Empire, in: *After Empire. Multi-ethnic Societies and Nation-Building. The Soviet Union and the Russian, Ottoman, and Habsburg Empires* (ed. Barkey, K., Hagen, M.), New York, London 1997, pp. 45–57.
- Wilson, T., Donan H., *Border Identities*, Cambridge 1998.
- Zernack, K., Zum Problem der nationalen Identität in Ostmitteleuropa, in: *Nationales Bewußtsein und kollektive Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit 2* (ed. Berding, H.), Frankfurt a. M. 1994, pp. 176–188.
- Žanić, I., The Symbolic Identity of Croatia in the Triangle Crossroads – Bulwark – Bridge, in: *Myths and Boundaries in South-Eastern Europe* (ed. Kolstø, P.), London 2005, pp. 35–76.
- Žmegač, V., *Krležini evropski obzori. Djelo u komparativnom kontekstu*, Zagreb 1986.

Milka Car

**»Nismo bili ne Hrvati ne Iliri niti Slovani,
temveč 'cesarsko-kraljevi graničarji'.«
O mejnih pojavih v delih Augusta Šenoa in
Miroslava Krleža**

Ključne besede: mejni pojavi, Avstro-Ogrska, postimperialna doba, August Šenoa, Miroslav Krleža

Izhajajoč iz teze, da lahko literarna besedila ne le opisujejo realnost, temveč jo tudi konstruirajo, članek analizira izbrana pripovedna, esejistična in poetološka besedila dveh kanoniziranih hrvaških pisateljev, in sicer Augusta Šenoa in Miroslava Krleža. Osredotoča se na prikaz in literarno reprezentacijo različnih mejnih pojavov v avstro-ogorskem cesarstvu (Šenoa) in njihovega počasnega spreminjanja v postimperialni dobi po prvi svetovni vojni (Krleža). Članek kritično obravnava imperialne narative o vojaški meji, podobe Osmanov v poznem 19. in zgodnjem 20. stoletju ter z njimi povezane nacionalne in homogenizirajoče diskurze, nastale pod vplivom procesov ustvarjanja drugega, ter analizira variacije razumevanja meje in njihove ideološke implikacije. Pri tem se opira na tezo, da so meje konstruirane kot nemogoči poskusi ločevanja sebe od drugega.

Milka Car

**We “were neither Croats, nor Illyrians nor Slavs,
but ‘imperial royal frontiersman’”.**
**On the phenomenon of the border in August Šenoa and
Miroslav Krleža**

Key words: border phenomena, Austro-Hungarian Empire, post-imperial age, August Šenoa, Miroslav Krleža

Departing from the thesis that literary texts, in addition to their capacity to provide description, also demonstrate potential for construing reality, this paper focuses on the selected narratives, or essayistic and poetological texts written by the canonical Croatian authors August Šenoa and Miroslav Krleža. The paper focuses on the demonstration and literary representation of various border phenomena in the Austro-Hungarian Empire (Šenoa) and their gradual change in the post-imperial age following the Great War (Krleža). By challenging the imperial narrative about the Military Frontier, the image of the Ottomans in the late 19th and early 20th centuries as well as the associated national and homogenizing discourses infused by the processes of Othering, the article analyses a number of variations in the understanding of the border and their ideological implications with special regard to the thesis that borders are construed as impossible endeavours aiming to separate the Self from the Other.

Alice Favaro

Voces efímeras: el drama de la migración transfronteriza en México

Palabras claves: migrantes, subalternidad, trata tráfico, frontera

DOI: 10.4312/ars.13.2.64-77

Detenido del lado mexicano del río Bravo, sentía el miedo de todos y el odio del otro lado. Iba a cruzar de todos modos.

(Carlos Fuentes)

Dicen, señora –vibró la voz–, que las cárceles de Texas están llenas de mexicanos; pero no dicen, señora, que esos mexicanos, tus hijos, no son delincuentes, que si han cruzado el río es para trabajar, para buscar honradamente el pan para sus hijos, porque tú sabes, señora, que los mexicanos no somos ladrones.

(González de la Garza)

La frontera entre México y Estados Unidos permite plantear una reflexión sobre la cuestión identitaria y los cambios socioculturales en ambos países. Esta frontera, una de las más largas del mundo con sus 3175 kilómetros de longitud, podría asociarse a la imagen de una herida abierta, una ruptura, un surco. Pero la franja fronteriza que comparten los dos estados, en realidad comprende una vasta área heterogénea no sólo desde el punto de vista físico y geográfico sino también social, económico y cultural, donde se produce el fenómeno del «ambiente fronterizo» (Martínez, 1994, 10) definido por Martínez como la totalidad de características y procesos que separan las fronteras de otras regiones del país dentro de las cuales acontecen interacciones, conflictos, negociaciones transnacionales y étnicas. Por estas razones, no se puede considerar una sola frontera sino muchas fronteras, en las que estas identidades fronterizas transmigran, cruzando clandestinamente. Es la ciudad de Tijuana la que representa el cruce fronterizo internacional –incluyendo la migración legal e ilegal– del mayor movimiento humano en el mundo (Lomeli, 2012, 132). La frontera «telúrica, porosa, vibrante» (Rincones, 2004, 62) es ella misma representación de la otredad y el lugar de aparición del sujeto subalterno, zona de conflicto, compenetración, transgresión, hibridez cultural y contraposiciones.

La construcción de la imagen de frontera que se ha desarrollado a partir de los «Border Studies» o «Estudios Fronterizos», ha cobrado vida en distintas formas a través de los estudios de los numerosos críticos que se han ocupado del tema. Una de



las exponentes más elocuentes, quizá, es Gloria Anzaldúa con *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* (1987), que ha contribuido a ampliar la visión sobre la frontera cual espacio cultural de gente mestiza, como si se tratara de un tercer país intermedio. Cabe recordar también *La frontera de cristal: una novela en nueve cuentos* (1995) de Carlos Fuentes, en que la frontera se percibe como «cicatriz abierta». Sin embargo, en estas dos interpretaciones de la frontera, hay que subrayar una diferencia entre la interpretación de los dos escritores: si Fuentes la considera como un espacio poroso y un extremo de México y su identidad mexicana donde se manifiesta lo más lejano de la mexicanidad «degenerando y diluyéndose a tal punto de ser irreconciliable» (Lomeli, 2012, 135), Anzaldúa se concentra en el lugar del enfrentamiento entre las dos culturas en que acontecieron procesos de asimilación y adopción de las cualidades de una y de otra hasta que ambas resultasen ajenas.

La antropología también se ha ocupado del concepto de frontera; algunos ejemplos son los estudios de Arjun Appadurai, Néstor García Canclini y Michael Kearney a través de la antropología del espacio fronterizo, bien resumido en el artículo de Isabel G. Gamero Cabrera «Los límites del concepto de frontera en distintas teorías antropológicas posmodernas» (2015). Si Appadurai en *Modernity at Large* (1996), habla de un nuevo espacio global «rizomático» (Appadurai, 1996, 29), retomando la expresión de Deleuze, que se caracteriza por la «desterritorialización del espacio, la heterogeneidad cultural y el transnacionalismo» (Gamero Cabrera, 2015, 82), García Canclini, en su *Culturas híbridas* (2001), reflexiona sobre la pérdida de la relación que tradicionalmente se establece entre un espacio geográfico y una cultura concreta, delimitación que en el presente resulta imposible ya que el tránsito de flujos migratorios y movimientos interculturales está en aumento. Por último, Kearney destaca las dificultades en identificar una frontera concreta que puede, en cambio, considerarse como un espacio fluido y poroso continuamente traspasable. Por lo tanto, la frontera tendría, según el antropólogo estadounidense, una naturaleza indeterminada e imposible de categorizar con los conceptos tradicionales y el espacio fronterizo sería: «Una línea sin anchura [...] una zona social y cultural de amplitud indeterminada y se podría decir que corre profundamente desde México hasta Canadá» (Kearney, 2003, 55). Así que, tanto la antropología como la crítica literaria se revelan disciplinas teóricas que no disponen de las categorías adecuadas para describir una realidad que está en mutación constante, fluida y cambiante, «borrosa e inasible», en que las zonas fronterizas se tienen que analizar, según las palabras de Valencia, como:

Territorios-puerta, *backdoor cities*, donde confluyen de la misma manera y simultáneamente lo indeseable y lo deseable, hibridando estas características y haciendo difícil la aplicación de una axiología tradicional para su

conceptualización, creando una especie de ruptura escatológica desde la cual se las concibe como autófagas y siniestras (Valencia, 2010, 123).

Entonces las innumerables interpretaciones que trazan la imagen de frontera que se desarrolla a través de una multitud de representaciones, configuraciones y conceptualizaciones, han evolucionado en el tiempo dentro de una gran variedad de marcos históricos y sociales. De hecho, según las palabras de Remón-Raillard, «La frontera es el nuevo sitio de construcción de un imaginario identitario» (Remón-Raillard, 2013, 2). De la realidad plural, compleja y problemática de los espacios fronterizos donde acontecen choques, encuentros y fusiones, surge un tipo de relato ficcional en el que se narra para dar sentido a lo que ocurre.

La propuesta de aproximación al concepto de frontera desde lo literario permite la narración de una realidad concreta ficcionalizada donde es indisoluble la relación entre ficción (la novela) y crónica (el testimonio), y donde hay que plantearse qué separa el texto ficcional y la novela documental o testimonial, del mero testimonio. Citando a Pardo Fernández:

Literatura y metaliteratura, lo que se suele leer sobre la frontera entre México y Estados Unidos, se conforma como texto novelístico que trasgrede sus límites y reflexiona sobre la idea de qué más se puede decir, qué más se puede escribir cuando tantos mueren (Pardo Fernández, 2013, 176).

De hecho los discursos ficcionales sobre la migración son un fenómeno complejo que toma en cuenta muchos factores y que está relacionado con lo social, lo ideológico, con el poder y la miseria, la «idealización del sueño americano de vida y la pérdida de las raíces» (*ibidem*). Dentro del concepto de literatura testimonial,¹ se ubican diferentes subgéneros según el énfasis que los autores ponen en el aspecto ficcional o social, y se distinguen por el tipo de tratamiento reservado a las fuentes. En esta definición general están presentes tanto los hechos relatados como acontecieron como los elementos artísticos y subjetivos (Suárez Gómez, 2011). Según la definición de Gustavo García, la literatura testimonial podría definirse como un género que «por medio de la literaturización de un hecho social previo, estructura una unidad discursiva híbrida y subordinada a los intereses ideológicos de sus productores» (García, 2003, 50). También John Beverley, ofrece una definición de testimonio como de:

1 Como afirma Suárez Gómez, no hay un consenso sobre la denominación del género discursivo: «Algunos autores hablan de discurso testimonial, novela política, novela testimonio, novela documental, literatura testimonial, narración testimonial, ficciones documentales, narrativa de no ficción, literatura de resistencia, o simplemente testimonio; entre otras denominaciones que indican que hay un universo testimonial con claras diferencias entre cada subgénero. La diversidad en las conceptualizaciones radica en las múltiples perspectivas de análisis que se pueden utilizar para clasificar y en las diversas técnicas que pueden ser utilizadas para narrar. Pese a las diferencias, entre todos esos conceptos puede hallarse cierta identidad entre contenidos temáticos, estilo y composición -aunque con diversas articulaciones» (Suárez Gómez, 2011, 63).

una narración con la extensión de una novela corta, en forma de libro o panfleto (esto es, impresa y no acústica), contada en primera persona por un narrador que es también el verdadero protagonista o testigo de los sucesos relatados, y cuya unidad narrativa es por lo general una ‘vida’ o una experiencia significativa de vida (Beverley, 2010, 22).

El surgimiento de las novelas «híbridas» que se alejan de la literatura testimonial considerada como discurso que relata un hecho social previo a través de la voz de los testigos de los acontecimientos (Suárez Gómez, 2016, 35–38), y comprenden otros géneros literarios, permite presentar las realidades sociales y políticas cuánto más actuales. Son precisamente estos tipos de novelas «híbridas que [...] ‘liberan’ al relato autobiográfico del testimonio de su función legal y lo lleva a la posibilidad de construir un relato aún desde el horror y la vulnerabilidad» (Peña Iguarán, 2018, 148), y permiten transformar de manera crítica la realidad y reflexionar sobre cuál es la necesidad de la narrativa actual hoy. Como afirma Pardo Fernández: «De lo que se trata, al fin, es de la raíz, el origen, el afán de constituir (descubrir, recuperar) la identidad. Toda la narrativa sobre la migración, sobre la frontera como herida y sobre los mexicanos como pueblo, se conforma a partir de la idea de la raíz al aire, sin sustento: el desarraigo» (Pardo Fernández, 2013, 175–176).

Las tierras arrasadas

Estas novelas sobre la frontera se insertan en el marco de una tendencia literaria que se mimetiza con el espacio al que remiten y que tiene la urgencia de representar la realidad cómo es. Es precisamente lo que Beatriz Sarlo define como «realismo etnográfico» (Sarlo, 2006), es decir la representación documental de la realidad en la ficción, o «el desplazamiento, la distancia» (Piglia, 2009, 91), del cual habla Piglia cuando afirma que hay que salir del centro para dejar hablar al otro, desde el margen. Es decir, el considerar la novela como documento de los intercambios sociales dentro de la marginalidad donde la literatura asume por sí misma el rasgo documental de representación de los temas culturales del presente. En los últimos años estas novelas que relatan la realidad de la frontera mexicana han sido muchas y todas se focalizan sobre el tema central de la violencia, sobre todo a partir de 1995, después de la intensificación de la agresividad debido a las políticas migratorias (Pardo Fernández, 2012, 9–17).

Las tierras arrasadas (2015), ganadora del IX Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska en 2016, es una obra compleja; en esta ocasión propongo un breve análisis del texto para que se comprenda por qué puede considerarse como una novela fronteriza, no sólo por el tema que trata sino también por el género literario

que se coloca entre varios géneros, precisamente entre la crónica y la ficción que se enuncia desde la frontera. Este tipo de literatura, que se ocupa de la marginalidad y de la subalternidad, tiene algunos elementos recurrentes entre los cuales se nota una tendencia en emplear un lenguaje bajo y coloquial que emula la lengua callejera para identificarse y mimetizarse con la realidad que relata e intenta reconstruir. Además, el estilo pierde su estética para dejar espacio al montaje de las imágenes; de hecho, es como si la novela estuviera compuesta por un conjunto de imágenes extremadamente reales para alcanzar al lector con más fuerza (Pardo Fernández, 2013, 13).

En su novela E. Monge (Ciudad de México, 1978), politólogo y escritor que ya ha publicado relatos, crónicas y reseñas literarias, describe un apocalíptico panorama fronterizo, desolado y violento, donde el lector desciende al infierno en que viven los migrantes centroamericanos, secuestrados en el cruce de la frontera entre México y Estados Unidos. La frontera, que aparece como lugar problemático y zona violenta, es al mismo tiempo creadora de historias, donde se relata la cuestión compleja de la industria migratoria en el contexto mexicano, controlada, en buena medida, por el crimen organizado. De hecho, los secuestros de migrantes en los trenes que van al norte –extorsionados, maltratados, violados y matados si no pueden pagar por su liberación– acontecen cotidianamente. Solamente en 2010 este asunto de urgencia humanitaria alcanzó la presencia mediática internacional por primera vez cuando, en San Fernando (Tamaulipas), se descubrieron los cuerpos de 72 migrantes, en la mayoría centroamericanos, torturados y asesinados (Peña Iguarán, 2018, 143).

El texto está compuesto por numerosas voces, historias y niveles de narración que se superponen y se intercambian constantemente: la voz de los migrantes-personajes propuesta a través de los testimonios de archivo de migrantes de América Central, la voz del narrador y unos versos de la *Divina Comedia*; todo eso se mezcla con la historia de amor de una pareja de traficantes que se desarrolla a través del nivel ficcional de la novela.

La narración, que se articula mediante un narrador omnisciente, relata la atrocidad y la barbarie en que viven los migrantes, más allá de lo que es humanamente decible y concebible. Precisamente como en el *Infierno* de Dante, la naturaleza, en esta zona fronteriza, es violenta y cruel, ella misma un personaje, una especie de monstruo que traga al hombre sin piedad, como se puede leer en algunas de estas citas: «[...] oyen entonces los sonidos que la selva exhala en su hora negra: suenan los gritos de los monos aulladores, en el arroyo cantan las chicharras escondidas en la hierba» (Monge, 2012, 16), «[...] ruge la bestia de estas latitudes y la selva enmudece un breve instante» (*ivi*, 30), «[...] la veloz metamorfosis de la selva» (*ivi*, 31), «[...] el zumbido de la selva incorpora a su delirio nuevos ruidos» (*ivi*, 33). La naturaleza, por

lo tanto, es un elemento fundamental en la construcción de un escenario demoníaco donde la selva es la protagonista, aquella misma selva oscura ultraterrenal, símbolo de la vida pecaminosa en que se encuentra el protagonista de la *Divina Comedia*. La misma jungla divide en dos las tierras arrasadas y está poblada de las almas de los difuntos y de los cuerpos de los migrantes: «El viento que recorre la sierra, mientras Estela aprieta aún más el abrazo que a sí misma se está dando, arrecia arrancándole a las piedras los sonidos y las voces de los seres que hace años habitaron este sitio y que hoy son solamente polvo» (*ivi*, 160). No obstante, está poblada también de bestias e insectos que oyen el reclamo de la muerte e invaden el espacio en que se mueve el ser humano para llegar a tiempo a devorar los cuerpos y las plantas que tienen vida propia: «los helechos que escupieron a la sombra [...], constreñidos por las raíces de la higuera siempre hambrienta» (*ivi*, 261–263).

Estela y Epitafio

En esta naturaleza maligna en medio de la selva mexicana donde resuenan las voces de las almas que han habitado los mismos lugares, se mueven los protagonistas: Estela y Epitafio, una pareja que vive al margen de la ley. Estos traficantes de cuerpos comandan, a su vez, una banda de traficantes de migrantes. A pesar de lo que hacen y de la manera totalmente deshumana en que actúan, los dos tienen una historia de amor que constituye la principal estructura narrativa de la novela y que los aleja, por momentos, de la bestialidad que los caracteriza. Los dos simbolizan en sí la fealdad, la ferocidad y la falta de escrúpulos, aunque también la imposibilidad de redención de su propia condición; de hecho, de verdugos se convertirán en víctimas del mismo sistema en el que se mueven y trabajan, víctimas de la traición y de la venganza por parte de los otros compañeros.

Otro papel significativo en la narración está desarrollado por el cura Padre Nicho, jefe de Estela y Epitafio, que dirige el orfanato El Paraíso, donde se conocieron de pequeños. Aquí, en esta auténtica fábrica de futuros asesinos, donde se cuidan a los niños abandonados por los padres o secuestrados a los migrantes, los chicos están marcados a fuego y adiestrados para cumplir crímenes de todo tipo y, una vez adultos, entrar en la criminalidad organizada. Tanto Estela como Epitafio tienen un pasado violento y están traumatizados por el recuerdo de la infancia en el orfanato y por el abandono de los padres. En la banda de criminales que dirigen, cada miembro tiene un apodo que se refiere a la muerte y al rito fúnebre: Osaria, Ausencia, Sepulcro, Cementería, Sepelio, Hipogeo, Mauselo. Estos apodos no solo remiten a la tradición mexicana del culto de los muertos –donde también es inmediata la referencia literaria a las obras de Octavio Paz y a las de Juan Rulfo– sino que se refieren también a la tarea

que tienen de transbordar los cuerpos de las víctimas, cuyas almas ya están muertas, contribuyendo a hacer del texto una «alegoría de la necro-escritura» (Peña Iguarán, 2018, 144).

Junto con ellos hay otros personajes siniestros, que aparecen en la novela como guardianes del umbral: las guías que traicionan a los migrantes entregándolos a los traficantes, especies de monstruos iletrados, los militares corruptos y dos viejos hermanos desguazadores de cadáveres, cuya tarea es descuartizar y quemar los cuerpos de los migrantes rebeldes, incómodos e inútiles.

La historia, que se transforma y modela continuamente, sigue las acciones de estos «personajes-máquina» (*ivi*, 143) que cambian a menudo sus nombres, rebautizados por el narrador, según lo que hacen o lo que sienten, como si fueran víctimas, ellos mismos, de un proceso de des-subjetivización: «Oigosololoquequiero», «Laciegadeldesierto», «ElquequieretantoaEstela», «LaqueadoraaEpitafio», escritos todos en una única palabra. Con este recurso narrativo, los personajes se convierten en lo que hacen: tienen que ser eficientes y se accionan como anestesiados. En la realidad en que se mueven no hay redención, salvación y absolución de los pecados para nadie, ni la posibilidad de modificar el propio destino, porque la violencia los ha marcado inexorablemente a todos desde pequeños.

Existencias quebradas

La voz que más fuerza tiene en la novela de Monge es precisamente la voz de los sin voz: los migrantes. Descritos como un conjunto de cuerpos sin nombre, despojados de su identidad y dignidad, reducidos a ser mera mano de obra, máquinas para trabajar, violados y torturados, estas existencias quebradas son mercancía. Sobre estos futuros esclavos del sistema corrupto y del capitalismo, reclutados en las guerras de los narcos, en los burdeles, en el tráfico de seres humanos, se desata la violencia más truculenta y sus cuerpos y sus vidas se convierten en valor de intercambio monetario y transnacional (Valencia, 2010, 123).

Sin embargo, estos hombres y estas mujeres, reducidos a nada más que carne y huesos, no tienen nombre, pero sí tienen voz. Como en el coro de una tragedia griega, el lector puede oír el lamento de las víctimas y las distintas voces que forman el coro. Son muchas voces débiles que se expresan y que constituyen los testimonios auténticos de los migrantes supervivientes del cruce. Así, la compleja estructura narrativa que constituye la novela es el resultado de años de investigaciones, trabajo de campo y consulta a innumerables fuentes por parte del autor, mezclados con referencias alegóricas y metaliterarias que configuran la historia ficcional. Como se escribe al final

de la novela, el autor ha utilizado informaciones procedentes de la Comisión Nacional e Interamericana de los Derechos Humanos, de Amnistía Internacional, de la Casa del Migrante y del Albergue Hermanos en el Camino.

Los extractos de las declaraciones de los migrantes, que interrumpen la narración por breves líneas como si fueran fragmentos de una memoria que duele y que grita para escupir el horror sufrido, se distinguen del resto de las voces de la narración porque están escritas en letra cursiva, en primera persona y con una métrica diferente de la que se utiliza en el texto, acercándose aún más a las características del coro griego, como se puede leer en la siguiente cita:

Nos metieron en la casa que apestaba a cosa muerta... nos volvieron a golpear y a quemar ... «el que se mueva lo vamos a matar»... nos pidieron nuestros números, de nuestras familias...les exigían diez mil dólares... se reían de ellos y nosotros... nomás por eso hablaban... sabían que no obtendrían nada (Monge, 2012, 78).

Estas personas, que huyen de la miseria de sus historias y que quieren borrar el pasado, son las primeras víctimas del mito del bienestar del primer mundo, transformados en mercancía absoluta por el capitalismo.

En los abismos infernales en que se ha abandonado toda esperanza y que no hay posibilidad de redención, la corrupción, como un virus, ha contagiado todo el país: las autoridades, el ejército y la iglesia. En una especie de danza macabra, bailan víctimas y verdugos, y las mismas víctimas se convierten en verdugos cuando se encuentran ante situaciones en las que, si intentan escapar del horror y rebelarse a lo que los traficantes los obligan a hacer –es decir, a masacrar a sus compañeros–, se convierten en victimarios ellos mismos; porque no hay posibilidad de huida y la propia vida siempre vale más que la vida de los otros. Los sin nombre, traicionados por quienes los guían y aniquilados a través de la extrema violencia a la que están sometidos, también asumen distintos apodos según el tipo de violencia sufrida o la degeneración, que el lector sigue, hacia la pérdida de la propia identidad: «aquellos que cruzaron las fronteras [...], las sin cuerpo [...], los sin nombre que llegaron de otra tierra [...], las sin alma [...], los sin Dios que vienen de otras patrias [...], las sin voz [...], los sin tiempo [...], los sin alma que nacieron más allá de las fronteras» (*ivi*, 111).

A las voces efímeras de los «sin voces» se contraponen otras citas, también en cursiva, de algunos versos pertenecientes al *Infierno* de la *Divina Comedia*, que constituyen la voz de otro coro, y que puntúan el texto creando un tejido narrativo cuyos hilos se mezclan continuamente con la ficción y los testimonios de los individuos que cayeron en las redes de los traficantes de cuerpos. Como se puede leer en el texto:

Como cuando la niebla se disipa y la vista reconstruye la figura de aquello que el vapor sólo promete, los que vienen de otras patrias pero no de otras lenguas reconocen la canción que están cantando encima de ellos y es así como comprenden que habrán de abandonar toda esperanza (ivi, 60).

Aquí, las fuentes, a pesar de que aparentemente no tienen nada que ver entre ellas, dialogan y se compenetran hasta llegar a ser casi indiscernibles y construir un texto que tiene una fuerza lírica notable y un dramatismo que nunca resulta patético.

El texto se compone entonces de una estructura narrativa compleja con tres intertextos: la historia de amor de los traficantes, los fragmentos de los testimonios de los migrantes, que en paralelo acompañan el relato principal, y las citas de la *Divina Comedia* que contribuyen a dramatizar la situación y exasperar la concienciación de la imposibilidad de salvación. Además, se puede añadir un cuarto intertexto compuesto por los nombres dados a todos los personajes por parte de la voz narradora.

El estilo de Monge, la prosa descarnada y el ritmo cadencioso contribuyen a crear un texto híbrido, una obra que evoca la solemnidad y la conmemoración religiosa. El lenguaje, que se parece a la crónica y está contaminado con la jerga, no economiza en la descripción de las escenas de violencia extrema, contadas por el narrador distanciado e imparcial incluso cuando relata la conducta de los traficantes. La lengua está subvertida, como si indicara la imposibilidad de representar la violencia humana con la escritura tradicional y fuese necesario reinventar el lenguaje.

Este texto profundamente realista y testimonial, narrado con una violencia a veces insostenible, definido por el mismo autor como «la historia del último holocausto de la especie» (Monge, 2012, 341), es una novela necesaria para arrojar luz a la cara oculta de la humanidad: los desarraigados de la historia; toda aquella humanidad a la deriva, sujetos marginados que la sociedad, por no querer hacerse cargo, prefiere ignorar. Este relato plantea una reflexión necesaria sobre cómo seguir viviendo después de conocer el horror del que es capaz el hombre y cómo es posible seguir 'estando mirando' la muerte de los migrantes de cada rincón del planeta.

La novela, que surge de múltiples trazos, es una narración que traspasa la frontera de un solo género literario, dando lugar a una obra híbrida, una historia ficcional de denuncia y testimonio donde se invierte la normal contraposición entre víctimas y victimarios. El texto, que crea un relato sobre la frontera y desde la frontera, está enriquecido justamente por la elección del género híbrido utilizado, con una narración que se sitúa en el encuentro entre ficción y relato testimonial, ella misma en la frontera entre géneros literarios. Como afirma Ginzburg:

Contra la tendencia del escepticismo posmoderno a difuminar la frontera entre narraciones de ficción y narraciones históricas, en nombre del elemento constructivo que las pone en pie de igualdad, proponía considerar el vínculo entre unas y otras como una disputa por la representación de la realidad. Pero antes que una guerra de trincheras, planteaba la hipótesis de un conflicto hecho de desafíos, préstamos recíprocos, hibridaciones. (Ginzburg, 2010, 12)

La propuesta de aproximación al concepto de frontera desde lo literario permite el desarrollo de un tipo de narración situada entre la crónica y lo ficcional que no puede considerarse ni literatura testimonial ni literatura de ficción. Esta narración, infringiendo los límites de diferentes géneros literarios, se revela como el género híbrido ideal para la construcción de una imagen de frontera relatada desde los márgenes, que se mimetiza con la realidad que describe, pero que tiene que construir un modo para comunicar lo incomunicable, que no se encuentra en un solo modo de expresarse. La ficción, que trasciende la historia y la transforma a través de la imaginación, emplea un estilo eficaz que llega inmediatamente al lector, constituido por una pluralidad de voces y géneros literarios. El resultado es un relato que, dando voz a los que habitan el margen, y desde diferentes perspectivas desde las cuales se desarrolla el hilo narrativo, crea un texto que deja el lector desquiciado por el horror y por la conciencia de haber formado parte de la narración de una memoria colectiva perteneciente a su contemporaneidad.

Bibliografía

- Appadurai, A., *Modernity at large*, Minneapolis 1996.
- Beverly, J., *Testimonio: sobre la política de la verdad*, México 2010.
- Gamero Cabrera, I. G., Los límites del concepto de frontera en distintas teorías antropológicas posmodernas, *Cinta de moebio. Revista de Epistemología de Ciencias Sociales* 52, 2015, pp. 79–90.
- García Canclini, N., *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México 2001.
- García, G., *La literatura testimonial latinoamericana. (Re) presentación y (auto) construcción del sujeto subalterno*, Madrid 2003.
- Ginzburg, C., *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, Buenos Aires 2010.
- Jiménez Estrada, C., De la novela-testimonio como género, *Íkala. Revista de lenguaje y cultura* 5, Medellín 1998, pp. 85–94.
- Kearney, M., Fronteras y límites del estado y el yo al final del imperio, *Alteridades* 25, 2003, pp. 47–62.

- Lomeli, F. A., La frontera entre México y Estados Unidos: transgresiones y convergencias en textos transfronterizos, *Iberoamericana* 46, 2012, pp. 129–144.
- Martínez, O. J., *Border People: Life and society in the U. S. – México Borderlands*, Tucson 1994.
- Monge, E., *Las tierras arrasadas*, México 2015.
- Pardo Fernández, R., La novela negra de la frontera: violencia y subversión, *Mitologías hoy* 6, 2012, pp. 9–17.
- Pardo Fernández, R., La ficción narrativa de la frontera: El río Bravo en tres novelas mexicanas, *Frontera Norte* 49, 2013, pp. 157–178.
- Peña Iguarán, A., Vidas residuales: el arte en los tiempos de guerra. *Las tierras arrasadas* (2015) de Emiliano Monge, *Mitologías hoy* 17, 2018, pp. 135–149.
- Piglia, R., Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades), *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo* 28, 2009, pp. 81–93.
- Remón-Raillard, M., Mirada cruzadas sobre la frontera México-Estados Unidos a través de la narrativa mexicana del nuevo milenio: David Toscana (*El ejército iluminado*, 2006) y Yuri Herrera (*Trabajos del reino*, 2004 y *Señales que precederán al fin del mundo*, 2011), *Ilcea. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australia* 18, 2013, pp. 1–24.
- Rincones, R., La frontera México-Estados Unidos: elementos básicos para su comprensión, *Araucaria: Revista Iberoamericana de filosofía, política y humanidades*, 11, 2004, pp. 62–70.
- Sarlo, B., Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia, *Punto de vista* 86, 2006, pp. 1–6.
- Suárez Gómez, J. E., La literatura testimonial como representación de pasados violentos en México y Colombia, *Siguiendo el corte y Guerra en el paraíso*, *Iberofórum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana* 11, 2011, pp. 57–82.
- Suárez Gómez, J. E., *La literatura testimonial como memoria de las guerras en Colombia: siguiendo el corte y 7 años secuestrado*, Medellín, 2016.
- Valencia, S., *Capitalismo Gore*, Santa Cruz de Tenerife 2010.

Alice Favaro

**Voces efímeras:
el drama de la migración transfronteriza en México**

Palabras claves: migrantes, subalternidad, trata tráfico, frontera

El objeto de este estudio es la novela *Las tierras arrasadas* (2015), de Emiliano Monge, que relata el infierno en el que viven los migrantes centroamericanos mientras atraviesan México para llegar a los Estados Unidos de América. Mi propuesta es el análisis de la superposición de la voz de los migrantes personajes –que se intercambian constantemente con la del narrador–, de los testimonios de archivo de migrantes de América Central junto a la historia de los traficantes, a través de la ficción narrativa de la novela. Mi enfoque se centrará sobre el género ambiguo del texto, a medio camino entre el relato testimonial y la ficción narrativa y sobre el papel del sujeto subalterno dentro de la novela, víctima de los abusos de los traficantes.

Alice Favaro

Nepomembni glasovi: drama čezmejnih migracij v Mehiki

Ključne besede: migranti, podrejenost, trgovina z ljudmi, meja

Članek obravnava roman *Las tierras arrasadas* (2015) Emiliana Mongeja, ki pripoveduje o preživljanju pekla srednjeameriških migrantov, ki prečkajo Mehiko, da bi prišli v Združene države Amerike. S svojo analizo se želim osredičiti na glasove junakov migrantov, ki se veskozi izmenjujejo s pripovedovalčevim, vsi skupaj pa so v okviru romaneskne pripovedi pričevalci zgodb srednjeameriških migrantov in preprodajalcev. Članek je usmerjen na nedorečenost zvrsti besedila, v katerem se prepletata pričevanje in fikcija, ter na podrejeno vlogo oseb, žrtev zlorabe preprodajalcev.

Alice Favaro

Ephemeral Voices: The Tragedy of Cross-border Migration in Mexico

Keywords: migrants, subalternity, human trafficking, border

The analysis I propose is about Emiliano Monge's novel *Las tierras arrasadas* (2015). In this novel the author examines the hell in which the Central American migrants live while crossing the Mexico-United States border. I examine the multiple voices among the narrator, migrant characters, migrant testimonies and some quotes from Dante's *Divine Comedy*. I specifically focus on the subaltern role in the novel as a victim of traffickers abuses and the ambiguous genre of the text, between testimonial tale and narrative fiction.

Patrizia Farinelli

Historical Memory and the Identity of Places: Approaches to War in Works by Énard and Rastello

Keywords: fiction and nonfiction, Mathias Énard, Luca Rastello war, memory, history, identity of geographical spaces

DOI: 10.4312/ars.13.2.78-88

The idea of presenting and comparing two works as different in their genre¹ as the novel *Zone* (2008), by Mathias Énard,² and the collection of documentary prose *La guerra in casa* (1998), by the Italian journalist and novelist Luca Rastello,³ occurs not only because of a common theme, namely the Yugoslavian conflict of the 1990s. The two works are also linked by the fact that they connect reflecting on history with reflecting on the identity of geographical areas. In both cases, the identity of places is redefined in the light of memories of the violence that was committed there.

The first is a work of fiction, but one that is profoundly intertwined with historical facts; the second a documentary based on the salvaging of oral accounts. Both came out of a cultural terrain which had absorbed two important debates of the last twenty years of the 20th century. The first concerned cultural memory and the role that writing plays in this (a debate led by the work of Jan and Aleida Assmann), and the second, the relationship between historiography and literature, which tapped into the clear separation between the two disciplines. Some of the most famous studies about this question were those by Hyden White and Linda Hutcheon but also, in a phenomenological context, those by Paul Ricoeur. In his case, it is not simply a matter of recognising the presence of a literary form in every historical account (White's argument), but rather of describing history in a way that can be *représentance*: "placing the accent not only on the active character of the historical

1 This article is part of the research programme P6-0239 which is financed by the ARSS (the Slovenian National Research Agency).

2 Matthieu Énard (born in 1972) is a French writer and translator, author of several novels including *L'Alcool et la Nostalgie* (2011), *Rue de voleurs* (2012) and *Boussole* (winner of the Prix Goncourt/Goncourt Prize 2015). The setting of his novel *La perfection du tir* (2003) is also a contemporary war in the Middle East.

3 Luca Rastello (1961–2015) was an Italian journalist and writer. During the 1990s, he went several times to the war zones of the Balkans. He wrote other investigative essays and two novels, of which the best-known – *Piove all'insù* (2006) – deals with generational conflict in 1970s Italy. His collection of narrative fragments and critical notes about contemporary society seen through the eyes of a dying patient was published posthumously under the title *Dopodomani non ci sarà* (2018).



operation, but on the intended something that makes history the heir of memory [...]” (Ricoeur, 2004, 236).

Both mentioned works of Rastello and Énard aim to make a precise connection between archive memory⁴ and subjective living memory, or to give us a representation of history through a filter of reality. It doesn't matter if such experiences are actually factual, as in Rastello's writing, or rather a fictional reality, as in the novel *Zone*. What is relevant, though, is that their writing about individual experiences gives history a certain visibility.

It must be said that neither Rastello nor Énard focuses any attention on the theory of metahistory. This one frequently crops up in post-modern literature and tends to detect the act of construction, which for postmodernists is part of every historical account. Rather than questioning interpretations of history in the first instance, they are keen to recount history – although Énard seeks at the same time to tell an exciting imaginary story, which gives us the opportunity to think in a more global way about the geopolitical identity of the Mediterranean. And while in the Italian journalist's work a note in the paratext explicitly stresses the truth of what is recounted in the text, in the French novelist's work the reader at least never doubts the truthfulness of the documented facts which recur in the historical background of the fictional story 'lived' and told by his character.

In both the works, the topic of war obviously acts as a catalyst for thoughts about the presence of horror in human existence – as Énard asserts, “history is a tale of fierce animals, a book with wolves on every page” (Énard, 2010, 399) – and eventually raises moral questions concerning both individuals and community. However, both authors have chosen an approach which allows them to consider shocking questions without being moralistic: in this way, the matter retains its complexity.⁵ For example, several episodes in *Zone* remind us how easily the roles of victims and executioners are reversed in history (see Énard, 2010, 159).

Distance

In *La Guerra in casa*,⁶ the author sets out precisely in the first few pages his intention to create a dual perspective within the work:

4 With the concept of *Speichergedächtnis* Aleida Assmann defines the “memory of memories”, the object of historical science (Assmann, 1999, 134).

5 The complexity of history is anyway better safeguarded in Rastello's work. In Énard's novels (not just in *Zone*) some clichés do crop up.

6 An Italian critic wrote about *La guerra in casa*: “[...] un récit sage d'intelligence exceptionnelle et de rigueur morale” (Fofi, 2015).

We are not talking simply of war, but of this war and ourselves, of the often disastrous encounter between those who are involved and those who observe, of the looks that are exchanged between the two. Usually with the best of intentions. The couple on which the account centres represents the *here-there* relationship, with particular emphasis on the *here* (Rastello, 1998, VII).⁷

The text brings together several people's accounts, put in writing by Rastello himself: such a strategy therefore creates a dialogue between eyewitnesses, who told him their war memories or experiences with war refugees, and Rastello himself, the writer-scribe. It contains the accounts of some who found themselves at the heart of the atrocious events that occurred during the Yugoslavian war, and who try to reconstruct the labyrinth of their experience by telling their stories. But it also contains the stories of others who explain the daily hardship of coexisting alongside the war refugees whom they took in. At the end, the author adds a section that is more information-based: a rather dry record of this war. (We could say that these pages were probably written in order to *study* history, while the other parts of the book were written in order to *listen* to it.) Using this multiple perspective as a device, Rastello gives us an idea of the complex relationship between two worlds separated by conflict: one *there* and one *here* (represented in this instance by some Italians who helped refugees). On the one hand, painful memories, the difficulty of breaking the silence; on the other, the sense of guilt, the lack of information needed to understand everything. In addition, the continuity of certain clichés. What emerges from these accounts is that, through the effort involved in a dialogue between those who took part in the events and those who were simply observers, a sense of distance remains, because war re-configures the map in a complex way, both literally and metaphorically.

Instead of a culture in which (however exaggeratedly) dialogue is an instrument for promoting understanding between cultures, a work like this by Rastello makes the reader aware that war creates such divisions between those who have experienced it and those who only observed it from a distance, that (even in dialogue) there will still be things that cannot be overcome. This question is one that Ricœur also addresses well when he writes: "But the difficulty in hearing the testimony of survivors of the concentration camps constitutes perhaps the most disturbing calling into question of the reassuring cohesion of an alleged common meaningful world."⁸

7 Here the original Italian version: "Non si parla dunque della guerra, ma di quella guerra e noi, dell'incontro, quasi sempre fallimentare, fra chi è coinvolto e chi osserva, degli sguardi che da questa sponda si sono gettati sull'altra. Quasi sempre con le migliori intenzioni. La coppia su cui il racconto si articola è la coppia *qui-li*, con attenzione privilegiata al *qui*" (Rastello, 1998, VII).

8 Ricœur, 2004, 532, note 24 to p. 166.

Furthermore, Rastello makes us aware that the reasons why someone chooses to support one side rather than the other in wartime are not always clear, even to that person himself. Our determination to master how we see things is often fragile. As he explains in the final pages of his text: “[...] you find yourself in a war zone thinking that you can bring a point of view, defend a role or represent a culture; but it is very probably the war that will give you whatever role it has decided upon for you” (Rastello, 1998, 260).⁹

Proximity

Whilst Rastello’s work *La Guerra in casa* shows that memories of war tend to increase the feeling of distance between *here* and *there*, Énard’s novel underlines another aspect, namely that every war returns in the form of other wars. Firstly, it must be said that in the case of *Zone* the perspective adopted is not a multiple one, but rather a single wide-angle view, because its vision of the world and of history always remains that of the protagonist and narrator. Confronting different geographical and political landscapes through historical knowledge and individual memories of war (and even predominantly through the Balkan war of the 1990s) Énard tends to put forward analogies – including the dynamics of silence – as evidence. Rather than concentrating on multiple voices, on “polyphony”, to enhance the various perspectives one could have of a place or a particular cultural context, he increases the significance of a given place by using a viewpoint which projects it onto the screen of history (and of myth) in order to remember other places marked by a similar fate. In *Zone*, a succession of parallels is drawn between situations that are distant in both place and time. To move around becomes “a journey in time” (Énard, 2010, 9), *un voyage dans le temps*. And the image – with its multiple signifiers – of a network of crossing routes, which is ostentatiously used within the text, becomes a clear metaphor for history. This refers to what Westphal (2007, 25) noted concerning a transformation in the contemporary imagery used to represent history and, specifically, the fact that with the crisis in the idea of history as progress, linear imagery has been replaced by the idea of a network, a map, a root system, etc.

In figurative terms, the railway network also has a structural value in this novel, at a discursive level.¹⁰ Within the plot (the train journey over the course of one night),

9 Here the original Italian version “[...] cadi in un luogo di guerra pensando di portare un punto di vista, difendere un ruolo, rappresentare una cultura; molto probabilmente, invece, è la guerra che ti assegna il ruolo che ha deciso per te” (Rastello, 1998, 260).

10 This involves an account which has both characteristics of a long (railway) track, through its extraordinary syntactic continuity and cohesion (there are almost no pauses or blank spaces), and elements of a network because of its frequent digressions. As one meta-narrative passage underlines: “so many images linked by an interrupted thread that snakes like a railroad bypassing a city, the

there are constant digressions, telling us of other journeys, encounters, memories of childhood, memories of books read, but also the encyclopaedic historical knowledge that the protagonist of *Zone* possesses (or rather, the knowledge that the author gives him).

The particular and admirable feature of this writing is exactly the fact that the *here* and the *there*, the historical and the fictional dimensions, the present and the past, are all brought into the present and put into the same time frame in order to create almost an effect of simultaneity and of depth.¹¹ For example, “I am in Venice” (Énard, 2010, 12) says the narrator in the present tense, but in order to speak of a fairly recent past re-lived in the train carriage near Milan.

Coincidences (and paradoxes) in this novel relate not only to collective history but also to individual fates. And this is especially noticeable in the story of the protagonist. In what is presented as the biography of Francis Servain Mirković, a soldier in Croatia during the war in 1991, there are elements of his father’s life, in particular his silence about his actions during the Algerian war.

Like other contemporary writers, Énard sometimes creates characters who are involved in evil.¹² Yet in an interview, he explains that it is not the individual psychology of violence that interests him, but rather the construction of collective wartime violence and the way in which it breaks all the codes we know.¹³ The son of French father and a Croatian mother – as the author imagines him to be – Francis Servain Mirković tries with a radical gesture to shed his past as a volunteer soldier in Croatia and later a spy near an anonymous research centre. His attempt is symbolised by the task of getting rid of a case full of research documents by delivering them to some residents of Vatican City.

The character’s account, delivered in a stream of consciousness, moves through a mass of historical facts regarding deaths and atrocities; these come back to him by association with the places through which he travels during his journey from Milan to Rome.

For example, near Reggio Emilia the protagonist remarks:

on the opposite track, a train is passing, a freight train, headed for Modena, loaded with tanks of milk – there was probably no need for a train for the ten Jews rounded up in Reggio at the end of 1943. They must have transported them

possible connection between trains in a station [...]” (Énard 2010, 50).

11 In our opinion, it does not occur in those Énard’s novels, which were published after *Zone*.

12 This phenomenon is well regarded by critics. In Italy, for example, Palumbo Mosca (2014) devotes a whole chapter specifically to the figure of the sniper.

13 Interview with Mazza Galanti (2017).

by truck, right nearby, twenty kilometres away to the Fossoli camp antechamber of Poland [...] Fossoli, then Bolzano and finally Birkenau [...] Birkenau, where all the tracks join, from Thessalonica to Marseille, including Milan, Reggio and Rome, before going up in smoke [...] (Énard, 2010, 174–175).

In remembering past and present conflicts in the Mediterranean region, Francis Servain Mirković, having become an experienced observer, questions himself about history without being able to understand its meaning. In the same way, he is unable to explain the reasons for his own decisions (Énard, 2010, 25). For example, with regard to his participation in the Yugoslavian conflict, he tries to justify it as a result of indoctrination by his mother. However, his observations more often involve situations, destiny or archetypal explanations, like the sins visited by fathers upon their sons (Énard, 2010, 367), as opposed to deliberate actions. The fact that modern civilisation has everything under control, as suggested in the text by the railway timetable, changes nothing:¹⁴ human history is configured as the repetition of evil. The precise nature of a world made up of a comprehensive list of events coexists with an inability to explain what is happening.

History as downfall

Alongside the numerous historical events marked by crimes, many other elements of the text, such as place names (Boulevard Mortier), books that the protagonist claims to have read (such as *Drifting Cities*), the atmosphere of places visited, and so on, fall into the semantic category of death and oblivion and, eventually, the notion of history as downfall. Even the novel's strongest link, with *The Iliad*, leads us to a text that is an archetypal discourse on war, death and destruction, although *The Iliad* is also full of very different meanings.¹⁵

Énard also seems to make reference to the famous essay by Benjamin, and to his “angel of history”, at the moment where his character explains to us: “I turn round once more in my seat [...] going backwards, I’m going backwards my back to my destination and to the meaning of history which is facing forward [...]” (Énard, 2010, 127). In his long monologue, Francis Mirković sees history essentially as a heap of ruins,¹⁶ but unlike Benjamin, who still defends the idea that history could possibly regenerate, he excludes this notion. The writer of the novel perhaps sees it differently, apparently

14 “[...] *wir hatten die Gelegenheit*, you see this book is wonderful, it allows you to know what we could have done, what we could do in a few minutes, in the next few hours, even more [...]” (Énard, 2010, 51).

15 Courtier (2017) rightly pointed out that the writing of *Zone* simultaneously retrieves and reverses its hypotext.

16 Benjamin, 1980, 697.

giving history a chance with the rather enigmatic conclusion of his plot, which does not exclude the possibility of a new beginning.

Landscapes, as seen through the eyes of the protagonist, seem to the reader like archives of evil.¹⁷ In his account, Francis Servain Mirković insists on highlighting the fact that traces of conflict, etched in urban and natural environments, always undergo a transformation, whether this process uncovers a willingness to exalt a particular kind of past or shows a willingness to erase the past. In one passage; for example, the protagonist and narrator remembers a journey in Croatia a few years after he had fought there, and notes:

I didn't recognize anything, none of my battlefields [...] the suburbs were dotted with wrecked or razed houses, abandoned, burned, bombed factories [...] I saw the cemetery a few kilometres away from Vukovar, what was left of the sun went away quickly and I stopped, a big flat field, a parking lot roomy enough for thirty tour buses, flags, a monolithic monument, it didn't take long time for memory to settle here I thought, the nation had reasserted its rights to its martyrs [...] (Énard, 2010, 171, 172).

Elsewhere, Francis Mirković confronts other ways in which the memory of places can be affected. He is a keen observer by profession, and from Tangiers to Barcelona, Vukovar, Thessaloniki and Istanbul, the way in which a community relates to the past never escapes him. Urban landscapes are sometimes scattered with statues glorifying national heroes, sometimes converted for other uses, as before, through transformations which could be aimed at erasing certain traces of history, more for economic than for expressly political reasons. This is the case in areas which were marked by atrocities and are now transformed into public spaces or tourist areas. In the Catalan capital, for example:

[...] at the scene of the carnage with the 2,000 corpses the Barcelona town hall built its Forum of Cultures, Forum for Peace and Multiculturalism, on the very spot of the Francoist butchery they raised a monument to leisure and modernity, to the *fiesta*, a giant real estate operation supposed to bring in millions in indirect revenue, tourism, concessions stands, parking lots, and once again to bury the poor conquered ones of 1939 [...] (Énard, 2010, 234, 235).

The fact that memories are not neutral comes across particularly strongly in the episode where the protagonist remembers tensions that erupted between France and Turkey, at the time when France had recognised the existence of the Armenian massacre and, reacting to that, Turkey reminded French politicians of the thousands who were

17 Among several studies on the topic of landscape as an archive of historical memory, see the recent one by Giancotti (2017), which also examines this novel by Énard.

killed in Algeria. Our character remarks: “the massacres of others are always less awkward, memory is always selective and history always official [...]” (Énard, 2010, 201).

War and writers

Rediscovering the history of evil, its shadow, across geographical areas (and specifically the Mediterranean) is one of the aspects alluded to by the multi-semantic image of a night-time journey, as suggested by Énard. Seen from this perspective, places lose their identity as defined by the criteria of national culture and instead appear to belong to a much bigger area, with a closely shared history running through it.

Of course, the image of travelling at night also opens up yet more meanings, among them a metanarrative one: writing as a process of elaboration of what has been experienced, known, glimpsed or imagined. Indeed, this is something we should consider before concluding. Why do writers write? This question crops up several times in *Zone*, particularly when the narrator remembers writers who, like Cervantes, knew about war from personal experience (see Énard 2010, 131, 445).

Do writers write “terrifying stories” in order to tell of what they have seen and glimpsed as “observers of the dark side” of history? Or rather, do they write to offload the part of themselves that could have been involved in the evil? The novel raises some questions without, of course, seeking to exhaust all possible answers. In any case Énard, making a subtle analogy between writers and his protagonist – this one often defines himself as a spy or as an archaeologist, his activities having the aim of pulling things out of the shadows – allows us metaphorically to rediscover the writer’s multi-faceted role regarding cultural memory.

Translated by Lucy Schonberger.

References

- Assmann, A., *Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Munich 1999.
- Benjamin, W., *Gesammelte Schriften*, Band I, 2 (Hg. Tiedemann, R., Schweppenhäuser, H.), Frankfurt a. M. 1980.
- Coutier, E., Un mémorial romanesque pour l'épopée. Fonctions de la référence homérique dans *Zone* de Mathias Énard, *Revue critique de fixxion française contemporaine / Critical review of contemporary French fixxion* (2012), <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx14.11/1119> [10. 11. 2018].

Énard, M., *Zone*, Paris 2008.

Énard, M., *Zone* (translated by Mandell, C.), Rochester 2010.

Fofi, G., La voce libera di Luca Rastello, *Internazionale*. 7. 7. 2015, <https://www.internazionale.it/opinione/goffredo-fofi/2015/07/07/luca-rastello-ricordo5> [16. 10. 2019].

Giancotti, M., *Paesaggi del trauma*, Milan 2017.

Mazza Galanti, C., Il filtro del conflitto, *Il tascabile: Letterature*. <http://www.iltascabile.com/letterature/intervista-mathias-enard/> [10. 11. 2018].

Palumbo Mosca, R., *L'invenzione del vero*, Rome 2014.

Rastello, L., *La guerra in casa*, Turin 1998.

Ricœur, P., *Memory, History, Forgetting* (translated by Blamey, K., Pellauer, D.), Chicago, London 2004.

Westphal, B., *La géocritique: réel, fiction, espace*, Paris 2007.

Patrizia Farinelli

Zgodovinski spomin in identiteta prostorov: pristopi k vojni v delih Énarada in Rastella

Ključne besede: literatura, Mathias Énard, Luca Rastello, vojna, spomin, zgodovina, identiteta geografskih prostorov

Članek govori o konfiguraciji spomina na vojno v nekdanji Jugoslaviji v devetdesetih letih in se pri tem osredotoča na roman *Zone* (2008) Mathiasa Énarada ter na zbirko dokumentarne proze *La guerra in casa* (1998) Luca Rastella. Cilj pričujočega članka je pokazati, da spomin na nasilne dogodke v obeh delih, čeprav na različni način, sproža nov pristop k identiteti prostorov. Medtem ko se v zbirki besedil *La guerra in casa* geografske lokacije ponovno razdelijo, in sicer na kategoriji »tukaj« in »tam« (na prostore, kjer so ljudje preživljali nasilnost vojne, ter na tiste, od koder so jo opazovali od daleč), v Énardovem romanu prostori dobijo bolj tekočo identiteto: zaradi skupne usode so prikazani kot prepleteni, ob tem pa je tudi zgodovina predstavljena kot mreža, na kateri se preteklost in sedanjost ter realna dejstva in mitologija pogosto prepletajo in celo prekrivajo.

Patrizia Farinelli

Historical Memory and the Identity of Places: Approaches to War in Works by Énard and Rastello

Keywords: fiction and nonfiction, Mathias Énard, Luca Rastello, war, memory, history, identity of geographical spaces

In this article we will examine the form taken by memories of the war in Yugoslavia during the 1990s in the novel *Zone* (2008) by Mathias Énard and in the collection of documentary prose *La guerra in casa* (1998) by Luca Rastello. Our aim is to show that in both works, albeit in different ways, the memory of violent historical events opens up a new approach to the identity of places according to which the identity of this place is not imaginable except in relational terms. Whilst in eyewitness accounts from the collection *La guerra in casa*, places and geographical areas are redefined only in the categories of “within” and “outside”, of “over there” and “over here” (places where people had direct experience of war and violence and those where people remained at that time outside it), in Énard’s novel they have a more fluid identity. The “here” and the “there” tend to be more entwined because of their shared fate; at the same time also history is represented as a network: individual and collective experiences, the past and the present, the historical and the mythical dimensions often intersect.

Andrea Leskovec

Der Status von Flüchtlingen in zwei deutschsprachigen Romanen aus der Perspektive des raumtheoretischen Ansatzes von Bernhard Waldenfels

Schlüsselwörter: Raumtheorie, Bernhard Waldenfels, Zugehörigkeit, Status von Flüchtenden, deutsche Gegenwartsliteratur

DOI: 10.4312/ars.13.2.89-101

Die Romane *Wenn gefährliche Hunde lachen* (2011) von Maxi Obexer und *Havarie* (2015) von Merle Kröger erzählen Fluchtgeschichten, wobei beide Texte auf die jüngsten Flüchtlingswellen vom afrikanischen Kontinent eingehen. Obexers Roman handelt von Helen, einer jungen Nigerianerin, die sich auf der Flucht nach Europa befindet und nach einer langen Odyssee schließlich nach Deutschland kommt. In Krögers Roman treten mehrere Figuren auf, deren Geschichten parallel erzählt werden, doch den Mittelpunkt der Handlung bildet das Schicksal einiger afrikanischer Flüchtlinge, die auf einem Schlauchboot im Mittelmeer treiben und schließlich die spanische Küste erreichen. In beiden Texten spielen Orte und Räume eine wichtige Rolle, worauf bereits Inhaltsverzeichnis bzw. Kapitelüberschriften der Romane hinweisen. Es fällt außerdem auf, dass beide Texte eine Differenzierung in topologischer Hinsicht vornehmen, nämlich eine Unterscheidung von Raum und Ort und damit verbunden eine Differenzierung des jeweiligen Subjektstatus. Die Flüchtlingsfiguren erfahren eine extreme Raumschrumpfung und eine Reduzierung auf einen Ort, was auf ihren Status als Subjekt zurückwirkt, wogegen bei den anderen Figuren, die keine Flüchtenden sind, eine ausgewogene Spannung zwischen Ortsfixierung und Raumausdehnung festzustellen ist. Nach Bernhard Waldenfels (vgl. Waldenfels, 2009) sind Menschen in der Regel an einem bestimmten Ort und gleichzeitig auch Teil eines auch diesen Ort umfassenden Raumes, zwischen beiden besteht also ein ausgewogenes Verhältnis. Dieses scheint jedoch in den beiden Romanen aus dem Gleichgewicht geraten zu sein, was im Folgenden anhand einer raumtheoretischen Analyse gezeigt werden soll. Dabei beziehe ich mich auf die raumtheoretischen Überlegungen von Waldenfels, die ich für die Analyse der beiden Romane operationalisieren möchte. Zunächst soll nun Waldenfels' Ansatz kurz vorgestellt werden, der danach auf die Lektüre der beiden Romane appliziert werden soll.¹

1 Finanzielle Unterstützung durch die Slowenische Forschungsagentur (Forschungsgruppe Nr. P6-0265).



Raumtheoretische Ansätze bei Bernhard Waldenfels

Den Ausgangspunkt der raumtheoretischen Überlegungen von Waldenfels bildet das Subjekt, "das leibliche Ich, das sich durch seine eigenen Bewegungen eine Welt erschließt." (Waldenfels, 2009, 19) Dabei geht das Subjekt von einem Hier und Jetzt aus, konstituiert sich also als "Hier-Jetzt-Ich-System" (ebd., 20), das zwischen Nah- und Fernräumen und Innen- und Außenräumen differenziert. Das Subjekt ist also an einem Ort und bewegt sich gleichzeitig in einem Raum. Dabei ist der Ort mit dem jeweiligen Selbst verbunden und wirkt auf dessen Selbstverständnis zurück, denn jedes Individuum hat "seinen eigenen Ort, ohne den das Individuum kein Individuum wäre, und seinen angestammten, zugehörigen Ort, ohne den es kein besonders geartetes Individuum wäre." (Ebd., 119) Von diesem Ort abzugrenzen wäre ein Raum, "in den wir uns einordnen" (ebd., 12) und der die Orte umgibt, an denen sich Subjekte befinden und zu denen sie sich zugehörig fühlen, denn "ein Leben und Wohnen im Raum läßt sich nicht denken ohne eine innere Zugehörigkeit der Bewohner zu dem Ort, an dem sie sich aufhalten." (Ebd., 65) Dabei kann die Zugehörigkeit stärker oder schwächer sein, je nachdem, wie sehr das Ortsgefühl und das Raumwissen zusammenfallen. Ersteres bezeichnet das leibliche Gefühl, sich an einem bestimmten Ort zu befinden, letzteres das Wissen vom Raum, also das Wissen darüber, wie der Raum funktioniert und welche Ordnung ihn bestimmt. Das Gefühl der Fremdheit ist beispielsweise Resultat einer Abspaltung von Ortsgefühl und Raumwissen, d.h. das Gefühl, an einem Ort zu sein deckt sich nicht mit dem Wissen von dem Raum, in dem sich dieser Ort befindet.

In der Regel besteht eine ausgewogene Spannung zwischen der "Zentrierung am Ort und der Verteilung im Raum." (Ebd., 47) Gerät dieses Verhältnis aus dem Gleichgewicht, "droht sich das Hier zu verflüchtigen, der Raum sich zu verfestigen" (ebd.), was sich mit den Bezeichnungen "*Ort ohne Raum* und *Raum ohne Ort*" (ebd., Hervorhebung im Original) benennen lässt. Letzteres bezeichnet einen Raum, in dem es keine singulären Kennzeichnungen gibt, kein individuelles oder situatives Hier und Jetzt, wodurch die Existenz eines Ich im Sinne eines Individuums fragwürdig wird. Orte ohne Räume dagegen bezeichnen eine Reduzierung auf ein Hier und Jetzt, wobei der Raum als Faktor der Zugehörigkeit abhandenkommt, was letztendlich ebenso zu einer Abwesenheit eines Ich führt, da eine Verortung oder Einordnung in einen Raum der Zugehörigkeit nicht möglich ist.

Im Gegensatz zum Ort, der situativ und singulär ist und in gewisser Weise von einem Individuum besetzt wird, zeichnet den Raum eine Vielfalt aus, die einerseits durch seine Beschaffenheit als geschlossener, offener, dynamischer, statischer, ausgedehnter oder geschrumpfter Raum entsteht, andererseits aber auch durch

die Vielzahl von Orten, die er umfasst. Insofern gibt es nicht *den* Raum und *die* Raumordnung, in den bzw. in die sich Subjekte einordnen, und auch keinen Raum, in dem alles seinen angestammten Platz hätte, wie das beispielsweise für den griechischen Kosmos gilt. “*Den* Raum gibt es nur in der Vielfalt von Raumweisen und in der raumübergreifenden Verkettung oder Verschmelzung verschiedenartiger Räume.” (Ebd., 66) Dieses Verständnis vom Raum lässt die vermeintliche Homogenität des Raumes obsolet werden und unterstützt dagegen die Annahme, dass der Raum von der jeweiligen Erfahrung und dem jeweiligen Subjekt der Erfahrung abhängt.

Es soll nun versucht werden, mit Hilfe des raumtheoretischen Ansatzes von Waldenfels einige Aspekte der beiden Romane näher zu untersuchen. Für beide Romane gilt, dass die Flüchtenden eine extreme Raumschrumpfung und Ortfixierung erfahren. Insofern könnte behauptet werden, dass der genuine Ort von Flüchtenden ein “Ort ohne Raum” und “Raum ohne Ort” ist. In dem Roman *Havarie* fällt zudem auf, dass sich die Figuren in einem gemeinsamen Raum bewegen (das Mittelmeer), sich teilweise auch denselben Ort teilen (die unterschiedlichen Schiffe), sich aber gleichzeitig in unterschiedlichen Räumen befinden. Für sie gilt, was Waldenfels Ortsverschiebung nennt. Das bedeutet, dass jemand “zugleich hier und anderswo“ (ebd., 124) ist, woraus folgt, dass jemand “zugleich er oder sie selbst und ein Anderer, eine Andere” (ebd.) ist. Für die Flüchtenden, die eine Reduzierung auf das Hier und Jetzt erleben und damit eine Raumschrumpfung, gilt das nicht mehr. Ihr Status, der sich aus der Doppelfigur von Ort ohne Raum und Raum ohne Ort ergibt, lässt sich mit Agamben als “nacktes Leben” (vgl. Agamben, 2002) bezeichnen, und was Agamben über die Insassen der Konzentrationslager schreibt, trifft auch für die in den Texten auftretenden Flüchtlingsfiguren zu: “Genau darum, weil sie aller Rechte und aller Erwartungen, die wir gewöhnlich mit der menschlichen Existenz verbinden, beraubt und dennoch biologisch noch am Leben sind, halten sie sich in einer Grenzzone zwischen Leben und Tod, zwischen Innen und Außen auf, wo sie nichts weiter mehr waren als nacktes Leben.” (Agamben, 2002, 168)

Raumtheoretische Aspekte im Roman *Wenn gefährliche Hunde lachen*

Der Roman erzählt die Geschichte von Helen, die durch die Sahara über Marokko nach Deutschland flüchtet. Nach dem gefährlichen Weg durch die Wüste, in der sie immer wieder Schikanen seitens der Schlepper und der Grenzpolizei ausgesetzt ist, gelangt sie in das marokkanische Tanger. Dort haust sie gemeinsam mit anderen Flüchtenden in einem Wald und wartet auf die Überfahrt nach Europa. Begleitet wird sie von ihrem Freund Benjamin, einem jungen Eritreer, der sich jedoch als ambivalente

Figur erweist, da nicht ganz klar ist, ob er nicht, da er Helen auf der Flucht immer wieder zu sexuellen Handlungen mit den Grenzpolizisten nötigt, ebenfalls als Schlepper fungiert. In Tanger zwingt er sie zur Prostitution. Als Helen vor ihm flieht, wird sie von einem Marokkaner aufgegriffen, der sie unter falschen Versprechungen in ein Haus bringt, wo sie sich waschen und ausruhen kann. Allerdings erweist sich der Mann als Zuhälter und das Haus als Bordell, in das Helen eingesperrt wird. Nach einiger Zeit gelingt es ihr, den Zuhälter davon zu überzeugen, sie gehen zu lassen, und gemeinsam mit anderen Flüchtlingen gelangt sie auf einem Schlauchboot nach Spanien, wo sie in ein Flüchtlingscamp gebracht wird. Helen ist schwanger, allerdings wird das Kind ohne ihr Wissen mit Tabletten abgetrieben. Schließlich gelingt ihr die Flucht aus dem Lager und, versteckt in einem Lastwagen, kommt sie nach Deutschland. Dort bittet sie auf einer Polizeistation um Asyl und wird von den Beamten mit dem Zug quer durch Deutschland in ein Asylantenheim geschickt, wo sie auf ihre Anhörung wartet. Helen erkrankt an einer starken Depression und lebt mehrere Monate in einem Zustand der völligen Abwesenheit, weswegen sie in die Psychiatrie eingeliefert wird.

Betrachtet man Helens Fluchtgeschichte topologisch, so ergibt sich eine klare Differenzierung in Raum und Ort. Die im Roman auftauchenden Räume – Afrika, Europa, die Wüste, das Mittelmeer – fungieren hierbei als Räume, die Helen zwar durchschreitet, zu denen sie jedoch nicht gehört, wobei es jedoch zwischen diesen Räumen zu differenzieren gilt. Obwohl ihre afrikanische Heimat sie als Flüchtende ebenso ausschließt wie Europa, das sie nicht aufnehmen möchte, fungieren beide Räume in gewisser Hinsicht immer noch als Räume der Zugehörigkeit, denn sie werden zu imaginären Räumen, zu imaginierten Fluchttorten, in denen sich Helen bewegt, um die reale Flucht überhaupt aushalten zu können. „Denk dich woandershin, du bist einfach woanders. [...] hier sind alle europäischen Städte vertreten, zumindest in ihrer Phantasie, so wie sich fast alle afrikanischen Länder hier finden lassen.“ (Obexer, 2011, 11–12) Sind Europa und Afrika zumindest in der Phantasie noch Räume der Zugehörigkeit, in denen ein Leben erinnert werden kann und vorstellbar ist, erscheinen die Wüste und das Mittelmeer als eigentliche Grenträume, die Helen durchschreiten muss. Zu diesen Räumen gibt es keine Zugehörigkeit, sie gleichen „Totenfeldern“ (ebd., 38) oder der „Hölle“ (ebd., 14), Räumen, die ihre eigene „Rechts-Ordnung“ (Steidl 2017, 313) entwickeln, in denen eigene Regeln herrschen, und die vor allem durch Gewalt gekennzeichnet sind. Obwohl sich Grenträume in der Regel dadurch auszeichnen, dass in ihnen – ähnlich wie in Schwellenräumen, Limitrophien oder dem *third space* (vgl. Borgards, 2012, 10) –, durch das Aufeinandertreffen von Ordnungen neue Ordnungen entstehen und die gemeinhin als Räume des Aushandelns verstanden werden, gilt genau das für die Grenträume, in denen sich Helen bewegt, nicht mehr. Diese unterscheiden sich dadurch, dass der Mensch in ihnen auf das

“nackte Leben” reduziert wird und andererseits bieten sie auch keine Möglichkeit des Aushandelns mehr. In diesen Räumen herrscht ein permanenter Ausnahmezustand, in dem prinzipiell alles möglich ist, und in ihnen gibt es weder ein subjektives Recht noch einen rechtlichen Schutz.

Weder die Wüste noch das Meer bieten eine Möglichkeit der Verortung, d. h., es gibt keine Möglichkeit, sich als “Hier-Jetzt-Ich-System” (Waldenfels, 2009, 43) in diesen Räumen zu konstituieren, wovon nicht nur Metaphern wie “Totenfelder” und “Massengräber” (Obexer, 2011, 111) zeugen, sondern auch die Leere, die Helen in einem ihrer Briefe beschreibt: “Liebe Eltern, in der Sahara unterwegs zu sein ist wie im Meer sein. [...] Du siehst über Tausende von Kilometern nichts, nur Dünen in jeder Himmelsrichtung. [...] Man kann oft über mehrere Stunden nicht sehen, dass sich etwas bewegt, außer dem Sand, der vom Wind bewegt wird. Keine Tiere, keine Bäume, keine Menschen.” (Ebd., 27–28) Sowohl diese Grenzzräume als auch Afrika und Europa, die zwar eine – wenn auch lediglich imaginäre Zugehörigkeit ermöglichen, sind Räume ohne Orte, Räume also, die sich verfestigen und dem Subjekt kein individuelles und situatives Hier und Jetzt bieten. Der Raum ist übermächtig und verschluckt sozusagen das Ich, bestimmt dessen Sein. In diesen Räumen gelangt Helen immer wieder an Orte, die eine Ausdehnung oder Bewegung des Ich entweder ganz oder zumindest teilweise einschränken. Zu unterscheiden sind hierbei dynamische Orte, in die sie eingeschlossen ist (Wagen, Kleinlaster, Lastwagen, Zug) und statische Orte, die das Subjekt festsetzen (Gefängnis, Stall, Container, Sandkuhle, Keller, Bordell, Zimmer, Zelt, Lager, Krankenzimmer, Erstaufnahmelager, Asylantenheim, Psychiatrie). In beiden Fällen handelt es sich um Orte ohne Raum, an denen Helen eine extreme Reduzierung ihres Selbst erfährt. Da Orte durch “die Verbindung des Ortes mit einem Selbst” (Waldenfels, 2009, 32) gekennzeichnet sind, ergibt sich die Frage nach dem Sein, dem Status dieses Selbst, vor allem auch deswegen, weil es sich um negativ konnotierte, klaustrophobische Orte handelt: das Erdloch in Tanger, in dem Helen auf die Überfahrt nach Europa wartet, das Bordell, die Psychiatrie. An diesen Orten wird der Mensch auf sein körperliches Sein reduziert, wie “lebloß” (Obexer, 2011, 9) wartet er darauf, dass die Zeit vergeht, die es aber an diesen Orten gar nicht zu geben scheint: “Diese Zeit hier gibt es nicht, die zählt nicht.” (Ebd., 11) Der Flüchtende gehört “nicht der menschlichen Gattung an” (ebd., 32), sondern wird zu einer “stumpfen Sorte Tier, das hinnimmt, was für normale Menschen nicht hinnehmbar ist.” (Ebd.) Helen und die anderen Flüchtlinge sind so gesehen keine Ortlosen, sondern Raumlose, die durch den Verlust ihres Raumes auf das Sein an Orten reduziert werden, mit denen sie identisch werden: “Keiner sagt uns etwas, keiner macht sich die Mühe mit uns zu sprechen, die Art, wie wir zusammengepfercht gehalten werden, wie Geflügel, gleichgültig, sinnlos, zeitlos [...]” (Ebd., 116) Diesen Orten ist die paradoxe Verortung

außerhalb und innerhalb ebendieser Räume eigen, denn die Flüchtenden sind aus den als verbindlich geltenden Rechtsräumen ausgeschlossen, befinden sich aber nicht in irgendeinem Außerhalb, sondern in einem von diesen Rechtsräumen als solches definiertem Außerhalb. Der Flüchtende ist an diesen Orten tatsächlich auf die Existenz des Agambenschen *homo sacer* (Agamben, 2002, 168) reduziert, der in einem Maße entmenschlicht wird – und zwar in dem Sinne, als er seiner grundlegenden politischen Rechte beraubt wird –, dass er getötet werden kann, ohne dass diese Tötung rechtliche Konsequenzen nach sich ziehen würde. Insofern befinden sich diese Orte innerhalb eines Systems, das diese Behandlung zulässt, und gleichzeitig außerhalb des Systems, da hier nicht dieselben Regeln herrschen wie im gesamten System.

Die Differenzierung in Ort und Raum, die Waldenfels vorschlägt, macht eine differenziertere Beschreibung möglich und rückt darüber hinaus die Frage nach dem Status des Selbst, das sich an solchen Orten befindet, stärker in den Fokus, denn Orte sind ja immer auch mit dem dort seienden Selbst verbunden und wirken darauf zurück. Die Orte und Räume unterscheiden sich einerseits aufgrund ihrer Beschaffenheit und andererseits nach der Art, wie das Subjekt sich selbst dort erfährt, was nun anhand von einigen Beispielen veranschaulicht werden soll.

Die Wüste als offener und ausgedehnter Raum, als “Öde, die nicht aufhört, die kein Ende nimmt” (Obexer, 2011, 29), erfährt Helen als feindlichen Raum, dem sie ausgeliefert ist und in dem sie verloren geht, als Raum ohne Ort also, der das Subjekt verschluckt. Gleichzeitig erfährt sie dort auch die totale Schrumpfung des Raums auf Orte, die das Subjekt bis zur Auflösung reduzieren. Hierzu gehören beispielsweise die Sandkuhlen, in die sich die Flüchtlinge eingraben. Jeder hat eine “eigene Sandkuhle” (ebd., 23) und unter “dem Sand, den der Wind auf ihnen ablegt, verschwinden in kurzer Zeit die bunten Farben ihrer Kleidung; sie tragen nun alle dieselbe hellbraune Farbe der Wüste.” (Ebd.) Hier gibt es kein individuelles Sein mehr – weder in der Ausdehnung des Raumes, noch in der Fixierung auf einen Ort, denn beide Erfahrungen führen zu einer “Schwächung des leiblichen Hier, die sich seiner Aufhebung mehr oder weniger annähert” (Waldenfels, 2009, 96), zu einem Verlust des Selbst also, der dazu führt, dass irgendwann “nichts mehr von dir übrig bleibt.” (Obexer, 2011, 18) Trotzdem sie hier eine extreme Reduzierung erfährt, birgt die Offenheit des Raumes doch eine Dynamik in sich, die sich in Helens Hoffnungen zeigt und auch in der fast poetischen Beschreibung der Wüste als “Seereise auf dem Land” (ebd., 27), denn manchmal “schimmert die Luft so, dass man meinen könnte, man befände sich mitten auf einem von Licht gleisendem See” (ebd.), der ständig seine Form ändert. Diese Möglichkeit einer Veränderung kommt in den geschrumpften Räumen, den “Orten ohne Raum”, an denen Helen sich befindet, völlig abhanden, wovon Helens Eindrücke aus dem Bordell zeugen: “Sie sieht, wie ihre Augen sind, wenn sie [die Mädchen, Anm. A. L.] in dieses

Haus kommen, und sie sieht ihre Augen nach zehn Tagen. Es ist keine Bewegung mehr darin zu erkennen, sie leben nicht mehr, sie sterben nicht, denn auch dazu musst du noch den Hauch eines Lebens besitzen.” (Ebd., 98) An diesen Orten vollzieht sich eine Reduzierung des Menschen auf sein nacktes Leben: Er ist nur noch Körper, wovon auch die Psychiatrie als absolut geschlossener Ort zeugt: “Mein Kopf jedenfalls war nicht mehr hier und nicht bei mir. Ich habe keine Ahnung, wo er stattdessen war. Nur der Körper war noch hier. Der Körper aber rannte kopflos umher, nervös wie er war, verloren wie er war ohne Kopf.” (Ebd., 159) Helens Fluchtgeschichte ist eine Bewegung durch schrumpfende Räume und endet schließlich an einem absolut geschlossenen Ort. Sie zeichnet damit auch die Entmenschlichung des Flüchtenden nach, der durch den Verlust jeglichen Raums auf die Existenz als Körper reduziert wird.

Raumtheoretische Aspekte im Roman *Havarie*

Auch in dem Roman *Havarie* spielen Räume und Orte eine ausschlaggebende Rolle, worauf nicht nur die Kapitelüberschriften hinweisen, die exakte Ortsbeschreibungen sind, sondern auch die Fotografien unterschiedlicher Orte im Anhang. Im Unterschied zu Obexers Roman, in dem eine Hauptfigur im Mittelpunkt steht, treten in *Havarie* mehrere Figuren mit unterschiedlichen Geschichten auf, die jedoch topologisch miteinander verbunden sind. Die Handlung umfasst drei Tage und entfaltet sich an verschiedenen Orten, die das Mittelmeer als Handlungsraum miteinander verbindet. Bei den Orten handelt es sich um unterschiedliche Schiffe bzw. Boote, die nicht nur durch den gemeinsamen Raum, das Meer, miteinander verbunden sind, sondern auch durch das Schicksal der Flüchtlinge, auf dem der Fokus des Romans liegt. Diese befinden sich auf einem Gummiboot auf dem Mittelmeer und werden in der Nacht von dem Luxusdampfer *Spirit of Europe* gesichtet. Anstatt die Flüchtlinge an Bord zu nehmen, versorgt sie die Besatzung mit Decken und Nahrungsmitteln und schickt sie zurück aufs Meer. Außerdem wird Marwan, ein afrikanischer Flüchtling, der sich illegal auf dem Luxusdampfer befindet, auf das Gummiboot gebracht, das am nächsten Tag die spanische Küste erreicht, wo Marwan stirbt.

Topologisch betrachtet gibt es auch in diesem Text eine deutliche Differenzierung in Raum und Ort. Gemeinsamer Handlungsraum ist das Mittelmeer, auf bzw. an dem sich die unterschiedlichen Handlungsorte befinden: der Luxusdampfer, das Gummiboot, ein Frachter, ein Fischerboot, ein Rettungsboot sowie die Häfen von Oran und Cartagena und das spanische Portmán. Jedem der Orte sind bestimmte Figuren zugeordnet. Einerseits sind die Figuren durch die Orte bestimmt und dadurch mit der Handlung verbunden, andererseits breiten sie sich aber in individuelle Räume aus, die nicht direkt mit der Handlung in Verbindung stehen, diese aber in einem

gewissen Sinne reflektieren. Es handelt sich dabei um Orte, die ihrerseits durch Flucht und Krieg gekennzeichnet sind, wie zum Beispiel das Flüchtlingschiff *Gustloff*, der Bürgerkrieg in Belfast oder Migrationserfahrungen an unterschiedlichen Orten. So entstehen unterschiedliche Zeit- und Raumebenen: das Hier und Jetzt der Handlung und die jeweiligen Vergangenheiten, sowie die damit verbundenen Orte, die im Text nicht Handlungsorte sondern Erinnerungsorte sind, worauf auch die Fotografien im Anhang hinweisen. Jede Figur ist also an einem bestimmten Ort lokalisiert, erschließt sich aber gleichzeitig in Gedanken einen anderen Raum, zu dem sie sich zugehörig fühlt. Der Ort, an dem sich die Figuren befinden, ist situativ bestimmt (Kreuzfahrt, Fischerei, Rettungsdienst usw.) und bestimmt teilweise auch das Sein des Individuums; andererseits sind die Figuren durch den Raum bestimmt, in den sie sich ausdehnen und zu dem sie sich zugehörig fühlen. Das gilt für alle Figuren gleichermaßen, außer für den Flüchtling Marwan, dessen Raum zusehend schrumpft.

So entsteht eine Dichotomie von Figuren hinsichtlich der erfahrenen Raumausdehnung und -schrumpfung. Für diejenigen, die sich in den Raum ausdehnen können gilt, was Waldenfels Ortsverschiebung nennt, nämlich ein gleichzeitiges Sein im Hier und Jetzt und in einem Anderswo. So entsteht ein Kaleidoskop von Geschichten, andererseits aber auch ein überindividueller Raum, in dem sich die je individuellen Räume ineinander verketteten. Alle Figuren erinnern nämlich Erlebnisse, die sie mit den Flüchtenden auf dem Meer in Verbindung bringen: Flucht, Gewalt, Krieg, Diskriminierung, Fremdheit. Insofern sind sie tatsächlich sie selbst und jemand anderes, was Ortsverschiebung ja impliziert. Eine Ausnahme bildet Marwan. Genau wie Helen erfährt er eine zunehmend radikaler werdende Raumschrumpfung. Er arbeitet in der Wäscherei des Dampfers und beschreibt das wie folgt: "Wir sind Verdammte auf diesem Totenschiff. Wir sind längst tot. Wir brauchen nichts: Kein Tageslicht in der Wäscherei. Kein Tageslicht in der Kabine. Kein Tageslicht in der Crewkantine. Eine verstohlene Zigarette draußen vor dem Trainingsraum. Kurzer Blick zum Himmel. Schönstes Urlaubswetter. Nicht für uns. Tote brauchen keinen Urlaub." (Kröger, 2015, 24) Zu Beginn des Romans befindet sich auch Marwan gedanklich noch in anderen Räumen: Er erinnert sich an Syrien, an seine Arbeit als Arzt, an seine Eltern. Die Möglichkeiten einer gedanklichen Flucht werden jedoch immer geringer und bleiben schließlich ganz aus. Nachdem Marwan erkrankt, wird er, da man ihn auf dem Luxusschiff nicht mehr duldet, auf das Schlauchboot gebracht, das in der Nacht gesichtet wird. Das Boot ist allerdings kein Ort ohne Raum, denn es befindet sich ja – und zwar als dynamischer Ort – mitten im Raum, dem Mittelmeer, das alle anderen Räume miteinander verbindet. Die Dynamik des Ortes zeigt sich beispielsweise an Karim, der das Boot auch lenkt. Während der Überfahrt schweift er in Gedanken immer wieder in jene Räume ab, zu denen er eigentlich gehört: Algerien,

seine Familie, seine Verlobte. Diese Räume der Zugehörigkeit sichern sein Überleben, geben ihm Hoffnung und bilden einen Raum, in den hinein er sich ausdehnen kann. Das Mittelmeer, das für alle Figuren ein Raum ist, in dem sie sich an unterschiedlichen Orten lokalisieren können, wird allein für Marwan zum Raum ohne Ort, in dem er verloren geht. Immer wieder fragt er "wo bin ich?" (ebd., 49, 131), eine Frage, die auf die Abwesenheit eines Ortsgefühls und eines Raumwissens hinweist und damit auf die völlige Ort- und Raumlosigkeit. Das Abhandenkommen des Raums zeigt sich außerdem in seinen Erinnerungen, die sich in einem Maße ineinanderschieben, dass sich die raumzeitlichen Grenzen zwischen ihnen auflösen und dem Leser lediglich Bruchstücke von Marwans Geschichte vermitteln. Gemeinsam mit den anderen Flüchtenden auf dem Schlauchboot erreicht Marwan einen Strand im spanischen Portmán, wo er stirbt. Dieser Strand ist ein Ort ohne Raum und wird folgendermaßen von Marwan erfahren: "Sand. Salziges Wasser. Sein Kopf schmerzt unerträglich. Es tobt ein Gewitter in seinem Kopf. Er möchte sich hinlegen. Im Sand versinken. Er versinkt nicht. Starke Arme greifen ihn links und rechts und tragen ihn. Seine Beine sind butterweich. Trockener Sand. Unter ihm schwarzer Sand. Über ihm schwarzer Himmel. Die Sonne, die Farben haben Marwan verlassen. [...] Hallo? Ist hier jemand? Ich kann nichts sehen. Es ist dunkel. Mir ist kalt. Ich möchte aufstehen. Er tastet mit den Händen herum. Ich möchte nach Hause gehen." (Ebd., 220–221) Marwan ist nur noch wahrnehmender Körper, der nicht mehr agieren kann, also kein Subjekt im eigentlichen Sinne. Der Strand, an dem er schließlich stirbt, erinnert an jenen Ort, den Agamben als "extratemporale und extraterritoriale Schwelle" (Agamben, 2002, 168) bezeichnet, "wo der menschliche Körper von seinem normalen politischen Status losgelöst ist und so in einem Ausnahmezustand den extremsten Wechselfällen überlassen wird." (Ebd.) Marwan ist tatsächlich jener *homo sacer*, der "getötet werden kann, ohne daß ein Mord begangen wird." (Ebd.) Der Flüchtling Karim, der das Gummiboot lenkt, nimmt schließlich Marwans Pass an sich und damit seine Identität. Von Marwan bleibt nichts mehr übrig außer seinem Körper. Er ist ein "Namenloser" (Kröger, 2015, 26), ohne Identität.

Schlussbetrachtungen

Da Fluchtgeschichten und Flüchtende eine "besondere Beziehung zum Raum" (Hardtke et al., 2017, 18) haben, ist eine raumanalytische Lektüre von Fluchtgeschichten sicherlich aufschlussreich, um die "zeitlichen und räumlichen Transformationen zu beschreiben, die die Existenz Geflüchteter ausmachen." (Ebd., 12) Allerdings unterliegen nicht nur die Flüchtenden diesen Transformationen, sondern auch der Raum, den sie durchschreiten, denn wir "bewegen uns von Ort zu Ort, aber auf Wegen, die sich in den Raum einzeichnen und auf den Bewegungsablauf zurückwirken." (Waldenfels, 2009,

50) Insofern wäre auch zu fragen, was die Flucht mit den Räumen macht, wie sich diese aufgrund der Erfahrung mit Flüchtenden verändern, was im Hinblick auf die steigende Fremdenfeindlichkeit in Europa und den damit verbundenen Populismus aufschlussreich sein könnte. Mit Hilfe von raumtheoretischen Analysen lassen sich außerdem jene Orte und Räume näher beschreiben, an bzw. in denen Flüchtende sich aufhalten und die auf ihren Status als Mensch zurückwirken, was im vorliegenden Aufsatz ansatzweise versucht wurde. Die Begriffe "Raum ohne Ort" und "Ort ohne Raum" bezeichnen meines Erachtens den spezifischen Status von Flüchtenden, der in einer grundlegenden Rechtslosigkeit und Entmenschlichung und in einer extremen Raumschrumpfung liegt, die zu einer Aufhebung jeglicher Zugehörigkeit führt und ihnen den Status eines Subjekts abspricht. Gerade die beiden konstitutiven Aspekte Zugehörigkeit und Reduzierung des Subjekts auf sein nacktes Leben grenzen diese beiden Begriffe von Begriffen wie Schwellenräumen, Limitrophien oder dem *third space* ab, die in der Regel Räume des Aushandelns sind, in denen fremde und eigene Ordnungen aufeinandertreffen und neue Ordnungen entstehen können. Verglichen mit den Orten und Räumen, an bzw. in denen sich Helen und Marwan aufhalten, erscheinen solche Aushandlungsräume als bloße Euphemismen.

Bibliographie

- Agamben, G., *Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*, Frankfurt a. M. 2002.
- Borgards, R., *Liminale Anthropologien. Skizze eines Forschungsfeldes*, in: *Liminale Anthropologien* (Hg. Achilles, J., Borgards, R., Burcher, B.), Würzburg 2012, S. 9–13.
- Hardtke, T. et al., Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, in: *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Hrsg. Hardtke, T. et al.), Göttingen 2017, S. 9–20.
- Kröger, M., *Havarie*, Hamburg 2015.
- Obexer, M., *Wenn gefährliche Hunde lachen*, Wien, Bozen 2011.
- Steidl, S., Der Flüchtling als Grenzgestalter? Zur Dialektik des Grenzverletzers in Abbas Khiders Debütroman *Der falsche Inder*, in: *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Hrsg. Hardtke, T. et al.), Göttingen 2017, S. 305–320.
- Waldenfels, B., *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, Frankfurt a. M. 2009.

Andrea Leskovec

Der Status von Flüchtlingen in zwei deutschsprachigen Romanen aus der Perspektive des raumtheoretischen Ansatzes von Bernhard Waldenfels

Schlüsselwörter: Raumtheorie, Bernhard Waldenfels, Zugehörigkeit, Status von Flüchtenden, deutsche Gegenwartsliteratur

Bernhard Waldenfels unterscheidet zwischen einem Raum, in den sich jemand einordnet und zu dem er gehört, und einem Ort, an dem sich jemand befindet. Das Subjekt ist also an einem Ort und bewegt sich gleichzeitig in einem Raum. In der Regel besteht eine ausgewogene Spannung zwischen dem Ort und der Verteilung im Raum. Gerät dieses Verhältnis aus dem Gleichgewicht, entstehen *Orte ohne Raum* und *Räume ohne Orte*. Letzteres bezeichnet einen Raum, in dem es keine singulären Kennzeichnungen gibt, kein individuelles oder situatives Hier und Jetzt, wodurch die Existenz eines Ich im Sinne eines Individuums fragwürdig wird. Orte ohne Räume dagegen bezeichnen eine Reduzierung auf ein Hier und Jetzt, wobei der Raum als Faktor der Zugehörigkeit abhandenkommt, was letztendlich ebenso zu einer Abwesenheit eines Ich führt, da eine Verortung oder Einordnung in einen Raum der Zugehörigkeit nicht möglich ist. Der Aufsatz ist der Versuch, diesen raumtheoretischen Ansatz für die Analyse literarischer Texte zu operationalisieren, in deren Mittelpunkt Flüchtende stehen.

Andrea Leskovec

Status beguncev v dveh sodobnih nemških romanih skozi prizmo Waldenfelsove teorije prostora

Ključne besede: teorija prostora, Bernhard Waldenfels, pripadnost, status beguncev, sodobna nemška literatura

Bernhard Waldenfels razlikuje med prostorom, v katerega se posameznik uvrsti in h kateremu pripada, in krajem, na katerem se posameznik nahaja. Razmerje med tem, da se subjekt nahaja na določenem kraju in se hkrati razprostira v določenem prostoru, je ponavadi uravnoteženo. Ko se to razmerje podira, nastanejo »kraj brez prostora« in »prostor brez kraja«. Pri slednjih gre za prostore brez individualnega in specifičnega »tukaj« in »zdaj«, kar močno ogroža posameznika kot takšnega, »kraj brez prostora« pa pomeni redukcijo na določen »tukaj« in »zdaj«, ki posamezniku ne omogoča pripadnosti, kar privede do odsotnosti jaza, ker se posameznik ne more niti lokalizirati niti uvrstiti v določen prostor. Pričujoči prispevek je poskus analize dveh romanov s perspektive Waldenfelsove teorije prostora.

Andrea Leskovec

The Status of Refugees in Two German-Language Novels from the Perspective of the Space-Theoretical Approach of Bernhard Waldenfels

Keywords: theory of space, Bernhard Waldenfels, affiliation, status of refugees, German contemporary literature

Bernhard Waldenfels distinguishes between a space which someone arranges and that he or she belongs to, and a place where someone is. So the subject is in one place and at the same time moves in a space. In general, there is a balanced tension between the location and distribution in space. If this relationship becomes unbalanced, places without space and spaces without places arise. The latter designates a space in which there are no singular identifications, no individual or situational here and now, whereby the existence of an ego in the sense of an individual becomes questionable. Places without spaces, on the other hand, signify a reduction to a here and now, where space is lost as a factor of affiliation, which ultimately leads to an absence of an ego, since it is not possible to locate or classify it in a space of belonging. The essay is an attempt to operationalise this spatial-theoretical approach to the analysis of literary texts, which focus on refugees.

Katarina Marinčič

Divini elementa poetae: les lieux et leurs noms dans l'œuvre de jeunesse de Marcel Proust

Mots-clés : littérature française du XXe siècle, Marcel Proust, œuvre de jeunesse, *Les Plaisirs et les Jours*, *À la recherche du temps perdu*, sens de l'espace

DOI: 10.4312/ars.13.2.102-118

Un humble début

Le premier livre de Marcel Proust paraît en 1896 chez Calmann-Lévy, à compte d'auteur. Illustré par l'aquarelliste Madeleine Lemaire, enrichi de quatre pièces pour piano de Reynaldo Hahn, préfacé par Anatole France, le recueil hétérogène intitulé *Les Plaisirs et les Jours* est accueilli sans grand enthousiasme. Malgré la somptuosité de l'édition, voire peut-être à cause de cette somptuosité, les débuts littéraires de Proust sont des plus humbles. Dans l'avant-propos, l'écrivain lui-même qualifie son livre de « vaine écume d'une vie agitée, mais qui maintenant se calme » (*Les Plaisirs et les Jours*, 12). Le ton de la préface est doucement condescendant : « Sans doute il est jeune. Il est jeune de la jeunesse de l'auteur. Mais il est vieux de la vieillesse du monde. » (Ibid., 7)

Selon une rumeur assez répandue, la préface aux *Plaisirs et les Jours* ne serait pas écrite par Anatole France mais par sa muse, Mme Arman de Caillavet, amie et protectrice du jeune écrivain¹. Quoi qu'il en soit, même ses amis et ses protecteurs semblent le considérer comme un enfant qui passera directement de l'enfance à la vieillesse. (N'est ce pas souvent le cas avec les enfants précoces?)

[...] je m'étais fait de vous une image d'après quelques rencontres dans « le monde », qui remontent à près de vingt ans. Pour moi, vous étiez resté celui qui fréquente chez Mme X... et Z..., celui qui écrit dans *Le Figaro*... Je vous croyais – vous l'avouerez-je? – « du côté de chez Verdurin ». (Gide, 9–10)

En janvier 1914, après avoir lu le roman *Du côté de chez Swann* (publié en 1913 chez Grasset, de nouveau à compte d'auteur), André Gide adresse à Proust une lettre pleine d'admiration et de regret: « Le refus de ce livre restera la plus grave erreur de

1 « Par doute de sa propre valeur et besoin de se sentir épaulé, Marcel avait fait demander par Madame de Caillavet une préface à Anatole France (et, pour être sûr que celui-ci acceptât, L'Égérie l'avait en partie écrite elle-même [...]). » (Maurois, 81)



la N.R.F. – et (car j'ai cette honte d'en être beaucoup responsable) l'un des regrets, des remords les plus cuisants de ma vie. » (Ibid., 9)

Le regret est compréhensible, mais l'erreur l'est aussi. Gide a seulement deux ans de plus que Proust, il n'a aucune raison pour adopter l'attitude du maître bienveillant envers quelqu'un qu'il considère, à bon droit, comme un dilettante. Dès qu'il ouvre le manuscrit (ce qu'il fait « d'une main distraite »), tous ses préjugés sont confirmés: « Un snob, un mondain amateur, quelque chose d'on ne peut plus fâcheux pour notre revue. » (Ibid.)

Au cours de sa maturité, pendant la période la plus créative de sa vie, Marcel Proust s'éloigne de la société mondaine. Il lui arrive, semble-t-il, comme à son Elstir: « la pratique de la solitude lui en donne l'amour ». (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 484) Pourtant, même dans l'isolement le plus profond, il reste, par ses goûts et par ses intérêts – un mondain et un snob. Le narrateur de la *Recherche* est précisément quelqu'un qui « fréquente chez Mme X... et Z... et écrit dans le *Figaro* ».

Je fermais les yeux en attendant le jour. Je pensai à cet article que j'avais envoyé il y a longtemps déjà au *Figaro*. J'avais même corrigé les épreuves. Tous les matins, en ouvrant le journal, j'espérais le trouver. Depuis plusieurs jours, j'avais cessé d'espérer et je me demandais si on les refusait tous ainsi. (*Contre Sainte-Beuve*, 84)

Un lecteur assidu de la *Recherche* sera sans doute impressionné par la lucidité auto-ironique de certaines pages du recueil posthume *Contre Sainte-Beuve*. De même, il n'est pas difficile de reconnaître, à posteriori, des motifs, voire des leitmotivs proustiens dans *Les Plaisirs et les Jours*. Du recueil de jeunesse à la grande œuvre de maturité, les thèmes en eux-mêmes n'ont pas changé : le temps et la mémoire, l'amour et la jalousie, la beauté des femmes et la beauté des fleurs, les bijoux et les toilettes des grandes dames, les pédigrées aristocratiques, le snobisme (à la fois critiqué et partagé), les effets magiques de la musique, la déception immanquablement apportée par la réalisation de nos désirs, l'angoisse du réveil, les troubles de la sensualité, la douce et opprimante présence de *Maman*...

C'est pour cette raison que même les contemporains les plus lucides ont pu initialement se tromper sur Proust. Les ressemblances thématiques sont faciles à saisir parce que superficielles. La différence entre l'écriture du jeune dilettante et l'écriture proustienne à son apogée est d'ordre avant tout stylistique – mais dans le sens le plus large du terme. Dans le cas de Proust, changer de style signifie changer d'attitude, de ton, de perspective, d'optique, de vision du monde. Pour citer encore une fois André Gide : « Lorsque nous lisons Proust, nous commençons de percevoir brusquement du détail où ne nous apparaissait jusqu'alors qu'une masse ». (Gide, 102)

Plus qu'une capacité physique, ce que nous appelons l'œil pour le détail est un trait de caractère. Dans les écrits du jeune Proust, l'habitude d'attacher de l'importance aux choses apparemment insignifiantes se réduit à un tic psychologique.² Chez l'auteur de la *Recherche*, nous ressentons cette habitude comme une prise de position morale. « Et soudain l'œuvre de Proust, si désintéressée, si gratuite, nous apparaît plus profitable et de plus grand secours que tant d'œuvres dont l'utilité seule est le but. » (Ibid., 103)

« Malgré tant de signes, tant d'erreurs, il avait cru pendant des années appartenir au monde, » écrit un des meilleurs biographes de Proust. (Citati, 225–226) À la fin, pourtant, l'auteur de la *Recherche* « ne vivait que pour son livre, qui continuait à bouger en lui, à changer de place, à réclamer sans cesse la construction de nouvelles ailes, de tours, d'arcs, d'architraves, ou de détails que personne, peut-être, ne remarquerait, comme personne ne remarque cet ange ou ce monstre sculpté au sommet de la cathédrale d'Amiens et de Chartres. » (Ibid.)

Le but du présent article n'est pas de retracer cette métamorphose, inexplicable sans l'arrière-plan biographique (comme le démontre, entre autres, la magnifique étude de Citati). Nous nous limitons à souligner quelques particularités dans les textes de jeunesse de Proust : particularités qui nous aident peut-être à discerner, au delà des ressemblances thématiques banales et trompeuses, des germes de l'écriture proustienne dans l'écriture tâtonnante du mondain amateur. Même dans les parties les moins réussies et les plus insignifiantes du recueil *Les Plaisirs et les Jours*, on peut remarquer une préoccupation que Proust gardera jusqu'à la dernière page de son grand cycle : le besoin de s'orienter dans l'espace – pour pouvoir se placer dans le temps :

[...] il ne me semblait pas que j'aurais encore la force de maintenir longtemps attaché à moi ce passé qui descendait déjà si loin. Du moins, si elle m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes (cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux) comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure – puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années, à des époques si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps. (*Le temps retrouvé*, 442)

2 Bien que le jeune Proust partage les vues morales d'une partie de sa génération ; cf. Rosengarten, 119–120 : « Proust's ability to reconcile opposing views on many issues in the search for higher and higher levels of philosophical synthesis mark him as basically an eclectic thinker with little if any tolerance for hard-and-fast, absolute positions. [...] Nevertheless, despite this characteristic 'inbetweenness', I think it is fair to say that Proust shared three interrelated values with many writers and intellectuals coming of age in the 1880s and 1890s. These were elitism, individualism, and spiritualism. »

La métamorphose du temps en espace

Il est singulier que celui dont on a si souvent voulu faire un disciple de Bergson, ait pris, probablement sans le savoir, une position diamétralement contraire. Si la pensée de Bergson dénonce et rejette la métamorphose du temps en espace, Proust non seulement s'en accommode mais s'y installe, la pousse à l'extrême et en fait finalement un des principes de son art. (Poulet, 9–10)³

Chez Proust, faire l'effort de se souvenir signifie quelque chose de concret et défini, constate Georges Poulet : « Cette tâche porte un nom. Elle s'appelle *localisation*. Or, de même que l'esprit localise l'image remémorée dans la durée, il la localise dans l'espace. » (Ibid., 26)

La lecture des textes de jeunesse ne nous fait pas nécessairement adhérer à l'interprétation de Poulet selon laquelle « retrouver le lieu perdu » serait pour Proust « sinon la même chose, au moins quelque chose de très semblable au fait de retrouver le temps perdu ». (Ibid.) Il est pourtant indéniable que le jeune écrivain, comme plus tard l'auteur de la *Recherche*, attache une grande importance à la topographie⁴. De même, la prose juvénile abonde en exemples des déplacements métonymiques considérés comme un des traits les plus distinctifs de l'écriture proustienne⁵ : exemples d'autant plus illustratifs parce que simples et naïfs.

Pour le jeune Proust, le futur est un lieu qui apparaît à l'horizon ; le passé, un lieu duquel on s'éloigne. (Le présent, inutile à dire, est un lieu décevant.)

3 L'idée reprise et développée par Giles Deleuze : « De toute façon, selon la formule bergsonienne, le temps signifie que tout n'est pas donné : le Tout n'est pas donnable. Ce qui veut dire non pas que le Tout 'se fait' dans une autre dimension qui serait précisément temporelle, comme l'entend Bergson ou comme l'entendent pour leur compte les dialecticiens partisans d'un processus de totalisation. Mais parce que le temps, ultime interprète, ultime interpréter, à l'étrange pouvoir d'affirmer simultanément des morceaux qui ne font pas un tout dans l'espace, pas plus qu'ils n'en forment un par succession dans le temps. Le temps est exactement la transversale de tous les espaces possibles, y compris des espaces de temps. » (Deleuze, 157) Cf. Nabokov, 208 : « [...] Proustian ideas are colored editions of the Bergsonian thought. »

4 « Ce n'est pas seulement certaine période de son enfance, que l'être proustien voit sortir de sa tasse de thé ; c'est aussi une chambre, une église, une ville, un ensemble topographique solide, qui n'ère plus, qui ne vacille plus. » (Poulet, 27)

5 « Il peut sembler abusif d'appeler « métonymie », comme pour le plaisir d'une symétrie factice, cette solidarité des souvenirs qui ne comporte aucun effet de substitution, et qui donc ne peut à aucun titre entrer dans la catégorie des tropes étudiés par la rhétorique. Il suffirait sans doute de répondre que c'est la nature du rapport sémantique qui est en cause ici et non la forme de la figure, et de rappeler que Proust lui-même a donné l'exemple d'un tel abus en baptisant métaphore une figure qui n'est chez lui le plus souvent qu'une comparaison explicite et sans substitution [...]. Enfin, le phénomène de *déplacement* métonymique, bien connu de la psychanalyse, joue parfois un rôle important dans la thématique même du récit proustien. » (Genette, 58–59) Cf. aussi *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 492 : « Naturellement, ce qu'il avait dans son atelier, ce n'étaient guère que des marines prises ici, à Balbec. Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore [...]. »

À peine une heure à venir nous devient-elle le présent qu'elle se dépouille de ses charmes, pour les retrouver, il est vrai, si notre âme est un peu vaste et en perspectives bien ménagées, quand nous l'aurons laissée loin derrière nous, sur les routes de la mémoire. Ainsi le village poétique vers lequel nous hâtions le trot de nos espoirs impatients et de nos juments fatiguées exhale de nouveau, quand on a dépassé la colline, ces harmonies voilées, dont la vulgarité de ses rues, le disparate de ses maisons, si rapprochées et fondues à l'horizon, l'évanouissement du brouillard bleu qui semblait le pénétrer, ont si mal tenu les vagues promesses. (*Les Plaisirs et les Jours*, 219–220)

Un autre exemple : le retour en arrière (*flashback*) vécu par le protagoniste de la nouvelle *La mort de Baldassare Silvande*. Les mémoires qui envahissent la conscience du mourant pour s'y amalgamer en une seule mémoire sont éveillées (plus exactement : apportées) par un son qui vient « d'un village extrêmement éloigné » :

Tout à coup il entendit un petit bruit argentin, imperceptible et profond comme un battement de cœur. C'était le son des cloches d'un village extrêmement éloigné, qui, par la grâce de l'air si limpide ce soir-là et de la brise propice, avait traversé bien des lieues de plaines et de rivières avant d'arriver jusqu'à lui pour être recueilli par son oreille fidèle. (Ibid., 42)

Dans un autre récit des dernières heures, l'héroïne de la lugubre *Confession d'une jeune fille* attend impatiemment la mort après s'être tiré une balle dans la poitrine. Tourmentée par les remords, elle forme le désir de retourner, pour y retrouver son innocence perdue – non pas au *temps* de son enfance ou de sa première jeunesse, mais dans un parc, à un « lieu plein de sa mère ».

Si je n'étais pas si faible, si j'avais assez de volonté pour me lever, pour partir, je voudrais aller mourir aux Oublis, dans le parc où j'ai passé tous mes étés jusqu'à quinze ans. Nul lieu n'est plus plein de ma mère, tant sa présence, et son absence plus encore, l'imprégnèrent de sa personne. (Ibid., 138)

Les portraits, les arrière-plans et les cadres

Proust dédie *Les Plaisirs et les Jours* à la mémoire de son ami Willie Heath, mort tragiquement jeune en 1893. Dans l'avant-propos, il évoque avec beaucoup d'émotion l'élégance physique et morale du dédicataire.

C'est au Bois que je vous retrouvais souvent le matin, m'ayant aperçu et m'attendant sous les arbres, debout, mais reposé, semblable à un de ces seigneurs qu'a peints Van Dyck et dont vous aviez l'élégance *pensive*. *Leur élégance, en effet, comme la vôtre, réside moins dans les vêtements que dans le*

corps, et leur corps lui-même semble l'avoir reçue et continuer sans cesse à la recevoir de leur âme : c'est une élégance morale. (Ibid., 10)

La valeur biographique de ces réminiscences dépasse leur qualité littéraire. Il est pourtant intéressant de remarquer que, dans un texte qui n'est, au fond, qu'une déclaration d'amour à peine voilée, Marcel semble mettre une emphase particulière sur le *lieu* de ses rencontres avec Willie: « *C'est au Bois* que je vous retrouvais souvent le matin ». Les feuillages en arrière-plan sont essentiels, le cadre est presque aussi important que le portrait.

Dans la *Mélancolique villégiature de Mme de Breyves*, l'héroïne est même réduite à se contenter de l'arrière-plan. Éperdument amoureuse d'un homme qui – pour employer les célèbres mots de Swann – « ne lui plaît pas, n'est pas son genre », elle se réfugie d'abord dans la musique. La musique lui apporte, comme à Swann, autant de souffrance que de bonheur:

Une phrase des *Maîtres chanteurs* entendue à la soirée de la princesse d'A... avait le don de lui évoquer M. de Laléande avec le plus de précision [...]. Elle en avait fait sans le vouloir le véritable *leitmotiv* de M. de Laléande, et, l'entendant un jour à Trouville dans un concert, elle fondit en larmes. De temps en temps, pas trop souvent pour ne pas se blaser, elle s'enfermait dans sa chambre, où elle avait fait transporter le piano et se mettait à la jouer en fermant les yeux pour mieux le voir, c'était sa seule joie grisante avec des fins désenchantées, l'opium dont elle ne pouvait se passer. (Ibid., 118)

À cette drogue, elle en ajoute une autre. Sachant que l'homme insignifiant qu'elle adore passe ses vacances à Biarritz, elle devient obsédée par ce lieu:

Elle en est arrivée, elle qui détestait Biarritz, à trouver à tout ce qui touche à cette ville un charme douloureux et troublant. Elle s'inquiète des gens qui y sont, qui le verront peut être sans le savoir, qui vivront peut-être avec lui sans en jouir. Pour ceux-là elle est sans rancune, et sans oser leur donner de commissions, elle les interroge sans cesse, s'étonnant parfois qu'on l'entende tant parler à l'entour de son secret sans que personne l'ait découvert. Une grande photographie de Biarritz est un des seuls ornements de sa chambre. Elle prête à l'un des promeneurs qu'on y voit sans le distinguer les traits de M. de Laléande. (Ibid., 123)

Un lecteur familier de la psychologie proustienne ne serait pas surpris d'apprendre que Mme de Breyves prononce dans son sommeil le nom de – Biarritz.

La force évocatrice des noms de lieux

Pour le narrateur de la *Recherche*, les noms des lieux possèdent une force évocatrice:

Je n'eus besoin pour les faire renaître que de prononcer ces noms: Balbec, Venise, Florence, dans l'intérieur desquels avait fini par s'accumuler le désir que m'avaient inspiré les lieux qu'ils désignaient. (*Du côté de chez Swann*, 449)

Par une métonymie au second degré, les noms de lieux aussi obtiennent une dimension temporelle. Le nom d'un lieu lointain est plein de désir, donc plein de futur. À la fois, le charme même de ce nom est la cause des déceptions à venir, de ce présent au futur démoralisant qui nous enverra chercher le bonheur dans le passé, « sur les routes de la mémoire ».

Mais si ces noms absorbèrent à tout jamais l'image que j'avais de ces villes, ce ne fut qu'en la transformant, qu'en soumettant sa réapparition en moi à leurs lois propres ; ils eurent ainsi la conséquence de la rendre plus belle, mais aussi plus différente de ce que les villes de Normandie ou de Toscane pouvaient être en réalité, et, en accroissant les joies arbitraires de mon imagination, d'aggraver la déception future de mes voyages. (*Ibid.*, 450)

Les textes de jeunesse, notamment les récits à la première personne, sont imprégnés de cette psychologie du voyage. (Si les protagonistes de la rêverie intitulé *Présence réelle* ne sont pas déçus par les lieux qu'ils visitent, c'est parce que leur liaison, et par conséquent leur voyage, est imaginaire.)

Nous nous sommes aimés dans un village perdu d'Engadine au nom deux fois doux : le rêve des sonorités allemandes s'y mourait dans la volupté des syllabes italiennes. [...] – un jour (nous n'avions ni l'un ni l'autre jamais vu l'Italie), nous restâmes comme éblouis de ce mot qu'on nous dit de l'Apron : « De là on voit jusqu'en Italie. » Nous partîmes pour l'Apron, imaginant que, dans le spectacle étendu devant le pic, là où commencerait l'Italie, le paysage réel et dur cesserait brusquement et que s'ouvrirait dans un fond de rêve une vallée toute bleue. En route, nous nous rappelâmes qu'une frontière ne change pas le sol et que si même il changeait ce serait trop insensiblement pour que nous puissions le remarquer ainsi, tout d'un coup. Un peu déçus nous riions pourtant d'avoir été si petits enfants tout à l'heure.

Mais en arrivant au sommet, nous restâmes éblouis. Notre enfantine imagination était devant nos yeux réalisée. [...] Les noms n'étaient plus les mêmes, aussitôt s'harmonisaient avec cette suavité nouvelle. On nous montrait le lac de Poschiavo, le pizzo di Verone, le val de Viola. [...] Je sentis

alors vraiment à fond la tristesse de ne t'avoir pas avec moi sous tes matérielles espèces, autrement que sous la robe de mon regret, en la réalité de mon désir. (*Les Plaisirs et les Jours*, 213–214)

En fin du compte, même les amours non réalisés nous désillusionnent – et, même dans ce cas, les noms de lieux gardent leur force évocatrice. Plutôt que de perdre leur pouvoir, ils l'usurpent, s'appropriant un charme qui ne leur appartient que par association.

La satiété est venue avant la possession. [...] Ta vue ne garde pour moi qu'un charme, celui de me rappeler tout à coup ces noms d'une douceur étrange, allemande et italienne : Sils Maria, Silva Plana, Crestalta, Samaden, Celerina, Juliers, val de Viola. (*Ibid.*, 217)

Souvenir des chambres

Selon Roland Barthes, « toute *La Recherche du temps perdu* se donne comme un ébranlement par ondes élargissantes du souvenir des chambres ». (Barthes, 304) En effet, certaines parties du premier livre de Proust apparaissent comme une illustration caricaturale de cette constatation. Ainsi, le petit texte prétentieux intitulé *Scénario* s'ouvre avec une phrase qui, pour le dire gentiment, ne suscite pas de grandes attentes: « Honoré est assis dans sa chambre. » (*Les Plaisirs et les Jours*, 78) Ensuite, le protagoniste « se lève et se regarde dans la glace », puis il s'engage dans une conversation avec sa Cravate, sa Plume, « des Roses, des Orchidées des Hortensias, des Cheveux-de-Vénus, des Ancolies, *qui remplissent la chambre* », ses Livres et, finalement, après un court échange avec sa Bonne Fée, avec la Petite Pendule de Saxe. (*Ibid.*, 78–80)

Dans le texte intitulé *Éventail*, un autre exercice d'écolier que Marcel inclut dans son livre de débutant, le protagoniste-narrateur fait à une grande dame le cadeau d'un éventail sur lequel il a peint, comme il dit, « les formes vaines et charmantes qui peuplèrent votre salon [...] à jamais fermé maintenant ». (*Ibid.*, 81)

Les lustres, dont toutes les branches portent de grandes fleurs pâles, éclairent des objets d'art de tous les temps et de tous les pays. Je pensais à l'esprit de notre temps en promenant avec mon pinceau les regards curieux de ces lustres sur la diversité de vos bibelots. (*Ibid.*, 82)

Pourtant, dans ce même salon encombré de bibelots, ou bien sur cette même peinture, une petite scène nous indique que, pour les hommes et les femmes vraiment raffinés, une chambre n'est que le point de départ:

Je n'ai pas craint de vous figurer sur le canapé rose. T... y est assis auprès de vous. Il vous décrit sa nouvelle chambre savamment goudronnée pour lui suggérer

les sensations d'un voyage en mer, vous dévoile toutes les quintessences de sa toilette et de son ameublement.

Votre sourire dédaigneux témoigne que vous prisez peu cette imagination infirme à qui une chambre nue ne suffit pas pour y faire passer toutes les visions de l'univers, et qui conçoit l'art et la beauté d'une façon si pitoyablement matérielle. (Ibid., 84)

Dans *La mort de Baldassare Silvande*, la sublime imagination d'un mourant n'a même pas besoin d'une chambre nue, elle finit par se suffire à elle-même. Pendant sa longue maladie, Baldassare aime se tenir « dans une immense pièce ronde entièrement vitrée ».

En entrant en voyait en face de soi la mer, et, en tournant la tête, des pelouses, des pâturages et des bois ; au fond de la pièce, il y avait deux chats, des roses, des pavots et beaucoup d'instruments de musique. (Ibid., 20)

Vers la fin de sa vie, quand il n'a plus de force pour se lever, le malade fait porter son lit dans la rotonde. La beauté de la vue (ou plutôt des vues) augmente l'amertume de ses regrets.

L'air était si doux qu'on ouvrit les fenêtres qui regardaient la mer sans la voir, et à cause du vent trop vif on laissa fermées celles d'en face, devant qui s'étendaient les pâturages et les bois. Baldassare fit traîner son lit près des fenêtres ouvertes. Un bateau, mené à la mer par les marins qui sur la jetée tiraient la corde, partait. Un beau mousse d'une quinzaine d'années se penchait à l'avant, tout au bord ; à chaque vague, un croyait qu'il allait tomber dans l'eau, mais il se tenait ferme sur ses jambes solides. Il tendait le filet pour ramener le poisson et tenait une pipe chaude entre ses lèvres salées par le vent. Et le même vent qui enflait la voile venait rafraîchir les joues de Baldassare et fit voler un papier dans la chambre. Il détourna la tête pour ne plus voir cette image heureuse des plaisirs qu'il avait passionnément aimés et qu'il ne goûterait plus. (Ibid., 42)

Devenant de plus en plus semblable aux fenêtres qui « regardent sans voir »⁶, Baldassare est de moins en moins libre de choisir sa perspective.

Baldassare fit fermer les fenêtres de ce côté de la rotonde et ouvrir celles qui donnaient sur les pâturages et les bois. Il regarda les champs, mais il entendait encore le cri d'adieu poussé sur le trois-mâts, et il voyait le mousse, la pipe entre les dents, sur le trois-mâts, et il voyait le mousse, la pipe entre les dents, qui tendait ses filets. (Ibid.)

6 De même que le peintre d'éventail, dans le texte précédent, « promène avec son pinceau le regard curieux des lustres ».

Or, cette perte de liberté est une bénédiction déguisée: il suffit, pour mourir paisiblement, d'avoir été libéré de la nécessité de choisir:

Baldassare reposait, les yeux fermés [...]. Il revit sa mère quand elle l'embrassait en rentrant, puis quand elle le couchait le soir et réchauffait ses pieds dans ses mains, restant près de lui s'il ne pouvait s'endormir. (Ibid., 43)

Le sommeil et le réveil

« La chambre proustienne est toujours, forcément, celle du coucher: l'insomnie de l'adulte se nourrit des angoisses de l'enfant, ressuscitées par la sensation précise de l'oreiller, de la veilleuse. » (Wallenstein, 63)

Indubitablement, il existe un lien étroit entre le sommeil, l'insomnie et le lieu où le personnage proustien essaye, avec un succès variable, de prendre repos. Les chambres déclenchent des mémoires, provoquent des états d'âme particuliers, affectent la capacité de s'endormir du narrateur et de maint protagoniste de la *Recherche*. Néanmoins, c'est l'insomnie et non pas le lieu en soi qui provoque la souffrance. Pour le dire d'une façon naïve et simpliste : le sommeil en soi est plus important que la chambre, les conséquences sont plus importantes que les catalyseurs. Exemple illustratif : dans ses variations sur des thèmes de Proust, surtout dans le projet inabouti intitulé *Lieux où j'ai dormi*, Georges Perec attire notre attention sur une différence essentielle entre sa propre vision du monde et la vision proustienne. La tâche que s'impose Perec est de garder la mémoire des lieux.⁷ Or, selon la sensibilité proustienne, ce sont les lieux qui gardent les mémoires.

Quand le personnage proustien reconnaît sa chambre au moment de se réveiller, l'apaisement (ou bien le désenchantement) qui l'envahit n'est pas celui d'avoir retrouvé ses meubles et ses bibelots, mais celui d'avoir retrouvé sa place dans l'univers. L'effort de se réveiller est donc semblable à l'effort de se souvenir. Dans les deux cas, l'essentiel semble être la localisation spatiale. En se réveillant, le personnage proustien ne se demande pas quelle heure il est, ou bien quel temps il fait. Il ressent un besoin profond et urgent de savoir où il est : comme si, en ne le sachant pas, il serait en danger de se perdre, dans tous les sens possibles du mot. C'est la peur de se perdre – plus précisément : la peur d'oublier cette peur dans un moment d'insouciance – qui provoque l'insomnie. Quant à la zone qui se situe dans le temps entre le sommeil et le réveil, cet espace éminemment proustien peut être soit un lieu de bonheur soit un lieu d'angoisse.

7 Voir à ce propos le bel article *From Lieux to Life* de Tom Emerson: « If Perec is so concerned that his characters are constructed by space and things, it is because the characters, in themselves, are incapable of remembrance. Space is the locus of memory (and history) and it must, therefore, be protected in order to prevent erasure. It must be described so that it can survive. » (Emerson, 92)

Au moment de s'endormir, au moment inverse et correspondant du réveil, dans l'espèce de clair obscur où la conscience est moins armée pour résister aux phénomènes qui la troublent, il arrive donc parfois au personnage proustien de voir l'espace se scinder, se dédoubler, perdre sa simplicité et son immobilité apparentes. Et il se peut que cette expérience ait pour effet chez celui qui l'éprouve, un vertigineux bonheur. Mais la plupart du temps, la découverte du caractère instable des lieux lui inspire, bien au contraire, un sentiment d'appréhension et même d'horreur. (Poulet, 18)

Il ne faut pourtant pas que ce soit à mi chemin entre le sommeil et la veille : ce même « bonheur vertigineux » peut être ressenti par un homme pleinement éveillé, à condition qu'il perde la conscience de l'espace réel – comme le prouve le célèbre épisode des pavés inégaux évoquée par Samuel Beckett (un auteur d'ailleurs plus sensible au côté sombre qu'au côté joyeux de l'écriture proustienne):

Crossing the courtyard he stumbles on the cobbles. His surroundings vanish, wattmen, stables, carriages, guests, the entire reality of the place in its hour, his anxiety and doubts as to the reality of life and art disappear, he is stunned by waves of rapture, saturated in that same felicity that had irrigated so sparingly the desolation of his life. Drabness is obliterated in an intolerable brightness. And suddenly Venice emerges from the series of forgotten days [...]. (Beckett, 52)

Et, en définitive : la chambre n'est pas le seul lieu où l'on peut s'endormir. Dans la *Sonate clair de lune*, le protagoniste-narrateur s'assoupit en plein air. Son réveil – presque aussi onirique que le sommeil – est d'une ambiguïté légèrement inquiétante. Rejoint par une jeune femme, il se sent entraîné avec elle dans le « doux désespoir irrésistible » de la lune : « Comme nous, elle pleurait, et comme nous faisons presque toujours, elle pleurait sans savoir pourquoi [...] » (*Les Plaisirs et les Jours*, 190)

Avant de s'éveiller dans le sens usuel du mot, le jeune homme connaît la joie triomphale de s'éveiller au rêve. Pas un rêve quelconque, mais un rêve nervalien, un rêve qui est « une seconde vie⁸ ».

Je me couchai sur le gazon, la figure tournée vers le ciel sombre ; bercé par le bruit de la mer, que j'entendais derrière moi, sans bien la distinguer dans l'obscurité, je ne tardai pas à m'assoupir. Bientôt je rêvai que devant moi, le

8 « Le rêve est une seconde vie. [...] C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu, et où se dégagent de l'ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes. Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres : – le monde des Esprits s'ouvre pour nous. » (*Aurélia*, 17). Cf. *Contre Sainte-Beuve*, 160 : « [...] Gérard de Nerval a trouvé les moyens de ne faire que peindre et de donner à son tableau les couleurs de son rêve. Peut-être y a-t-il encore un peu trop d'intelligence dans sa nouvelle. » Au sujet des affinités entre Proust et Nerval voir Hong Kuo-Yung.

coucher du soleil éclairait au loin le sable et la mer. Le crépuscule tombait, et il me semblait que c'était un coucher de soleil et un crépuscule comme tous les crépuscules et tous les couchers de soleil. Mais on vint m'apporter une lettre, je voulus la lire et je ne pus rien distinguer. Alors seulement je m'aperçus que malgré cette impression de lumière intense et épandue, il faisait très obscur. Ce coucher de soleil était extraordinairement pâle, lumineux sans clarté, et sur le sable magiquement éclairé s'amassaient tant de ténèbres qu'un effort pénible m'était nécessaire pour reconnaître un coquillage. Dans ce crépuscule spécial aux rêves, c'était comme le coucher d'un soleil malade et décoloré, sur une grève polaire. Mes chagrins s'étaient soudain dissipés [...]. La contradiction de ce resplendissement obscur, le miracle de cette trêve enchantée à mes maux ne m'inspirait aucune défiance, aucune peur, mais j'étais enveloppé, baigné, noyé d'une douceur croissante dont l'intensité délicate finit par me réveiller. J'ouvris les yeux. Splendide et blême, mon rêve s'étendait autour de moi. Le mur auquel je m'étais adossé pour dormir était en pleine lumière, et l'ombre de son lierre s'y allongeait aussi vive qu'à quatre heures de l'après-midi. Le feuillage d'un peuplier de Hollande retourné par un souffle insensible étincelait. On voyait des vagues et des voiles blanches sur la mer, le ciel était clair, la lune s'était levée. Par moments, de légers nuages passaient sur elle, mais ils se coloraient alors de nuances bleues dont la pâleur était profonde comme la gelée d'une méduse ou le cœur d'une opale. La clarté pourtant qui brillait partout, mes yeux ne la pouvaient saisir nulle part. Sur l'herbe même, qui resplendissait jusqu'au mirage, persistait l'obscurité. Les bois, un fossé, étaient absolument noirs. Tout d'un coup, un bruit léger s'éveilla longuement comme une inquiétude, rapidement grandit, sembla rouler sur le bois. C'était le frisson des feuilles froissées par la brise. Une à une je les entendais déferler comme des vagues sur le vaste silence de la nuit tout entière. Puis ce bruit même décroût et s'éteignit. Dans l'étroite prairie allongée devant moi entre les deux épaisses avenues de chênes, semblait couler un fleuve de clarté, contenu par ces deux quais d'ombre. La lumière de la lune, en évoquant la maison du garde, les feuillages, une voile, de la nuit où ils étaient anéantis, ne les avait pas réveillés. Dans ce silence de sommeil, elle n'éclairait que le vague fantôme de leur forme, sans qu'on pût distinguer les contours qui me les rendaient pendant le jour si réels, qui m'opprimaient de la certitude de leur présence, et de la perpétuité de leur voisinage banal. La maison sans porte, le feuillage sans tronc, presque sans feuilles, la voile sans barque, semblaient, au lieu d'une réalité cruellement indéniable et monotone habituelle, le rêve étrange, inconsistant et lumineux des arbres endormis qui plongeaient dans l'obscurité. Jamais, en effet, les bois n'avaient dormi si profondément, on

sentait que la lune en avait profité pour mener sans bruit dans le ciel et dans la mer cette grande fête pâle et douce. Ma tristesse avait disparu. (*Les Plaisirs et les Jours*, 187–189)

Comme dans une synthèse prophétique, la vision du jeune dormeur nous fait entrevoir les deux sources de l'art proustien : la sensibilité de « quelqu'un dont le regard est infiniment plus subtil et plus attentif que le notre » (Gide, 103) et la force titanique d'un artiste prêt à distordre la réalité, dissoudre l'espace, abolir la séparation entre les éléments⁹ – pour arriver à la vérité. Un écrivain qui – pareil au grand peintre Elster – ne vit que pour « les rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement ». (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 492)

Bibliographie

- Barthes, R., *La Préparation du roman I et II. Cours au Collège de France (1978–1979 et 1979–1980)*, Paris 2003.
- Becket, S., *Proust*, New York 1978.
- Citati, P., *La colombe poignardée : Proust et la Recherche*, Paris 1997.
- Deleuze, G., *Proust et les signes*, Paris 1964.
- Emerson, T., From Lieux to Life..., *AA Files*, no. 45/46, 2001, pp. 92–97.
- Genette, G., *Figures III*, Paris 1972.
- Gide, A., Proust, M., *Autour de La Recherche: lettres*, Bruxelles 1988.
- Hong, Kuo-Yung, *Proust et Nerval. Essai sur les lois mystérieuses de l'écriture*, Paris 2006.
- Maurois, A., *À la recherche de Marcel Proust*, Paris 1985.
- Nabokov, V., *Lectures on Literature*, New York 1980.
- Nerval, G. de, *Aurélia*, Paris 1958.
- Poulet, G., *L'espace proustien*, Paris 1982.
- Proust, M., *Les Plaisirs et les Jours*, Paris 1980.
- Proust, M., *Contre Sainte-Beuve*, Paris 1954.
- Proust, M., *Du côté de chez Swann*, Paris 1954.
- Proust, M., *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris 1954.

9 « Parfois à ma fenêtre [...] il m'était arrivé, grâce à un effet de soleil, de prendre une partie plus sombre de la mer pour une côte éloignée, ou de regarder avec joie une zone bleue et fluide sans savoir si elle appartenait à la mer ou au ciel. Bien vite mon intelligence rétablissait entre les éléments la séparation que mon impression avait abolie. [...] Mais les rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement, c'était de ceux-là qu'était faite l'œuvre d'Elstir. » (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 492)

Proust, M., *Le temps retrouvé*, Paris 1954.

Rosengarten, F., *The Writing of the Young Marcel Proust (1885–1900): An Ideological Critique*, New York 2001.

Wolkenstein, J., L'espace intime de la fiction, in: *Poétique de la maison* (éd. Léveillain, H.), Paris 2005.

Katarina Marinčič

Divini elementa poetae: les lieux et leurs noms dans l'œuvre de jeunesse de Marcel Proust

Mots-clés : littérature française du XXe siècle, Marcel Proust, œuvre de jeunesse, *Les Plaisirs et les Jours*, *À la recherche du temps perdu*, sens de l'espace

L'article aborde le sens de l'espace dans l'œuvre de jeunesse de Marcel Proust, notamment dans son premier livre *Les Plaisirs et les Jours*.

Le recueil hétérogène des textes de jeunesse que Proust publie en 1896 à compte d'auteur cimente sa réputation de dilettante et de snob. En ce qui concerne son début littéraire, le jugement des contemporains sur Proust a été confirmé par la postérité. Tout en reconnaissant l'abîme qui sépare *Les Plaisirs et les Jours* de la *Recherche*, nous nous proposons de souligner quelques particularités des textes de jeunesse qui nous aident peut-être à discerner, au delà des ressemblances thématiques banales et trompeuses, des germes de l'écriture proustienne dans l'écriture tâtonnante du mondain amateur. Même dans les parties les moins réussies et les plus insignifiantes des *Plaisirs et les Jours*, on peut remarquer une préoccupation que Proust gardera jusqu'à la dernière page de son grand cycle: le besoin de s'orienter dans l'espace – pour pouvoir se placer dans le temps.

Katarina Marinčič

Divini elementa poetae: kraji in njihova imena v mladostnem delu Marcela Prousta

Ključne besede: francoska književnost 20. stoletja, Marcel Proust, mladostno delo, *Radosti in dnevi*, *V iskanju izgubljenega časa*, občutenje prostora

Članek obravnava občutenje prostora v mladostnem delu Marcela Prousta. Heterogena zbirka *Radosti in dnevi*, ki jo je pisatelj v samozaložbi izdal leta 1896, je med sodobniki utrdila njegov sloves diletanta, snoba in salonskega leva. Ta sodba je v veliki meri obveljala. Med Proustovim prvim literarnim poskusom in njegovim velikim delom, ciklom *V iskanju izgubljenega časa*, tudi s stališča poznejših bralcev in kritikov zeva osupljiv prepad. Vendar ta prepad, kot skušamo pokazati v pričujoči kratki razpravi, ni toliko v spremenjeni tematiki (proustovske teme so v mladostnem delu že močno prisotne) kakor v slogovnih premikih, ki potegnejo za seboj globoke vsebinske spremembe.

Vsaj a posteriori pa lahko v mladostni prozi že razbiramo nastavke poznejše proustovske optike. Ti so morda še posebej opazni v odnosu, ki ga avtor zbirke *Radosti in dnevi* vzpostavlja do prostora: s tem, da časovno oddaljenost ponazarja z razdaljo v prostoru; s tem, da poseben pomen pripisuje krajem in evokativnosti njihovih imen; s pozornostjo, ki jo posveča ozadjem in prizoriščem; ter naposled: z zabrisovanjem prostorskih razmejitev, s pojavom, ki ga pripovedovalec *Iskanja izgubljenega časa* doživlja na meji med snom in budnostjo, slikar Elstir, največji umetnik med osebami Proustovega cikla, pa si iz njega izpelje umetniški princip.

Katarina Marinčič

Divini elementa poetae: Places and their Names in the Youthful Work of Marcel Proust

Keywords: 20th-century French literature, Marcel Proust, *Pleasures and Days*, *In Search of Lost Time*, youthful work, sense of space

The paper addresses the sense of space in Marcel Proust's youthful work. The collection of Proust's early texts, published in 1896 at the author's expense under the title *Pleasures and Days*, cemented his reputation as a dilettante, a snob and a salon lion among his contemporaries. This opinion stood the test of time. Even from the standpoint of later readers and critics, there is a striking gap between Proust's first literary attempt and his great work, the cycle *In Search of Lost Time*. However, as we are trying to show, this gap is not caused by changes in the subject matter (Proustian themes and motifs are already heavily present in his early work), but in stylistic shifts that entail profound changes of meaning.

At least *a posteriori*, we can discern some crucial elements of the Proustian vision in his early prose. These may be particularly noticeable in regard to the young Proust's relation to space: his habit of illustrating distance in time with distance in space; the importance that he attaches to places and the evocative power of their names; the attention he pays to backgrounds and venues; and finally, his fascination with the dissolution of spatial boundaries, a phenomenon that the narrator of the *Search for Lost Time* experiences in the moments between sleep and wakefulness, while the painter Elstir, the greatest artist among Proust's literary characters, derives an artistic principle from it.

Meta Lenart Perger

Sulle tracce di Giovanna d'Arco tra mito e documento storico: l'indagine spaziale di M. Morazzoni ne *Il fuoco di Jeanne*

Parole chiave: spazio, cronotopo, biografia, *biofiction*, mito, storia, viaggio

DOI: 10.4312/ars.13.2.119-131

1 Intersezioni di mito, storia e biografia

Calata nell'episteme postmoderna, ma sempre un po' restia ad abbracciare pienamente la tendenza stilistica del postmodernismo, Marta Morazzoni¹ si è ritagliata una scrittura che evita forme di ostentata metanarrazione, pur lasciando cadere degli accenti sull'attività di costruzione del testo. Allo stesso tempo riprende anche motivi e strategie della prosa dei modernisti, e in particolare la ricerca di una forte dimensione psicologica del narrato con una preferenza quindi per un discorso basato sulla riflessione piuttosto che sull'azione.

Anche in un'opera relativamente recente, *Il fuoco di Jeanne* (2014), che nel taglio di genere è certamente innovativa rispetto alla sua precedente produzione, ritornano alcune caratteristiche inconfondibili della poetica di questa scrittrice. Vi emerge inanzitutto il suo interesse verso la storia, sia per quella ufficiale, sia per versioni alternative non sempre suffragate da documenti. Della storia però non si dà una visione fattuale, valida universalmente, come se gli eventi storici fossero un oggetto dato, e nemmeno questi vengono introdotti nel testo con la sola funzione di creare uno sfondo temporale per l'azione, bensì la storia vi si delinea attraverso prospettive soggettive: è rappresentata come il risultato del rapporto tra esperienza del tempo interiore (esperienza percettiva ed emozionale dei personaggi) e quello esteriore degli accadimenti, il che porta molto spesso alla sua completa relativizzazione ovvero alla relativizzazione della sua pretesa verità. L'articolo analizza appunto questo rapporto particolare verso la storia e verso uno dei più persistenti miti francesi e si concentra,

1 Marta Morazzoni (1950) ha una formazione filosofica. È autrice di diverse opere narrative, per lo più d'ambientazione storica, e collabora a rubriche letterarie con articoli e recensioni. Si è imposta all'attenzione della critica con la raccolta di racconti *La ragazza col turbante* (1986) e il romanzo *L'invenzione della verità* (1988). Fra i suoi più noti lavori successivi: *Il caso Courier* (1997 – premio Campiello) e *La nota segreta* (2012). Nel 2018 le è stato assegnato il premio alla carriera della Fondazione Il Campiello.



appoggiandosi alla teoria bachtiniana del cronotopo, sullo spazio geografico che nell'opera in questione ha una funzione strutturante ed è strettamente legato alla dimensione temporale. Un'attenzione particolare è dedicata inoltre anche al valore simbolico e all'allusività dei luoghi nell'opera in questione.

Nella sua narrativa d'ambientazione storica la scrittrice lombarda mostra un approccio ai fatti della realtà extratestuale che si allontana da quelle posizioni più radicali della storiografia postmoderna secondo cui la Storia² avrebbe la natura di una costruzione.³ La propone piuttosto ancora in termini di rappresentazione, ma di una rappresentazione problematica, connessa a una visione fenomenologica della realtà e sostenuta quindi da lunghe riflessioni in cui il dubbio, l'incertezza e la necessità di ipotesi sono di casa, come era già caratteristico per i modernisti. Sono attitudini, come noto, che passano anche nei postmoderni, ma senza il senso del tragico e con un'accettazione dell'ambiguità che aprono le interpretazioni plurali di accadimenti e situazioni. Anche Morazzoni è ben consapevole che è impossibile uscire da certe ambivalenze,⁴ e allora insiste proprio sul coesistere di versioni alternative dei fatti di cui parla, e tiene il giudizio in sospeso, lasciandolo semmai al lettore. Inoltre sceglie per lo più angoli di vista inusuali per la rappresentazione di vicende o di figure storiche (ad esempio momenti d'ombra della vita di un personaggio storico o prospettive sugli eventi da parte di figure collaterali, «minori» e anche questa scelta contribuisce a creare distanza, nella sua scrittura, dalle versioni ufficiali della storia, problematizzandole.

Più che un romanzo storico, l'opera in questione si trova all'intersezione tra cronaca di viaggio e biografia narrativizzata. Quest'ultima si presenta come ibridazione tra due generi di differente natura discorsiva (l'immaginario e il fattuale), ed ha avuto negli ultimi decenni una crescente fortuna anche nella letteratura italiana.⁵ Come biografia narrativizzata, quest'opera s'inserisce nell'ambito della cosiddetta *biofiction*, genere che in forme diverse unisce appunto il finzionale con il non-finzionale, proponendo una letterarizzazione della biografia di un personaggio reale⁶ (in questo caso di Giovanna

2 Per non confondere i due termini, cioè la storia dei fatti extratestuali e la storia o «fabula» testuale, preferiamo scrivere questo termine nel suo primo significato con la maiuscola. Scelta che vediamo presente anche in altri scritti, fra cui il saggio di Benvenuti.

3 La tesi che la storia (individuale e collettiva) abbia una natura di costruzione è condivisa, nel contesto letterario italiano, da scrittori come Tabucchi, Consolo e Orecchio. (Cfr. Farinelli, 2017, XI)

4 Cfr. Farinelli, 2017, IX–X. La prosa morazzoniana in questo contesto non è il caso isolato; secondo Pia Schwarz Lausten si deve leggere in questa chiave anche la narrativa di Tabucchi che si colloca «in un campo di tensione tra moderno e postmoderno» e nella quale si avverte una «rimemorazione del moderno». (cfr. Schwarz Lausten, 2005, 150)

5 Come osserva Marco Mongelli (Osservare e dire le vite altrui: breve introduzione alla biofiction, in: *Le parole e le cose*, <http://www.leparoleelecose.it/?p=23591>): «è significativa la proliferazione odierna di scritture biografiche [...] e in generale l'interesse accordato al racconto di una vita reale [...]» [15. 5. 2019]

6 Sulla *biofiction* cfr. Castellana, 2015, 67–71.

d'Arco). Solo che *Il fuoco di Jeanne* è anche altro, e precisamente anche il resoconto di un viaggio compiuto dalla stessa Morazzoni sui luoghi di quella vicenda, viaggio finalizzato non tanto a una rigorosa indagine storiografica capace di proporre una versione alternativa dei fatti, quanto, semmai, a una riflessione sul rapporto tra verità e finzione ovvero sulla fragilità dei dati che sostengono questo incrollabile mito francese. In una narrazione intermedia tra il soggettivo (le ipotesi dell'autrice) e l'oggettivo (i documenti storici che riportano i fatti avvenuti), la scrittrice, forse ancora più che nei suoi lavori precedenti, cerca un bilancio tra la verità storica ufficiale assurda a mito e incrostata d'inverosimile, e la propria indagine. Il testo si sviluppa quindi come cronaca del viaggio intrapreso da Marta Morazzoni per le vie presumibilmente percorse tanti secoli prima dal personaggio su cui indaga, e tali annotazioni s'intrecciano via al racconto biografico di Giovanna d'Arco. Si seguono così parallelamente due viaggi, il cui resoconto si alterna nel racconto: quello dell'eroina e quello dell'autrice. Il primo è raccontato da un narratore extradiegetico, mentre il secondo è una cronaca stesa in prima persona, in cui di continuo si fanno dei paragoni tra quanto viene visto e vissuto dalla viaggiatrice nell'attualità e i dati che si conoscono del viaggio intrapreso dal personaggio storico. In quel confronto resta onnipresente il dubbio sulla verità della versione ufficiale della vicenda. Si coglie quindi che uno dei miti più persistenti della cultura francese in molti punti non è in sintonia con altri dati storici che via via affiorano durante l'indagine. Le due «verità» ad un certo punto si biforcano, offrendo così un'altra versione della storia che si potrebbe ubicare alla loro intersezione. Il compromesso però l'autrice lo lascia in sospeso, dando spazio al lettore perché questi possa trarne la propria conclusione.

La categoria spaziale ha un posto centrale in questo procedimento: è proprio a partire dall'attenta analisi degli spazi geografici e abitativi, che segnano il percorso, che l'autrice svolge la propria indagine. Se gli accenni ai luoghi nei documenti storici le servono a seguire un itinerario geografico preciso «sulle tracce» della protagonista, ulteriori elementi per costruire versioni alternative alla versione più popolare della vicenda storica, le vengono anche dal potere allusivo dei luoghi.

2 Sulle tracce del passato: dalle riflessioni sulla Storia allo spazio geografico concreto

Un rapporto verso la Storia in termini di riflessione e d'interrogazione è uno dei tratti più ricorrenti nelle opere morazzoniane a sfondo storico. Esso si basa sempre sul dubbio circa la verità delle versioni ufficiali della storiografia. L'invito a rivisitare il passato con senso critico, e magari ironico, è stata una basilare lezione di Eco.⁷

7 Del ritorno al passato, ironico e per nulla innocente parla Eco nelle *Postille* al suo primo romanzo: «La risposta post-moderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo

Ricordiamo poi che nell'ottica di studi postcoloniali, con le parole di Said, «l'opera storiografica è dopo tutto una scrittura e non realtà» (Said in: Guha, Spivak, 2002, 23). E secondo Linda Hutcheon proprio la cosiddetta metafinzione storiografica caratterizza la produzione letteraria del postmodernismo: una linea di scrittura che fa ritorno alla Storia, ma con un approccio più critico (1995, 4)⁸. Realizzata tramite diversi dispositivi testuali questa attitudine critica sarebbe l'obiettivo principale della Morazzoni nelle sue opere a sfondo storico, tutte basate su una vicenda reale che viene ripensata. Si apre così – con un dubbio – il primo capitolo de *Il fuoco di Jeanne*, che verte su un momento temporale ubicato alla fine della vita di Giovanna d'Arco:⁹

Andò davvero così? Vista da vicino, la questione di oscura invece di chiarirsi, i particolari si sovrappongono: la linearità non fa parte del percorso umano, se non a patto di cristallizzare tale percorso nella forma del sacro e del miracoloso. Da secoli Francia tiene fede al suo mito. [...] Quindi questa, che pare follia per ogni logica umana, diventa realtà. (Morazzoni, 2014, 11)

Morazzoni avverte così il problematico rapporto verso la verità storica e verso il mito, problematica che sarà presente nel corso dell'intero discorso. L'indagine da lei svolta porta infatti a un'incoerenza storica – all'esistenza di una possibile vita alternativa della protagonista e quindi di una versione alternativa della vicenda legatavi. Il fatto di non essere storica di professione rappresenta ai suoi occhi un vantaggio, visto che le dà una maggiore libertà nel tentativo di ricostruire il passato («[...] non sono una storica, appunto, e non sono neppure a caccia di fantasmi, ma mi piace pensare alla continuità, a quei famosi sei gradi di separazione che allacciano il presente al passato», Morazzoni, 2014, 23). Si permetterà quindi di riflettere su tutte e due le versioni, usufruendo della letteratura come di uno spazio dove questo è possibile, se non necessario:

In effetti mi mettevo su una brutta china dando retta a certe voci, Jeanne d'Arc non si discute. Ma poiché io non sono uno storico, e il personaggio cangiante ha un fascino così più prepotente della statua [...], mi pareva di poter affrontare la riprovazione inevitabile [...]. In una certa leggera euforia prese a sdoppiarsi la figura della pulzella: nata a Domrémy il 6 gennaio 1412. Nata a Parigi il 10 novembre 1407. Morta sul rogo a Rouen

non innocente.» (Eco, 2014, 610)

- 8 «This is not a nostalgic return; it is a critical revisiting, an ironic dialogue with the past of both art and society [...].» (Hutcheon, 1995, 4)
- 9 La vicenda comincia alla fine della vita della protagonista, a Compiègne. L'intreccio quindi non segue la storia e spetta al lettore costruire la cronologia degli eventi. Tale compito risulta più facile con le date precise che introduce la voce narrante nonché da altri indizi: vi si introducono dei precisi nomi geografici, delle opere d'arte raffiguranti alcuni personaggi e delle menzioni di eventi storici ormai noti al lettore.

il 30 maggio 1431. Morta nel suo letto a Jaulny in un giorno imprecisato del 1450. Questi i punti cardinali della doppia vita di Jeanne d'Arc. (Morazzoni, 2014, 20)

Il tentativo di ricostruire la vita della protagonista, per scavare più a fondo nella storia potrebbe definirsi, con l'espressione usata da Domenichelli, una «pulsione negromantica», cioè il desiderio di evocare «le voci dei morti» «attraverso la ricerca documentaria e un particolare metodo di analisi e di scrittura» (2011, 103). È la risposta del postmoderno alle lacune della storia ed è un ripensamento critico dei fatti storici, ciò che ultimamente viene chiamato il discorso «contro-storico»:

[...] l'ascolto di voci e di discorsi che la storia ufficiale ha ammutolito – di «voci fantasma» – è quel gesto primario e insieme fondamentale che conduce storici e scrittori verso la produzione discorsiva di una contro-storia, unico metodo e insieme unico atteggiamento possibile per praticare la storia nell'epoca che progressivamente ha disgregato la logica della storia come grande diagramma di conoscenza collettiva. (Benvenuti, 2012, 7)

Portare l'attenzione su offuscate questioni di quella vicenda, come fa Morazzoni, è dunque una risposta del tutto propria dell'epoca postmoderna in cui «la storia, per non piegarsi alla logica della Storia, deve essere iscritta proprio nei vuoti che il grande racconto ha lasciato aprire» (Benvenuti, 2012, 8). In quel tentativo la scrittrice va oltre alla lettura del materiale storiografico. Sensitiva ai suggerimenti dello spazio geografico reale, che intende come un'entità in stretto collegamento con il tempo che li ha attraversati, integra la sua indagine con un viaggio-inchiesta sui luoghi percorsi dal suo personaggio, e lo fa più alla ricerca di suggerimenti e riflessioni che non di dati, quando negli archivi e nelle biblioteche la sua ricerca si è fermata a un punto morto («Non ho decifrato nulla di quanto riempie pagine e pagine i volumi che mettono soggezione», Morazzoni, 2014, 130). È un modo di sfidare le opacità e le lacune, oltre le quali si apre, con la lezione di Domenichelli, «una molteplicità di altre storie iscritte e al tempo stesso celate, represses e tuttavia segnalate da quelle opacità che indicano altre dimensioni neglette [...]» (2011, 113), ma anche un modo per cercare di rispondere ai propri dubbi lasciandosi condizionare dagli spunti dello spazio geografico concreto e trovarvi degli accenni:

[...] a tratti se ne sentiva [il tragitto del TGV] il passaggio rapidissimo e remoto, un richiamo a tornare alla normalità, fuori da quella specie di storia contesa tra verità e invenzione. Mi trovavo a disagio e fiutavo finzione dappertutto. [...] Mi frullava in testa l'idea di approssimativo. Non mi piace la storia rimpannucciata di comfort moderni. La storia non è abitabile. Lei sta al suo posto e noi al nostro. (Morazzoni, 2014, 62)

Infatti la Storia, nell'opera morazzoniana, non va vista come un indovinello da risolvere e nemmeno come un pretesto per poter introdurre questioni riguardanti l'attualità o per far leva su pathos ed emozione. Come osserva Sanguinetti Katz:

[la scrittrice] è ispirata, come lei stessa dichiara, da «situazioni interiori, percezioni di stati d'animo» [e] si serve del filtro del passato per contenere l'emozione degli argomenti trattati. La storia con la sua chiarezza e razionalità funziona [...] da meccanismo di difesa della parte cosciente dell'io contro l'irrompere dell'inconscio. (1995, 295–296)

L'intenzione dell'autrice non è chiudere domande ancora aperte e arrivare a risolvere dei dubbi storici (spetterà semmai allo storico a farlo), bensì presentare delle alternative alla versione popolare di quella storia e a problematizzarla. Lavorare con quei presupposti è muoversi, come viene espresso nel testo attraverso le categorie di luce e tenebre, nella semioscurità, sul «filo incerto teso tra il vedere e il non vedere» (Morazzoni, 2014, 96), condizione da cui non si esce sempre soddisfatti. La fine del viaggio-inchiesta lascia ancora intenzionalmente aperte le domande sull'identità di Jeanne d'Arc: «[...] chi, tra Jeanne al rogo e la dama di Jaulny è mito e chi è realtà?» (184).

3 Lo spazio geografico capace di visualizzare il tempo

L'interesse per la categoria spaziale nel discorso letterario e un rinnovato approccio di studio ai testi a partire dalla analisi delle funzioni svolte dai luoghi segnano tutto il Novecento e in particolare la sua ultima fase. L'attenzione per la costruzione e il ruolo di questo elemento occupa un posto fondamentale anche nella prosa morazzoniana in generale:¹⁰ gli spazi vi sono sempre ben definiti e risultano in stretto collegamento con il tempo e con i soggetti che si immagina li abitino. Per questa ragione l'analisi dei testi di questa scrittrice si presta ad essere affrontata in base alla teoria bachtiniana del cronotopo, che invita a considerare appunto «le determinazioni spazio-temporali inseparabili l'una dell'altra» (Bachtin, 2001, 390). Nelle sue narrazioni di vicende calate nel passato il più ricorrente fra i cronotopi è quello del viaggio o del cammino,¹¹ che risulta sempre carico anche di valore metaforico e simbolico. Quello di cui Bachtin parla in termini di «cronotopo della strada e ad esso legato cronotopo dell'incontro» (Bachtin, 2001, 390) esercita ne *Il fuoco di Jeanne* una funzione cruciale. Il viaggio – il cammino intrapreso sia dalla protagonista che dall'autrice – prende in quest'opera un

10 Si può osservare l'importante ruolo ascrivito alla categoria spaziale anche in altre opere morazzoniane a sfondo storico: nei racconti della raccolta *La ragazza col turbante* (1986) e nei romanzi storici *L'invenzione della verità* (1988) e *La nota segreta* (2012).

11 Il cronotopo del viaggio o del cammino è presente in tutti i racconti e romanzi morazzoniani a sfondo storico.

ruolo centrale prima di tutto in funzione narrativa, dato che rappresenta il filo rosso della narrazione, e poi certamente anche in funzione simbolica.

La vicenda si apre con il viaggio della protagonista, compiuto nella convinzione di poter aiutare la propria nazione nella Guerra dei cent'anni. La meta è Chinon, una cittadina dove si era rifugiato il Delfino, Carlo VII di Valois. Il cronotopo del viaggio si sviluppa per tappe percorse dall'eroina, la quale più che dal cammino stesso pare motivata dalla meta e dalla missione affidatela («Jeanne non ha nessuna nozione del viaggio che sta compiendo, conosce solo il nome della meta», Morazzoni, 2014, 29) fino al punto di sembrare guidata da una follia, «la condizione dei pazzi [...]»; ma dentro questa condizione lei gode di un privilegio; per quanto complessa e rischiosa sia la strada per cui si è messa, una volta detto sì al messaggero celeste, sono spariti dubbi, ossessioni, tormenti» (*idem*). Nel racconto degli eventi si accentuano lo zelo della protagonista e la sua urgenza di compiere la missione attraverso l'uso del presente storico in modo che il lettore possa «vedere» il viaggio come una successione continua e incalzante di immagini (es. «Procede con la determinazione degli ispirati, la terra brucia sotto gli zoccoli del cavallo [...] e ha addosso una inimmaginabile allegria: sta compiendo la volontà di Dio ed è un messaggero non solo zelante, ma entusiasta», 28). L'uso del presente storico è significativo anche per la connotazione d'epoca che dà al testo: si ha infatti la sensazione di leggere una canzone di gesta medievale, e passa così una concezione del tempo nel Medioevo. «Il mondo dei romanzi medievali», infatti, «[è] costituito su tempi e spazi privi di continuità, su momenti privilegiati e selezionati le cui relazioni prescindono da contiguità spazio-temporali» (Zaganelli, 2011, 4). Inoltre questa scelta stilistica rende più netta la distinzione tra le descrizioni del viaggio della protagonista e quelle dell'autrice in cui si usa invece, come nei racconti di viaggio, il passato prossimo (o più raramente remoto).

Altro cronotopo dominante nell'opera in questione è quello della soglia, non intesa nel suo senso primario, bensì con una forte connotazione simbolico-metaforica. Il cronotopo della soglia si distingue per la sua alta intensità valutativo-emozionale e trova complemento essenzialmente nel cronotopo della crisi e della svolta di vita.¹² Si pretende che Giovanna fosse nata in un piccolo villaggio vicino al confine¹³ «tracciato da un corso d'acqua che rende dubbia la regione di appartenenza di Domrémy» (Morazzoni, 2014, 15) e questa dubbiosa appartenenza condiziona implicitamente l'identità della pulzella. Dalla nascita in poi la sua vita è marcata da una forte presenza

12 Bachtin, 2001, 395.

13 Secondo W. Benjamin «la soglia deve essere distinta molto nettamente dal confine. La soglia [*Schwelle*] è una zona. La parola «schwellen» [gonfiarsi] racchiude i significati di mutamento, passaggio, straripamento [...]» (Benjamin in: Giaccaria, Minca, 2012, 51). In questo caso però non si tratta di un confine politico, bensì di un confine provvisorio che però condiziona l'identità del popolo che ci vive e abbraccia il significato di mutamento di cui parla W. Benjamin.

del sacro che culminerà con le voci provenienti da una dimensione superiore. Le voci che a loro volta rappresenteranno per lei una crisi, ma anche una svolta di vita, visto che la porteranno alla decisione di lasciare il proprio paese e seguire una missione dettata da Dio.

Altra caratteristica di questo cronotopo, se seguiamo la lezione di Bachtin, è il fatto che «il tempo è un istante che sembra privo di durata e staccato dal flusso normale del tempo biografico» (Bachtin, 2001, 396). Vengono caratterizzate appunto così le azioni di spicco dell'eroina: la presentazione nel castello di Chinon, l'entrata vittoriosa nella città di Orléans dopo la battaglia e infine, secondo la versione storiografica, la sentenza di morte sul rogo. Tutti questi casi rappresentano momenti di stacco dal ritmo biografico normale e comportano un cambiamento: il nuovo ruolo affidato alla protagonista, la vittoria che sviluppa una ancora maggiore fiducia in Dio e il desiderio di continuare a combattere, e, infine, la morte sul rogo (inteso come soglia tra la vita e la morte).

Il concetto di soglia, che entra da protagonista ultimamente anche negli studi geocritici,¹⁴ definisce il rapporto tra interno ed esterno soprattutto in termini di complementarietà. Nel contesto del discorso affrontato in quest'opera risulta decisivo per pensare la relazione tra il proprio e l'estraneo, e lo si sottolinea, nella cronaca di viaggio dell'autrice, in quell'episodio in cui si racconta dell'arrivo ad Orléans, città «sul gomito e una peculiare terra di confine tra le due anime della Francia, tra Nord e Sud [...]» (Morazzoni, 2014, 13). Questa città si trovava al confine tra il territorio francese e quello occupato dagli inglesi ed è rimasta incisa nella storia come il luogo dove Jeanne vinse la battaglia del proprio popolo con quello inglese. Orléans è il luogo chiave dell'opera e va inteso simbolicamente come soglia tra «il conosciuto e lo sconosciuto», tra il prima e il dopo: il luogo infatti rappresenta sia un punto critico nella vita di Jeanne, sia una svolta di vita (è lì che deve confrontarsi con la sfiducia dei soldati nei suoi confronti e mostrare i suoi poteri, ed è lì che la prende un forte desiderio di continuare a combattere, di scacciare gli inglesi anche dai territori settentrionali). A partire da quel momento, infatti, pare abbia sentito la conferma di essere stata scelta da Dio come messaggera divina.

Lo spazio geografico assume nell'opera morazzoniana una funzione strutturante: rappresenta infatti la base su cui è costruito il testo e si configura come quella cosiddetta *imago mundi* di cui parla Vincenzo Bagnoli:

Nel testo letterario il paesaggio può [...] configurarsi come *imago mundi*, forma del mondo e forma del testo: le sue linee servono allora a disegnare non i contorni dei *realia* ma i modi della conoscenza in quanto rappresentazione

14 Cfr. Ponzi, M., Gentili, D., *Soglie. Per una nuova teoria dello spazio*, 2012.

d'ambiente, come è ben evidente nella nozione del cronotopo. Accanto allo sviluppo diacronico, il paesaggio è non semplice quinta o digressione, rappresentando invece l'altra faccia del testo letterario, quella della costruzione spaziale; faccia in verità assai importante, perché funzionale alle relazioni di sistema, perciò intimamente connessa tanto all'aspetto progettuale e architettonico del testo [...] quanto alle dinamiche dell'ambiente culturale, in particolare alla *dialogicità*. (2003, 10)

L'elemento spaziale nel testo morazzoniano si lascia leggere del resto anche alla luce dell'approccio fenomenologico seguito da Bachelard ne *La poetica dello spazio*, dove i luoghi si correlano al tempo in termini di memoria: «lo spazio nei suoi mille alveoli racchiude e comprime il tempo» (1975, 36). In questo modo è in grado di costruire una scena su cui a fare emergere le vicende storiche – le narrazioni «al passato», per dirla con la Heyer-Caput¹⁵ – sono in parte gli stessi spazi. La lettura bachelardiana degli spazi viene utile soprattutto per rilevare il valore significante che hanno nei testi letterari di Morazzoni gli spazi abitativi e gli oggetti che vi si raccolgono. Ma in quest'opera è semmai il paesaggio esterno a imporsi all'attenzione.

4 Lo spazio simbolico e l'allusività dei luoghi

Il processo di «traduzione» dello sguardo dell'autore in un'immagine di paesaggio nel testo è un processo complesso in cui, secondo Bagnoli, «il paesaggio si propone [...] come termine per eccellenza dello sguardo, con le sue lontananze, ampiezze, molteplicità [per cui] il paesaggio è nel testo [...] il 'riflesso della realtà fenomenica'» (2003, 20). L'esperienza dei luoghi che in generale l'autore si propone di «trasferire» nel testo è pertanto piuttosto particolare: questi, posando lo sguardo sul paesaggio già sta costruendo lo spazio letterario in cui ambienterà la sua storia. Essendo già parte del processo di una futura costruzione dello spazio letterario è più incline ai dettagli e ne riconosce dei simboli, ne vede un altro significato ed è più suscettibile della loro allusività.

Marta Morazzoni nella sua narrativa si sofferma spesso sulle sensazioni che suscitano i luoghi. I suoi personaggi rappresentano appunto dei soggetti capaci di cogliere le evocazioni e allusioni provocate dagli spazi che attraversano, così come dagli oggetti e dalle immagini con cui si confrontano. L'autrice parla di questo fenomeno in termini di «lettura dei segni», fenomeno che si nota già nelle sue prime opere: nella raccolta *La ragazza col turbante* (1986) e soprattutto nel breve romanzo *L'invenzione della verità* (1988), opera in cui più che in altre il paesaggio naturale e urbano e le stesse

15 Ci permettiamo di usare quest'espressione usata dalla studiosa Heyer-Caput per definire la prosa a sfondo storico di Marta Morazzoni.

opere architettoniche si leggono in termini di oggetti capaci di trasmettere dei segni che, una volta colti, forniscono una base per riflettere sul rapporto tra la verità e l'invenzione. Una riflessione su quel rapporto viene molto ben espressa anche per bocca di John Ruskin, personaggio storico che entra appunto in quel romanzo dell'88: «Si possono immaginare cose false, e comporre cose false; ma solo la verità può essere inventata.» (Morazzoni, 1999, 136). E proprio ciò appare centrale anche ne *Il fuoco di Jeanne* dove l'indagine affrontata richiede un'interpretazione di segni. Abbiamo allora i segni colti dalla protagonista della vicenda, che sono visti come una chiave per decifrare la volontà di Dio, i segni colti dalla viaggiatrice Morazzoni nel suo percorso d'indagine sul mito di Giovanna, ma anche quelli percepiti da altri personaggi in singoli episodi: ad esempio in un passo riferito a Carlo V che prega davanti al Crocifisso si legge: «E un segno il cielo glielo mandò, ma era di incerta interpretazione, come incerta era la lettura delle foglie dell'oracolo di Delfi» (Morazzoni, 2014, 32). Allo stesso modo l'autrice percepisce come veicolo d'informazione e chiave di lettura i luoghi visitati: le città, gli edifici (o quello che ne resta), gli oggetti collegati alla vicenda storica sono tutti elementi capaci di esprimere uno *Zeitgeist* e possono essere letti anche in chiave simbolica:

So che non è un caso e dipende dalla disponibilità dei materiali, ma mi piace *leggere come un segno* il fatto che la pietra del monumento all'argentiere sia dello stesso morbido impasto di quella dedicata a Jeanne in cattedrale: trasmette colore e fermezza, come la figura della pulzella, qui più che altrove umana. (Morazzoni, 2014, 110; il mio corsivo)

Anche nel seguente passaggio, dove si riflette sul fatto che una vicenda vissuta che si fa racconto passa inevitabilmente, e già nella sua restituzione orale, tra realtà e immaginazione (e che questo processo si ripeterà in chi la trasmetterà lasciando al narrato la via libera di svilupparsi), l'autrice tocca il problema della complessità della «lettura dei segni»:

Le due parole, *segno* e *sogno*, sono nomi dal suono contiguo, dentro i quali si assottiglia il confine tra immaginazione e realtà, tra desiderio e attuazione. Tanto più il racconto si fa seducente e possiamo supporre come l'ascoltino i dottori, scettici e affascinati a un tempo, mentre lei si abbandona alla narrazione, mentre la cosa narrata passa davanti agli occhi della narratrice, che ricama la sua memoria, o piuttosto la inventa attimo dopo attimo, e se ne invaghisce lei stessa. (145)

Ed è a partire da queste constatazioni che il testo in questione, non diversamente dalle altre opere a sfondo storico di Marta Morazzoni, si inserisce in una poetica dell'«invenzione della verità» che resta fondata sulla «possibilità di riempire i vuoti e i silenzi della storia» (Gialloretto, 2012, 340) o ancora più precisamente sull'idea che non si possa parlare di verità storica e di biografia se non in termini plurali.

Bibliografia

- Bachelard, G., *La poetica dello spazio*, Bari 1975.
- Bachtin, M., *Estetica e romanzo*, Torino 2001.
- Bagnoli, V., *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna 2003.
- Benvenuti, G., *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma 2012.
- Castellana, R., *La biofiction. Teoria, storia, problemi. Allegoria 70–71, serie III*, 2015, pp. 67–97.
- Domenichelli, M., *Lo scriba e l'oblio*, Pisa 2011.
- Eco, U., *Postille al Nome della rosa*, Milano 2014.
- Farinelli, P., *Soliloqui e tradimenti: narrativa italiana tra modernismo e postmoderno*, Roma 2017.
- Giaccaria, P., Minca, C., Geografie della soglia, in: *Soglie. Per una nuova teoria dello spazio* (a cura di Ponzi, M., Gentili, D.), Milano 2012, pp. 47–60.
- Gialloredo, A., *Musica d'inverno: la narrativa di Marta Morazzoni*, *Studi Medievali e Moderni*, XVI, No. 1–2/2012, pp. 309–340.
- Guha, R., Spivak, G. C., *Subaltern Studies. Modernità e (post)colonialism* (a cura di Mezzadra, S.), Verona 2002.
- Heyer-Caput, M., Il concetto di «verità» nella narrazione «al passato» di Marta Morazzoni, *Italica*, n. 1, 2001, pp. 62–79.
- Hutcheon, L., *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, London 1995.
- Mongelli, M., Osservare e dire le vite altrui: breve introduzione alla biofiction, *Le parole e le cose*², 2016, <http://www.leparoleelecose.it/?p=23591> [15. 5. 2019].
- Morazzoni, M., *L'invenzione della verità*, Milano 1999.
- Morazzoni, M., *Il fuoco di Jeanne*, Parma 2014.
- Sanguinetti Katz, G., Marta Morazzoni e la ricerca della libertà, *Quaderni d'italianistica*, vol. XVI, No. 2, 1995, pp. 295–307.
- Schwarz Lausten, P., *L'uomo inquieto: Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, Copenhagen 2005.
- Zaganelli, G., *Leggere il tempo e lo spazio* (a cura di Amatulli, M., Bucarelli, A. et al.), Monaco di Baviera 2011.

Meta Lenart Perger

Po sledih Ivane Orleanske med mitom in zgodovinskim dokumentom: prostorska študija literarnega dela // *fuoco di Jeanne* Marte Morazzoni

Ključne besede: prostor, kronotop, biografija, *biofiction*, mit, zgodovina, potovanje

V prispevku želimo pokazati, na kakšen način je odnos med mitom in zgodovino predstavljen v delu *Il fuoco di Jeanne* (2014) avtorice Marte Morazzoni, ki se žanrsko bolj kot v zgodovinski roman uvršča na področje med kroniko in biografijo. Gre za besedilo, katerega pripoved je zgrajena s pomočjo rekonstrukcije poti, na katero se poda protagonistka, ter vzporednega potovanja avtorice, ki sledi njenim stopinjam. Pokrajina, poti in kraji, ki jih obišče, so še vedno zaznamovani s prisotnostjo Ivane Orleanske in so pogosto razumljeni kot ključ do zgodovinske resnice. Avtorica problematizira dejstva, s katerimi se napaja eden najtrdnjših francoskih mitov (ne da bi ga pri tem želela izpodbiti), in pri tem snuje alternativno različico življenja Ivane Orleanske. Giblje se torej med mitom in dokumentom, med ljudskim verovanjem in zgodovinskimi dejstvi, pri tem pa dodaja lastne domneve. Vseprisoten dvom in kritična distanca do uradne historiografske različice sta rdeča nit tega dela, v katerem je prav geografski prostor ogrodje pripovedi in osvetli tudi pomen časa. Zato se nam ob »branju« besedila zdi smiselno slediti Bahtinovi teoriji kronotopa in videti prostor – pričo zgodovinskega dogajanja – neločljivo povezan s časom, ob tem pa skušati v njem razbrati tudi njegove simbolične vrednosti.

Meta Lenart Perger

Following the Steps of Joan of Arc between Myth and Historical Document: the Study of Literary Space in Marta Morazzoni's Novel *Il fuoco di Jeanne*

Keywords: space, chronotope, biography, biofiction, myth, history, travel

This paper proposes an analysis of the relationship between myth and history in Marta Morazzoni's literary work *Il fuoco di Jeanne* (2014), which should be considered a part of chronicle and biographical genre, rather than a historical novel. The narration follows the reconstruction of the journey of the protagonist and the parallel journey of the author who follows her steps. Countryside, roads and places visited by the author are marked by the presence of Joan of Arc and are often considered as key to the historical truth. The author problematises the facts which one of the most persistent French myths relies on (without wanting to overturn it), tracing an alternative version of the Joan of Arc's life, and moves between myth and historical document, also proposing her own hypothesis. The omnipresent doubt and distance towards the official version of history are a common thread of this novel, in which the geographical space achieves a structural value for the narration and also makes visible the meaning of time. Thus our "reading" of the text follows Bakhtin's theory of the chronotope, considering the space, a witness of the historical events, inseparable from the time, and also tries to recognise its many symbolic meanings.

Andreja Bole Maia

Tuje in prostor

Ključne besede: tuje, znano, zunanost, notranost, guba, prostor, asimetrični pari, Herberstein, Olearius

DOI: 10.4312/ars.13.2.132-146

1 Uvod

Sigismund (Žiga) von Herberstein (1486–1566) se je kot odposlanik v službi habsburškega dvora dvakrat mudil v Moskvi (1517–1518 in 1526–1527), prestolnici tedanje Moskvske velike kneževine. Poleg osrednje misije, ki je obsegala sklenitev miru med Moskvsko veliko kneževino in Poljsko-litvansko zvezo, je Herberstein sestavil poročilo o tedaj malo znani Rusiji. Z natančnim in sistematičnim popisom geografskih, etnografskih, verskih, političnih in drugih vidikov ruskega sveta je prva, latinska izdaja *Rerum Moscoviticarum Commentarii* (1549) požela velikanski uspeh. Kmalu zatem so sledili prevodi v številne evropske jezike, med drugim tudi v nemščino. Pričujoči članek se osredotoča na dunajsko izdajo tega potopisa, ki ima naslov *Moscovia* (1557).

Dobro stoletje kasneje, natančneje, med letoma 1633 in 1639, je Adam Olearius kot tajnik poslaniške odprave kneževine Schleswig-Holstein-Gottorf dvakrat obiskal Moskvo. Gottorfski knez Friedrich III. se je z vzpostavitvijo donosne trgovine s Perzijo namreč želel izviti iz finančnega primeža, pri čemer je bila kopenska pot preko Moskve precej krajša in varnejša od sicer običajne morske poti mimo Rta dobrega upanja do Perzije. Za potovanje preko ozemlja Moskvske velike kneževine pa je bilo potrebno dovoljenje moskovskega carja, zaradi česar se je gottorfska odprava dlje zadržala v Moskvi. S politično-gospodarskega vidika sta odposlaniški misiji popolnoma spodleteli, Olearius pa je ne glede na to s potopisom *Offt beehrte Beschreibung Der Newen Orientalischen Reise ...* (1647) postavil mejnik v poznavanju Rusije in Perzije. Druga, dopolnjena izdaja tega, pri bralcih zelo priljubljenega potopisa z naslovom *Vermehrte Neue Beschreibung Der Muscovitischen und Persischen Reyse ...* (1656)¹ je poleg Herbersteinove *Moscovie* predmet tega članka.

Članek se ukvarja s podobami tujega v omenjenih delih, pri čemer se osredotoča na preplet tujega in prostora. Prav prostorsko načelo, tako hipoteza

1 V nadaljevanju bo potopis omenjan v skrajšani obliki VNB.



pričujočega članka, bistveno zaznamuje odnos tujega in znanega, ki se ravnata po ključu »zunaj« ali »znotraj« določenega reda. Tisto, kar je znotraj določenega reda, imenujemo znano, tisto, kar je zunaj njega, pa razumemo kot tuje. Izbrani entiteti se prepletata po načelu gubanja, ki kaže na multiperspektivnost tujega. Prav to dinamično načelo omogoči semantične premike in na primeru opisov severa v obeh potopisih pokaže, da tudi tuje vpliva na prostor, natančneje, na njegovo semantično nabitost.

Članek najprej predstavi teoretični okvir (Foucault, Deleuze in Guattari, Koselleck, Waldenfels, Münkler) in ključne pojme: zunanost – notranost, guba, rizom in asimetrični pari. V drugem delu članek preverja, kako izbrani teoretični vidiki funkcionirajo v *Moscovii* in *VNB*. Tretje poglavje analizira gubanje kot pripovedno načelo v *Moscovii*. V četrtem poglavju sledi analiza severa kot prostora zla v *Moscovii*. Peto poglavje se posveča Oleariusovemu potopisu *VNB* in prikaže semantične premike severa v primerjavi z *Moscovio*. Zadnje, šesto poglavje je kratek povzetek izsledkov, predstavljenih v članku.

2 Teoretični okvir: tuje in prostor v prepletu

Vsebinsko bogata in sistematično zasnovana potopisa prinašata večplastne podobe tujega, pri čemer nas ne zanima toliko, kaj je tuje, kolikor način, kako se tuje prepleta z znanim.² Precej nesmiselno bi namreč bilo, če bi podobe tujega nizali zgolj v nekakšen seznam stereotipov, kot na primer »Rusi so nezaupljivi do tujcev« ali »Grenlandci so divjaki« v empiričnem smislu. Tuje ni lastnost določenih oseb ali predmetov in ne more biti takšno samo po sebi (prim. Münkler in drugi, 1997, 12), pač pa le v odnosu do znanega, lastnega. Pri tem pa neznanega ne gre nujno enačiti s tujim. Slednje nastopi v procesu istočasne vključitve in izključitve v določen red ali iz njega prek »specifične razlike« (prim. Waldenfels, 2013, 21). Iz tega procesa sledi topološko razmerje med znanim in tujim, ki ni niti stabilno niti absolutno, njegova nosilca pa variirata v skladu s spremembo pozicije opazovanja in z njunim dometom. Tuje je tako podvrženo načelu relativnosti in je odvisno od posamezne situacije, tj. od vsakokratnega »tukaj in zdaj« kot izhodišča, iz katerega nekdo govori, ravna in misli (prim. Waldenfels, 2013, 23). Tuje se načeloma lahko normalizira in že z najmanjšo spremembo v kontekstu preide v znano. Ravno tako kot levo nujno obstaja v razmerju do desnega, se po Waldenfelsu tuje neobhodno kaže v odnosu do znanega (prim. Waldenfels, 2013, 23). V časovno-prostorskem smislu je tuje po načelu »tukaj in zdaj« nujno vezano na izbrani red, vendar pa je zaradi svoje izvenrednosti v smislu nepripadnosti (vidik lastnine) in/ali

2 Osnova članka je avtoričina doktorska disertacija, ki se ukvarja z dvojico »fremd–vertraut«, pri čemer se zdi slovenska ustreznica »tuje–znano« za pričujoči kontekst najprimernejša.

pozicije drugje oziroma zunaj (vidik prostora) nedostopno.³ Jürgen Osterhammel ta paradoks podkrepi z ugotovitvijo, da sta sprednja in zadnja stran istega lista nujno povezani (prim. Osterhammel, 1989, 9–42); v tem smislu lahko razumemo tudi odnos med tujim in znanim. Kot rezultat procesa vključitve oziroma izključitve iz določenega reda tuje in znano zavzemata poziciji zunaj in znotraj izbranega reda glede na izid omenjenega procesa. Če temu dodamo še etimološko razlago besede »tuj«, primat pripade njegovi prostorski dimenziji.⁴

Če sta torej tuje in znano neobhodno prepleteni entiteti, potrebujemo odgovor na vprašanje, na kakšen način se to prepletanje zgodi. V ta namen velja vpeljati načelo gube kot način stika tujega z znanim, ki ga Deleuze aplicira na topološko razmerje med »zunaj« in »znotraj«.⁵ Kot primer Deleuze navaja ladjo, ki je guba morja (prim. Deleuze, 2015, 135). Zunanost (morje) objame notranost (ladjo), ki postane guba zunanosti. To primerjavo dopolnimo s Foucaultovim protislovnim renesančnim norcem, ki zapuščen pluje po morju in je na ta način ujetnik najsvobodnejše in najbolj odprte ceste, priklenjen na neskončno križišče (prim. Foucault, 2018, 29). Deleuze v delu o Foucaultu norčevo bit približa mišljenju, ki – domena zunanosti – prodira v notranost, jo guba in prežema. Hkrati pa predmoderni potopisi o tujem, tj. o zunanosti, govorijo v jeziku znanega, notranosti. Prav problem jezika pokaže – spomnimo se na Magrittovo pipo – na nezmožnost videti točno to, o čemer govorimo, in govoriti natanko o tem, kar vidimo.

Cilj pričujočega članka je razrahljati odnos med entitetama tujega in znanega, zaradi česar je načelo gube smiselno dopolniti s konceptom rizoma, ki sta si ga iz botanike izposodila Deleuze in Guattari ter ga uveljavila kot topološki model, pri katerem je vsaka poljubna točka povezljiva z drugo poljubno točko. Tako kanonični, vertikalni genealoški model drevesa (s koreninami) nadomestita z razbohotenim šopom horizontalnih korenin. Rizom ne sestoji iz sistematično organiziranih enot, temveč iz dimenzij, gibljivih smeri. Prav tako ne pozna niti začetka niti konca, vedno izhaja in se širi iz sredine. Rizom se navezuje na karto, ki je po Deleuzu in Guattariju ne gre enačiti z grafiko ali fotografijo. Ti sta namreč odtis realnosti,

3 »Das Fremde als Außer-ordentliches setzt [...] jene Ordnung voraus, der es nicht gehört. Faßbar ist es jedoch als Überschuß und bleibt somit auf indirekte Weise auf Normalitäten bezogen« (Waldenfels, 2013, 23).

4 V nemščini se dvojica »Außen–Innen« nanaša na topološki položaj v smislu »izven oziroma znotraj nečesa« (in ne »drinnen–draußen«, ki izražata položaj, ki je oziroma ni znotraj nekega prostora, stavbe ali predmeta) (prim. SSKJ, bos.zrc-sazu.si, 29. 8. 2019), v slovenščini pa dvojica »zunanost–notranost« deluje bolj kot stanje ali rezultat, dvojica »zunaj–znotraj« pa kot aktivna odločitev nekoga, kaj je zunaj in kaj znotraj določenega reda.

5 Deleuze se z načelom gube ukvarja v delu *Guba*, s topološkim razmerjem »zunaj–znotraj« pa v monografiji Foucault, posvečeni Foucaultovi misli. Osnova za pričujoči članek sta nemški izdaji obeh del (prim. Deleuze, 2015a in Deleuze, 2015).

karto pa je treba skonstruirati s predpostavko, da jo lahko vedno razstavimo, spremenimo in na novo povežemo. Predstavljeni topološki model zaznamuje veliko linij bega, veliko vhodov in izhodov (prim. Deleuze, Guattari, 1992, 36), bistveno pri tem pa je, kje vstopimo v rizom in kje ga zapustimo. V kolikšni meri je to uporabno za raziskovanje tujega? Izkušnja tujega se v veliki meri podreja načelu rizoma, saj izhaja iz sredine – nikoli se namreč ne vprašamo, od kdaj, in večinoma tudi ne, do kdaj nam je nekaj ali nekdo tuj. Naša izkušnja se navezuje na znano, ki ga praviloma ne prevprašujemo. V delu *Guba* Deleuze poudari, da najmanjša enota tega labirinta ni točka, pač pa guba, ki se nadaljuje v novo gubo in ta v naslednjo itn.; točka je zgolj preprost konec neke linije (Deleuze, 2015a, 16). Če tuje razumemo s tega stališča, se toga binarna opozicija tujega in znanega kot razmerje med dvema točkama razrahlja. Za ponazoritev te dinamike si iz nemščine izposodimo glagol »entfalten« (razvijati, razgrinjati), ki ga v tem kontekstu ne razumemo kot razviti oziroma uničiti gube, ampak kot njihovo kopičenje, od gube do gube itn. Raznolikost odnosa med tujim in znanim lahko razrahljamo oziroma »odpremo«, če besedo »viel-fältig« (raznolik) razumemo kot »takšen/takšna, ki ima veliko gub«. Kombinacijski potencial gubanja se zrcali v različnih vidikih tujega (zunanosti), ki prodira v znano (notranjost) in ga guba v več smereh. V ta rizom lahko vstopimo na katerem koli mestu, od katerega je odvisna celotna karta, saj sledimo linijam, ki jih v osnovi lahko razumemo kot gube. V gubajočem se stiku tujega in znanega nastane topološka karta v smislu Deleuza in Guattarija, ki je dovzetna za nenehne spremembe – in ravno v tem se skriva rizomatsko načelo gube. V jeziku potopisov pomeni vstop v rizom perspektivo opazujočega, ki sestavlja karto tujega, tj. karto opazovanega in linije, gube pa vsebino potopisa, ki se z menjavo perspektive opazujočega ali menjavo opazujočega samega soodvisno spremeni. Waldenfels ob tem opozori na živo telesno odsotnost oziroma »leibhaftige Abwesenheit« (prim. Waldenfels, 2013, 26) tujega, v skladu s katero opazovani nima pravice biti slišan (beri: njegova perspektiva praviloma ni vključena v potopis), zato lahko v zvezi s tem govorimo o neveljavni inverziji. To pomeni, da avtor perspektivo opazovanega bolj kot ne navidezno vključi v potopis. Jürgen Osterhammel podobe tujega razume kot posledico kulturne produkcije (prim. Osterhammel, 1989, 41), saj na njihov nastanek vpliva skupek političnih, socialnih, verskih, ekonomskih in kulturnih elementov (in seznam se poljubno nadaljuje). Prav aktivna produkcija nakazuje na topološko karto v smislu Deleuza in Guattarija, saj so podobe tujega posledica produktivne prilastitve znanja o tujem in ne kopije odslikav (fotografij) tujega, četudi bi te bile samo prehodne narave.

Rizom in guba pa nista v popolnoma vzajemnem razmerju. Rizom ne predvideva niti binarnih opozicij niti razdelitve na center in periferijo, saj ni omejen v nobeni

smeri. Vendar pa po Deleuzu in Guattariju opozicija centralno/acentralno ne temelji na stvareh samih, ampak je odvisna od pristopa do njih. Drevesa in rizomi soobstajajo v naravi in tako avtorja predvidevata dopustnost obeh načel tudi za splošno rabo, le da se v odvisnosti od izbranega načela stanje določene stvari spremeni. V pričujočem kontekstu sta načeli kombinirani tudi zato, da se toga binarna opozicija med tujim in znanim razrahlja ter ponudi uvid v dinamično in spremenljivo gubanje med njima. Topološka raven je prva, na kateri omenjena pojma funkcionirata in ki pokaže, da sta tuje in znano podvržena načelu delovanja zunanosti in notranosti. »Rizomatičnost« tujega lahko razberemo iz zmožnosti gubanja materije in iz širokega spektra možnih povezav z znanim, notranostjo. Gube so podvržene aktivnemu načelu ter nastajajo v odvisnosti od načina in vsebin poročanja potopiscev. Neobhodno se množijo po linijah ter tako ustvarjajo nove gube kot kontaktne površine med tujim in znanim. Kljub binarnosti tuje in znano prežemata vse možne kategorije in ravni ter tako sprostita nastanek novih gub.

Z zmožnostjo gubanja sovpada konstitucija prostora v okviru acentričnega topološkega modela, ki predvideva menjavo tujega in znanega. Druga raven, ki je za analizo podob tujega v potopisih nujno potrebna, je perspektivistične narave in ni podvržena zgolj rizomatskemu načelu. Enako kot na topološki ravni je viden prehod gub v manjše gube, teh v še manjše in tako naprej; omejitve se zgodi v diskurzivnem smislu. Vendar pa odstopanja od rizomatskega modela še ne pomenijo prehoda na vertikalni genealoški model drevesa. Po Deleuzu lahko vzajemnost tujega in znanega na topološki ravni primerjamo z virtualnostjo, ki služi kot kontekst vseh možnih topoloških povezav med tujim in znanim. S tem Deleuze ne podčrta relativnosti resnice, pač pa prav obratno, resnico relativnosti. Zanj je tisto, kar je nagubano, virtualno, ki se aktualizira v določeni gubi, torej v nečem, kar omenjeno nagubano obdaja. Obdajajoče (tuje) in obdano (znano) se pri tem ne izključujeta, temveč dopolnjujeta. V potopisih se paradokсно gibanje kaže s prodiranjem tujega v znano, ki je nujno ubesedeno v jeziku znanega, notranosti. Ob upoštevanju vsakokratnega zgodovinskega konteksta *Moscovie* in *VNB* lahko nečasovno paradigmo tujega imenujemo virtualno in vsakršno izvedbo v okviru ustrezne empistéme razumemo kot njeno aktualizacijo. Predmoderni potopisi zgoščajo različne vidike v časovnem smislu, saj tisto, kar določeno zgodovinsko obdobje presega, združujejo s tistim, kar je značilno zgolj za zgodovinski trenutek nastanka določenega potopisa. Tovrstna konkrescenca prinaša zanimive uvide tudi glede tujega in znanega oziroma zunanosti in notranosti, čemur se članek posveča v nadaljevanju.

Na perspektivistični ravni se zgodi povečava gube. Tu moramo razrahljati togi ustroj tujega in znanega, zasidranega v asimetričnih pojmi, ki jih Reinhard Koselleck opiše

kot enostransko in na neenak način aplicirane nasprotno razvrstitve (Koselleck, 1989, 211). V delu *Vergangene Zukunft* (Pretekla prihodnost) avtor poudari zgodovinsko prenosljivost politično nabitih pojmovnih parov, pri čemer za potrebe analize izbranih potopisov izstopata »helen–barbar« in »pogan–kristjan«. Asimetričnost teh pojmov se kaže tudi v sodobni rabi, v kateri je na primer Helen »pripadnik grških ljudstev« (prim. <https://fran.si>, 30. 8. 2019) in tako razumljen kot zgodovinski pojem, katerega *nevtralnosti* pojem barbar ni deležen. Herberstein se v *Moscovii* izdatno posveča fenomenu Rusov, ki naj bi bili sužnji po naravi. Koselleck fenomen suženjstva pri barbarih poveže z Aristotelovo interpretacijo Evripidovega verza; ta barbore označi za sužnje, ki jim Heleni *morajo* vladati (prim. Koselleck, 1989, 220). Barbara, ki ne zna grško, gubanje pripelje do barbara, sužnja po naravi. V naslednjo gubo pojem barbar preide takrat, ko so med Helene sprejeti izobraženci, ki govorijo grško, čeprav niso Grki. V helensko notranjost tako spadajo tudi tisti, ki so bili pri prvi delitvi neprimerni za vključitev v omenjeni red (prim. Koselleck, 1989, 223f). Vsi naštetih premiki pa puščajo barbara izven reda, krepijo prostorski vidik asimetričnih pojmov ter nakažejo nepovratnost preteklih pomenov. Argumenti se skozi zgodovino spreminjajo, pojem barbara pa spreminja guba. Potek gubanja spreminja predznak in omogoča nelinearne prehode na nove asimetrične pare. Tovrstni premiki niso podvrženi abruptnim spremembam, pač pa so procesualne narave. Koselleck se ukvarja s prehodom na naslednji asimetrični par »kristjan–pogan«, pri čemer poudari, da je posameznik lahko postal kristjan, ne da bi prenehal biti Helen, barbar, Frank, Rimljan, kmet, moški ali ženska (prim. Koselleck, 1989, 232). Sčasoma – in s sv. Pavlom – dobijo pogani pečat preteklosti, že preživetega, kristjanom pa pripada prihodnost (prim. Koselleck, 1989, 232). Barbarom, poganom in divjakom je torej dodeljeno mesto izven reda, kar se zrcali tudi v *Moscovii* in ruskem delu *VNB*.

3 Gubanje kot pripovedno načelo v *Moscovii*

Ob branju obeh izbranih del se izkaže, da se zunanost in notranjost (tuje in znano) podrejata gubanju kot pripovednemu načelu. *Moscovia* poroča o nematerialnih vidikih ruskega sveta, v kar vpleta različne perspektive o genealoških, verskih in pravnih vsebinah ter o šegah in navadah Rusov. Za tem multiperspektivizmom se ne skriva namera po zmanjševanju distance med tujim in znanim, pač pa avtorjevo prizadevanje prikazati čim širši spekter ruskega tujega, ruske zunanosti po ključu »kar sem sam doživel, videl ali slišal«. Gubanje kot pripovedno načelo se zrcali na primer v povzetku dopisovanja med moskovskim metropolitom in papežem, ki se obojestransko obtožujeta krive vere (prim. Herberstein, 1557, 121–147). Herberstein se sicer vzdrži neposrednega komentarja, a vključitev papeške bule v potopis in s tem perspektive rimokatoliške cerkve kot najvišje verske instance avtorjevega znanega

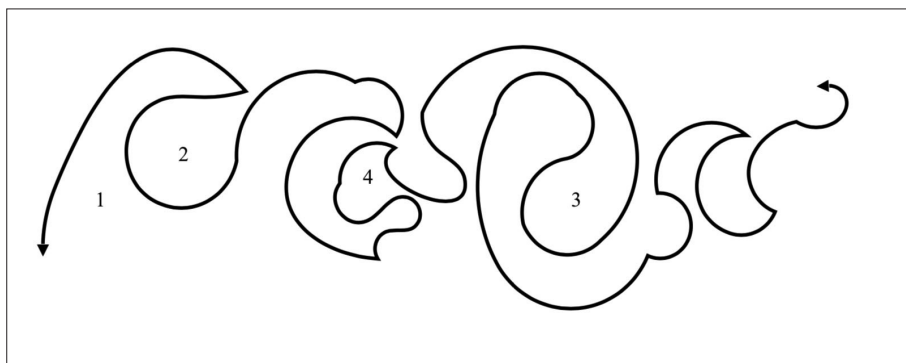
oziroma njegove notranjosti nakaže vrednostno asimetrijo med entitetama. Številnim podrobno opisanim verskim vidikom sledijo gube posvetnih tem, med katerimi je najbolj ilustrativna zloglasna nagnjenost Rusov k suženjstvu, ki jo Herberstein podčrta prav z menjavo perspektive, v kateri se Rusi sami razglasijo za sužnje svojega velikega kneza (prim. Herberstein, 1557, 175). Njihovi suženjski naravi doda še prirojeno nesposobnost vojskovanja, ki jo podkrepi s primerjavo tovrstnih večšin Tatarov in Turkov (prim. Herberstein, 1557, 181). Pomenljiva je izbira ljudstev, ki s Herbersteinove perspektive ne spadajo v evropski red, pač pa izven njega. Ravno zaradi pozicije izven evropskega reda jim pripada določen skupek lastnosti. Obenem pa Herberstein s to primerjavo še bolj poudari rusko vojaško nespretnost, saj so Tataři pomenili veliko nevarnost za ozemlja Moskovske kneževine (Herbersteinove zunanosti), Turki pa za ozemlja Avstro-Ogrske (Herbersteinove notranjosti). Nato potopis z ruske strahopetnosti v vojaškem smislu preide na splošne lastnosti Rusov, ki so goljufivi, zviti trgovci in dobri lažnivci, nagnjeni k pijančenju (prim. Herberstein, 1557, 418–419). Njihova podoba v *Moscovii* je v veliki meri negativna ter kaže na asimetrično razmerje med Rusi in Nemci. Čeprav avtor rusko perspektivo mestoma vključi v potopis, gre pri tem za neveljavno inverzijo. Herberstein z izbiro primerov, v katerih so pozitivne lastnosti posameznih Nemcev v ruskih očeh razumljene kot nekaj nenavadnega in tujega, le poglobi kvalitativne razlike med zunanostjo in notranostjo. Avtor pri tem tuje artikulira v jeziku znanega, notranjosti, medtem ko je sam v zunanosti – kot tujec v ruski notranjosti. Pri tem gre za prepletanje tujega in znanega s poudarjeno asimetrično noto. Ponovno se izkaže, da potopis s tovrstno osnovno dinamiko ni namenjen odpravi tujega.

Moscovia nadalje prinaša obsežen popis večjih mest v Moskovski veliki kneževini, njenih sosednjih območij, vodovja, flore in favne (prim. Herberstein, 1557, 209–374). Pričujoči članek se ne osredotoča na izventekstualne, geografske vidike, pač pa na topološko razmerje med »zunaj« in »znotraj« oziroma tujim in znanim, ki se zrcali v tem delu potopisa. Herberstein vanj namreč vguba (tj. naredi gubo) poročilo o Tatarih, ki pomenijo absolutni odklon od ruskega reda ali tuje tujega (zunanost zunanosti) z nemške perspektive. Herberstein niti na enem mestu ne relativizira vsebine poročila o Tatarih, ki jo prevzame iz neimenovanih ruskih del ter dopolni z lastnimi izsledki. Tataři se po Herbersteinu popolnoma razlikujejo od vseh opisanih ljudstev; njihov izvor in vera ostajata neznana. Prav prevzem snovi o njihovem mitološkem izvoru in o primerjavi tega tujega ljudstva z apokaliptičnimi severnimi ljudstvi Gog iz starejših ruskih del poudari njihovo negativno konotacijo (prim. Jackson, 2016, 65–77 in Klopprogge, 1993, 175). Nomadstvo in roparsko slo Tatarov Herberstein postavi v kontekst apokaliptičnih ljudstev, ki v biblični tradiciji pridejo z daljnega severa in opustošijo okumeno. Topos apokaliptičnih ljudstev v visokem srednjem

veku poudari bitka pri Legnici leta 1241. Zmaga Mongolov v tej bitki potrди biblično prerokbo (prim. Münkler, 2000, 21) in tako s kombinacijo pojmov sever – apokalipsa uveljavi negativno podobo Tatarov za nadaljnja stoletja. Herberstein sicer poudari večnacionalnost Tatarov in odsvetuje posploševanje pri njihovem opisovanju, hkrati pa povzame njihove skupne lastnosti: Po videzu odstopajo od evropske norme, pri čemer je fizični opis ljudstev za Herbersteina zanimiv ravno tedaj, ko kaže odstopanja od Evropejcev. V tem smislu lahko razumemo opis tatarskega kana Schealeja, ki mu Herberstein zaradi požensčenega videza pripisuje lastnosti šibkega vladarja, izdajalsko zavezništvo z Moskovčani pa le še dodatno potrди njegovo neprimernost za vladarsko funkcijo. Tatari so vrhunski jezdec in bojevniki, ki se najboljše znajdejo v gibanju.⁶ Prav to je njihov »modus operandi«, ki se bistveno razlikuje od ruskega ali nemškega in vpliva tudi na njihovo dožemanje prostora. Deleuze in Guattari na primeru življenjskega sloga nomadskih Turkomongolov pokažeta, kako funkcionira načelo polstenja materiala (na primer volne), zaradi katerega je blago oziroma material gladek, a nehomogen in teoretično neskončen, v nobeni smeri omejen, odprt, brez definirane sprednje in zadnje strani ter brez središča (prim. Deleuze, Guattari, 1992, 659). To velja vsaj za prekopske Tatare, ki praviloma ne poznajo organizacijskih struktur (mesta, infrastrukture), siceršnjih stalnic nemškega ali ruskega sveta. Njihovo nomadstvo in popolno opustošenje območij, pri katerem organizacijske strukture zravnaajo z zemljo, dvojno potrди gladek prostor Tatarov, ki postane prostor zla. Kljub negativni semantiki prostora pa je treba opozoriti, da se Tatari pri Herbersteinu razlikujejo od apokaliptičnih ljudstev na srednjeveških kartah sveta, t. i. »mappae mundi«, ki ostajajo na skrajnem severu (in hkrati skrajnem robu) okumene in niso podvržena načelu gibanja. Povzeti in poudariti velja dva vidika tega dela Herbersteinovega potopisa. Nanašajoč se na biblično in srednjeveško tradicijo apokaliptičnih ljudstev, ki prihajajo s severa, se v *Moscovii* tuje in prostor prepletata z izrecno negativno noto. Po drugi strani pa Herberstein z vključitvijo več perspektiv potrди gubanje kot pripovedno načelo in relativnost tujega, ki je premično in odvisno od posamezne situacije. V potopis posredno vključi tatarsko kritiko kristjanov: »wan sy sich uber jre khinder ertzürnen sollen sy sprechen / das du dein aigen khot wie die Christen schmeckhen müst /.«⁷ Tatari po Herbersteinu ne marajo primerjave s Turki, saj bi jim bila v sramoto (prim. Herberstein, 1557, 289). Preplet tujega in znanega, zunanosti in notranosti lahko povzamemo v spodnji skici katere vrednosti predstavljajo naslednje entitete:

6 »[S]y achten ain grosse unbequemblichkhait an ainem ort lang zu pleiben« (Herberstein, 1557, 294). V prevodu avtorice članka: »Zelo neprijetno jim [Tatarom] je, če se dolgo zadržujejo na enem mestu.«

7 Herberstein, 1557, 294. V prevodu avtorice članka: »Nad svojimi otroki se jezijo z grožnjo, da bodo morali, tako kot kristjani, poskusiti lastne iztrebke.«



- 1 Herberstein oziroma znano, notranjost,
- 2 Moskovska velika kneževina (ali Rusija) oziroma tuje, zunanost v Herbersteinovi perspektivi,
- 3 Tatarji oziroma tuja zunanost (ruska perspektiva) in tuje tujega (Herbersteinova perspektiva),
- 4 Turki oziroma tuja zunanost (tatarska perspektiva).

Skica ponuja uvid v že zgoraj navedeno prežemanje tujega in znanega, po katerem entiteta št. 1 (Herbersteinova notranjost) doseže vse ostale entitete in obratno. To početje torej ni zgolj dvodimenzionalno, pač pa si moramo ob tem predstavljati večdimenzionalno izmenjavanje tujega in znanega oziroma zunanosti in notranjosti, seveda upoštevajoč mesto, na katerem vstopimo v gubanje. V omenjenem primeru Herbersteinova perspektiva služi kot izhodišče, ki z vsebino in načinom pripovedovanja določa karto Rusov in drugih opisanih ljudstev.

4 Semantizacija severa v *Moscovii*

Semantizacija severa zaznamuje oba izbrana potopisa in ponuja zanimivo primerjavo v diahroni perspektivi. Herberstein v *Moscovio* vplete podatke iz drugih virov o Norveški, kjer prebivalci trdijo, da je v naravi veliko tujih pojavov, kot so goreči griči, polni dima, nenavadni kriki in pojavi ter celo duhovi, ki naj bi govorili z ljudmi (prim. Herberstein, 1557, 370). Avtor pri tem dosledno uporablja besedo »fremd«, a obenem v opisano nekoliko podvomi. V potopis nadalje vguba podatke iz starejših ruskih potopisov o severnih in daljnih vzhodnih območjih, ki spadajo pod moskovsko oblast. Osredotoči se na območje Yugre (Hanti-mansijskega avtonomnega okrožja) ter rek Petzora (Pečora) in Obi (Ob). V kraju Pustoosero (Pustosjorsk) naj bi živeli divjji Samojedi, ki bežijo pred človeško družbo (prim. Herberstein, 1557, 269), ob jezeru »Khithay« onkraj reke Ob pa redkobesedni temnopolti trgovci z biseri in dragimi

kamni (prim. Herberstein, 1557, 270). Temu Herberstein doda naslednjo gubo s pokrajino »Lucomorye«, katere prebivalci vsako pozno jesen preminejo in spomladi ponovno oživijo. V tem kontekstu avtor navaja tudi pošastna tuja bitja s pasjo glavo (Cynocephali) in brezglava bitja z obrazom na prsih (prim. Herberstein, 1557, 272). Tudi v verskem smislu je sever pri Herbersteinu semantično nabit, saj pogansko prebivalstvo, ki časti ženski malik z imenom »Slatá Baba« (prim. Herberstein, 1557, 271), na tej osnovi razume kot manjvredno. Evrazijski sever in vzhod delujeta kot neke vrste izsek iz srednjeveških kart sveta (»mappae mundi«), na katerih negativno konotiranim ljudstvom pripade mesto na skrajnem, večinoma severnem robu okumene (prim. Kugler, 1987, 1–29). Hkrati pa Herberstein jasno poudari, da opisana področja spadajo pod oblast moskovskega velikega kneza in da so tako podrejena moskovski notranjosti, v katero pa zaradi svoje tujosti ne spadajo in so zato nujno izven nje. Učinek tujega je tu najverjetneje rezultat pomanjkanja preverljivih informacij, kar se na besedilni ravni podredi načelu gubanja. Opisana ljudstva po videzu in običajih odstopajo od reda, kar jih uvršča v kategorijo tujega, ki mu pripada točno določen prostor in eo ipso, tak prostor je podvržen negativni semantizaciji zaradi ljudstev, ki ga naseljujejo. V tem množenju gub konkrescirajo različni časi in prostori. V *Moscovii* se tako prepletajo ostanki tradicije srednjeveških kart sveta (»mappae mundi«) in zametki meritvene geografije (t. i. »Vermessungsgeographie«), zaradi česar potopis združuje nezdružljive prostore, ki jih s Foucaultom imenujemo heterotopije (prim. Foucault, 2014, 7–22).

5 Semantični premiki: Sever v VNB

Oleariusova karta evrazijskega daljnega severa in vzhoda prinaša določene semantične premike. Narava na severu ostaja do človeka kruta, tuja tako na morju kot na kopnem, kjer po brodolomu gottorfsko posadko pričaka hud snežni metež. Člani posadke se zatečejo v krščansko kapelico (prim. Olearius, 1656, 77), ki rehabilitira njihov občutek za orientacijo in jim kot simbol znanega, notranjosti, ponudi zatočišče sredi tuje zunanosti. Gubo v tem poročilu predstavlja Oleariusov opis otoka Gotland. Izvora tamkajšnjih prvotnih prebivalcev – velikih osvajalcev obsežnega dela tedanjega sveta – avtor ne zna pojasniti in išče morebitne povezave tega ljudstva z bibličnimi apokaliptičnimi ljudstvi. S tem se negativna konotacija Tatarov, katerih življenjski prostor Olearius pravilno omeji na (jugo)vzhod, prenese na severno ljudstvo Gotov in tako utrdi sever kot prostor zla. Na podlagi zgodovinske agresivne širitve in gladkega prostora (morja), ki pri tem nastane, lahko primerjavo Herbersteinovih Tatarov in Oleariusovih Gotov (in Tatarov) razumemo kot diahroni semantični premik. Desemantizacija Herbersteinovega severa sledi v Oleariusovem opisu Samojedov, ki se zaradi mraza in polarne noči pozimi zadržujejo v iglujih, med katerimi vzpostavijo

mrežo podzemnih tunelov. Tako nevtralizira opis Herbersteinovih »Lucomortzev«, ki čez zimo preminejo in spomladi ponovno oživijo. Olearius tuje razloži in desementizira z opisom zimskih plaščev, ki si jih temnopolti Samojedi zaradi mraza poveznejo čez glave, ter tako Herbersteinov tozadevni komentar relativizira z razlago, da so to vtisi popotnikov, ki Samojede opazujejo z oddaljenih ladij in jih tako zamenjajo za brezglavce. Avtor *VNB* na ta način zreducira pošastnost severnih ljudstev, ki pa jim še vedno pripisuje mesto v zunanosti. Poleg pogovora z dvema predstavnikoma Samojedov v Moskvi Olearius kljub divjemu barbarstvu pozitivno ovrednoti njihovo željo po prestopu v krščansko vero in – v nasprotju z ostro kritiko poganskega, nenemškega prebivalstva v Litvi, ki ga enoznačno definira kot barbarsko – zamiži na eno oko pri opisu njihovih poganskih običajev.

O Grenlandcih Olearius sestavi znanstveno poročilo (prim. Olearius, 1656, 163–179). Podatke o konfliktnih stikih grenlandskih domorodcev z Evropejci črpa iz različnih virov, o svojih grenlandskih sodobnikih pa piše na osnovi lastne, evrocentristično obarvane raziskave. Odprava danske krone z Grenlandije pripelje domorodce, od katerih preživijo tri ženske, ki jih danski kralj v znanstvene namene »posodi« gottorfskemu dvoru. Olearius v stiku z Grenlandkami ugotavlja, da so kratke rasti, njihovo temno polt pa primerja z barvo pokvarjenih oliv (prim. *VNB*, 1656, 169). Po telesnih lastnostih tako močno odstopajo od evropskega fenotipa, le pri Kabelau z večjimi očmi in svetlejšo kožo Olearius zazna več inteligence, spretnosti in prijetnosti. Zanj avtor domneva, da je bodisi potomka prvotnih krščanskih prebivalcev Grenlandije bodisi – zaradi posebnih prehranjevalnih navad – pripadnica kake sekte. Izvenredni, od norme odstopajoči videz signalizira pripadnost zunanosti in enoznačno manjvrednost Grenlandcev v primerjavi z Nemci. Divjaški severnjaki niso sposobni integracije v civilizirani svet, saj so odporni na dobronamerne (!) poskuse pokristjanjevanja in vključitve v evropski red. Njihova divja narava je pogojena s tem, da so potomci ameriških domorodcev (od tod njihova temna polt) in Tatarov (od tod njihova divjaškost) ter da živijo v težkih klimatskih razmerah. Negativna semantizacija v tem primeru ni osnovana le na semantično nabiti geografski legi, pač pa je motivirana v versko-ekonomskem smislu. Ekspanzija krščanske notranjosti proti severu bi evropskim kronam znatno olajšala nadzor nad Grenlandijo in nasploh nad severnimi območji, bogatimi z rudninami. S tem se vrednost Oleariusovega znanstvenega prispevka ne zmanjša, vendar pa ga je treba pravilno umestiti v širši, predvsem ekonomski kontekst. Grenlandci z Oleariusovim poročilom nemško govorečemu bralstvu niso več neznanka, a zaradi videza, moralne držbe in navad ostajajo v zunanosti.

6 Sklep

Stik tujega in znanega se z gubo kot pripovednim načelom in prostorskim vidikom, ki ga regulira, razrahlja. Potopisa *Moscovia* in *VNB* kombinirata geografske, demografske, politične, sociokulturne, vojaške in anatomske vidike ter tako ustvarjata vsak svojo podobo oziroma karto tujega v smislu Deleuza in Guattarija. S spreminjajočo se perspektivo pripovedovanja izdelata vedno več gub, ki tvorijo vedno kompleksnejši, pa tudi bolj odprt stik med sicer togo binarno opozicijo tujega in znanega. Poudariti velja, da bi na osnovi kombinacije drugih elementov dobili drugačno karto tujega. Čeprav potopisa izhajata iz točno določenega izhodišča avtorjev, lahko delne perspektivistične inverzije razumemo kot potrdilo relativnosti in situacijskosti tujega. Članek prav tako potrди vpliv tujega na razumevanje prostora, v *Moscovii* in *VNB* se to kaže kot negativna konotacija severa, ki je v diahroni perspektivi podvržena določenim semantičnim premikom. Herberstein informacije o severu povzema iz starejših virov, ki odstirajo različne semantične plasti severa kot prostora zla. Olearius določene vidike kritično prevprašuje in ponudi razlage za do tedaj nerazložljive pojave (ljudje s pasjimi glavami, zimsko spanje/smrt Lucomortzev itd.) in s tem vsaj deloma omili negativno konotacijo severa kot prostora zla.

Bibliografija

Primarna literatura

Sigismund von Herberstein: *Rerum Moscoviticarum Commentarii*. Synoptische Edition der lateinischen und der deutschen Fassung letzter Hand, Basel 1556 und Wien 1557. Unter der Leitung von Frank Kämpfer, erstellt von Eva Maurer und Andreas Fülberth. Redigiert und herausgegeben von Hermann Beyer-Thoma, München 2007.

Adam Olearius (1656): *Vermehrte Neue Beschreibung Der Muscovitischen und Persischen Reyse*. Hrsg. von Fuat Sezgin. Frankfurt na Majni 1994.

Sekundarna literatura

Deleuze, G., *Foucault*, Frankfurt na Majni 2015.

Deleuze, G., *Die Falte, Leibniz und der Barock*, Frankfurt na Majni 2015a.

Foucault, M., *Die Heterotopien, Der utopische Körper*, Zwei Radiovorträge, Frankfurt na Majni 2014.

Foucault, M., *Wahnsinn und Gesellschaft*, Frankfurt na Majni 2018.

- Jackson, P., The Testimony of the Russian »Archbishop« Peter Concerning the Mongols (1244/5): Precious Intelligence or Timely Disinformation?, *Journal of the Royal Asiatic Society* 26, 2016, št. 1–2, str. 65–77.
- Klopprogge, A., *Ursprung und Ausprägung des abendländischen Mongolenbildes im 13. Jahrhundert: ein Versuch zur Ideengeschichte des Mittelalters*, Wiesbaden 1993.
- Koselleck, R., *Vergangene Zukunft*, Frankfurt na Majni 1989.
- Kugler, H., Die Ebstorfer Weltkarte, Ein europäisches Weltbild im deutschen Mittelalter, *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 116, št. 1, 1987, str. 1–29.
- Münkler, H. in dr., Dimensionen der Fremdheit, v: *Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit* (ur. Münkler, H. in dr.), Berlin 1997.
- Münkler, M., *Erfahrung des Fremden, Die Beschreibung Ostasiens in den Augenzeugenberichten des 13. und 14. Jahrhunderts*, Berlin 2000.
- Osterhammel, J., Distanzerfahrung, Darstellungsweisen des Fremden im 18. Jahrhundert, v: *Der europäische Beobachter außereuropäischer Kulturen* (ur. König, H. J. in dr.), Berlin 1989.
- Slovar slovenskega knjižnega jezika, Portal BOS, Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU, bos.zrc.sazu.si [29. 8. 2019].
- Waldenfels, B., *Topographie des Fremden, Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*, Frankfurt na Majni 2013.

Andreja Bole Maia

Tuje in prostor

Ključne besede: tuje, znano, zunanost, notranost, guba, prostor, asimetrični pari, Herberstein, Olearius

Članek se ukvarja z odnosom tujega in prostora ter proučuje njune naratološke možnosti v potopisih *Moscovia Sigismunda (Žige) von Herbersteina* in *Vermehrte Neue Beschreibung der Muscowitischen vnd Persischen Reyse ... Adama Oleariusa*. Tuje ne obstaja samo po sebi, pač pa je vedno vezano na znano. Oba pojma sta prostorsko definirana kot nekdo ali nekaj zunaj ali znotraj določenega topološkega reda. S konceptoma gube (Deleuze) in rizoma (Deleuze, Guattari) lahko togo strukturo dvojice tuje–znano razrahljamo in razpremo. Z načelom gubanja pride do izraza pripovedna multiperspektivnost (kulturni, politični, verski in drugi vidiki), ki podčrta relativnost in situacijsko odvisnost tujega. Poleg tega članek prikaže medsebojno povezanost tujega in severa kot prostora zla v izbranih potopisih, ki v diahroni perspektivi doživijo določene semantične premike.

Andreja Bole Maia

Foreignness and Space

Keywords: foreign, known, outside, inside, fold, space, asymmetrical pairs, Herberstein, Olearius

This article points out the relationship between foreignness and space, examining their narrative possibilities in Herberstein's *Moscovia* and Olearius's *Vermehrte Neue Beschreibung der Muscowitischen vnd Persischen Reyse...* The foreign does not exist by itself, it is necessarily based on its relation with someone or something known, familiar or close. Both terms are spatially defined as someone or something outside or inside some specific topological order. Applying Deleuze's concept of the fold – partially combined with his and Guattari's concept of the rhizome – to the pair foreign-known opens up their otherwise rigid structure. The concept of the fold generates multiple narrative perspectives on different basis (cultural, political, religious, etc.) and underlines the relativity and situation-dependency of the foreign. This article furthermore examines the interplay between the foreignness and the North as the space of the evil in both travel accounts, resulting in some semantic shifts in the diachrone perspective.

Jelena Knežević, Ana Minić

Montenegro als exotischer Raum in deutschsprachigen Reiseberichten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Schlüsselwörter: Reiseberichte, Montenegro, Njegoš' Zeiten, Raumdarstellung, exotisch, Exotismus

DOI: 10.4312/ars.13.2.147-162

Einleitung

Der vorliegende Aufsatz befasst sich mit der Perzeption des Raumes in deutschsprachigen Reiseberichten über Montenegro aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als das "Land der Schwarzen Berge"¹ mit seinem allseits bekannten Fürstbischof, Vladika Petar II. Petrović Njegoš (1813–1851) die Neugier europäischer Reisender weckte.² In Anbetracht der Tatsache, dass sowohl rein geographische als auch subjektive, aus persönlichen Wahrnehmungen entstandene Darstellungen des Raumes ein unausweichlicher, integraler Bestandteil von Reiseberichten sind (Gazda, Tinecka, 2016, 851), werden im vorliegenden Artikel die Darstellungen des Raumes in deutschen Reiseberichten, die aus der Zeit stammen, als der Fürstbischof Njegoš das Land regierte (1830–1851), identifiziert, und unter den unterschiedlichen Aspekten des Exotismus im Zusammenhang mit der eurozentrisch geprägten Perspektive der dem westlichen Kulturkreis angehörenden Reisenden/Autoren betrachtet und analysiert.

-
- 1 In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde die Bezeichnung Zeta eine Zeitlang durch den volkstümlichen Namen Crna Gora ersetzt, was wörtlich übersetzt Schwarze Berge bedeutet. Crna Gora (in der slawischen-kyrillischen Form) wurde erstmal 1296, in einer Charta des serbischen Königs Milutin erwähnt. (Miljić, 2016, 386–387) Laut der Enzyklopädie Jugoslawiens (1982) soll Crna Gora 1348 zum ersten Mal in italienischen Quellen als Černa Gora erwähnt und als Montagna Negra, Montenegro oder Monte Negro bezeichnet worden sein. So fand die italienische Bezeichnung Montenegro Eingang in die westeuropäischen Sprachen.
 - 2 Petar II. Petrović Njegoš war der jüngste Fürstbischof von Montenegro und einer der berühmtesten Dichter in der montenegrinischen Literaturgeschichte. Er strebte nicht nur nach der staatlichen Unabhängigkeit Montenegros vom Osmanischen Reich, sondern auch nach Modernisierung der montenegrinischen Gesellschaft und versuchte, die traditionellen kämpferischen Lebensmuster, wie die Blutrache, zugunsten von Gepflogenheiten, die er während seiner Reisen nach Italien, Österreich und Russland kennenlernte, abzubauen. In Cetinje, der damaligen Hauptstadt Montenegros, gründete er eine Druckerei und erste Schulen. Außerdem ist er Autor historischer und philosophischer Werke: *Der Strahl des Mikrokosmos* (*Luča Mikrokozma*, 1845), *Der Bergkranz* (*Gorski vijenac*, 1847), *Der falsche Zar, Šćepan der Kleine* (*Lažni car, Šćepan Mali*, 1851).



Einzugehen war hierbei auf die Fragestellung, inwieweit sowohl dokumentarische als auch künstlerische Darstellungen des Raumes in frühen Reiseberichten über Montenegro zu dessen Bild als außereuropäisches, geradezu exotisches Land beigetragen haben. Da Reiseberichte über Montenegro nicht isoliert von Reiseberichten über den Balkan im Allgemeinen betrachtet werden können, ist dies ein Bild, das von Verallgemeinerungen und Reduktionismus geprägt ist (Krivokapić, 2017, 3–4). Dieses Bild reicht bis tief in das 20. Jahrhundert hinein, und dessen Implikationen und Modifikationen werden von Maria Todorova in *Die Erfindung des Balkans* dekonstruiert.³

Der Exotismus wird im vorliegenden Aufsatz in Zusammenhang mit den Theorien des Postkolonialismus und Orientalismus allgemein als “jede Form der Orientierung auf das Fremde” verstanden, “die inhaltlich durch ihren Gegenstandsbereich bestimmt wird” (Badenberg, 2007, 220). Er bezieht sich auf die Rezeption des Fremden bzw. Unbekannten in einer anderen und in der Regel “größeren Kultur”. Das Fremde ist Teil einer zeitlich und/oder örtlich entfernten Kultur und wird sowohl positiv als auch negativ konnotiert: einerseits als ursprünglich, natürlich, authentisch, attraktiv, vielfältig, antikklassizistisch, andererseits unzivilisiert, barbarisch, ignorant, wild, gefährlich, unangenehm *anders*. Der positiv konnotierte Exotismus taucht in den Reiseberichten über Montenegro vor allem in ethnographischen Darstellungen und vielfach in Form von Veranschaulichungen der traditionellen Gastfreundschaft, Ehrenhaftigkeit oder einer starken Verbundenheit mit Traditionen insgesamt auf, während der negative in den legendären Beschreibungen von Kriegsbräuchen, wie beispielsweise dem Zur-Schau-Stellen abgehackter Köpfe getöteter Feinde, in Erscheinung tritt (Popović, 2015, 256).

In diesem Artikel soll jedoch gezeigt werden, dass Montenegro auch durch typisierte Darstellungen des Raumes als exotisches Land perzipiert wurde, auch wenn diese überwiegend als dokumentarisch und nicht künstlerisch zu kategorisieren sind. Allein in der Schilderung der Anreise in die damalige Hauptstadt Cetinje von der Stadt Kotor aus wird beispielsweise die mit Attributen wie “schroff”, “steil”, “einsam”, “nackt” beschriebene Landschaft (Stieglitz, 1941, 28–29) eine Determinante, ja gar eine Art Rechtfertigung für das Raue und Wilde in der Natur der Montenegriner.

Wie für Reiseberichte allgemein charakteristisch, wird die objektive geographische Darstellung der Landschaft – hier mittels Attribuierung – schnell durch eine subjektive Verknüpfung angereichert: “jeder Steinblock eine Schanze, jede Felswand eine Festung” (Stieglitz, 1941, 24). Und gerade die Art und Weise der Subjektivierung der Außenwelt, die fast immer Teil einer anderen Kultur als die des Reisenden ist, ist in den Reiseberichten reizvoll (Gazda, Tinecka, 2016, 851).

3 Vgl. Bogojević, 2011; Krivokapić, 2017; Popović, 2017.

Wegen der Positionierung, die Reiseberichte zwischen den Kulturen einnehmen und wegen ihrer Eigenschaft als hybrides literarisches Genre, das sich am Rande der Literatur bzw. an der Grenze zwischen Literatur und Dokumentation bewegt, werden Reiseberichte in diesem Aufsatz als eine literarische Gattung verstanden, die die Fülle an Informationen und Kenntnissen über das unbekannte Land und dessen Leute und Kultur festhält und dadurch "dieser [fremden Kultur] gegenüber einstellungsprägend wirkt" (Schuster, 2007, 641).

In der Absicht, die materielle Welt, auf die der Reisende zum ersten Mal dergestalt trifft, glaubhaft und objektiv darzustellen, oftmals auch seine Leser von der Wahrhaftigkeit seiner Aussagen zu überzeugen suchend, betrachtet er das Unbekannte jedoch durch "sein eigenes ideologisches, kulturelles, intellektuelles und rhetorisches Prisma" (Popović, 2015, 7) und gleitet damit unweigerlich in die Subjektivität. Im Spannungsfeld zwischen der Absicht zur Objektivität und der ausdrücklich subjektiven Erzählerperspektive sowie der subjektiv getroffenen Auswahl der dargestellten Begebenheiten und Mittel der Darstellung wurden in den Reiseberichten über Montenegro im 19. Jahrhundert in Form des Exotismus prägende ethno- bzw. eurozentrische und koloniale Stereotype vermittelt, jedoch auch Kulturkritik angedeutet. Dies wird am Beispiel des Exotismus bei den Darstellungen des Raumes in deutschsprachigen Reiseberichten gezeigt.

Reiseliteratur über Montenegro

Den ersten Reisebericht über Montenegro schrieb im Jahr 1614 Mariano Bolizza, ein Italiener aus Kotor.⁴ Danach erschienen bis nach der napoleonischen Eroberung Dalmatiens und der Bucht von Kotor nur wenige weitere Werke.⁵ Die einflussreichste

-
- 4 Marijan Bolica hat im Jahr 1614 auf Italienisch eine Reisebeschreibung mit dem Titel *Relazione et descrizione del Sangiacato di Scutari* verfasst. Darin lassen sich geographische und statistische Informationen sowie eingehende Beschreibungen politischer und ökonomischer Begebenheiten auf dem Territorium des Sandschaks Shkodra finden. Das Werk enthält auch wichtige Angaben über das archäologische und kulturelle Erbe, die Bevölkerung und deren Sitten.
- 5 Kotor war damals Teil der Republik Venedig. Nach dem Preßburger Frieden (Dezember 1805) musste Österreich ehemalige venezianische Besitztümer in Dalmatien und der Bucht von Kotor an Frankreich abtreten, was bedeutete, dass Napoleon in die montenegrinische Nachbarschaft kam. Russland war gegen das französische Eindringen in diese Gebiete, womit sich im Russisch-Französischen Krieg eine neue Front aufat, an der Montenegriner kämpften. Anfang 1806 besetzten Montenegriner zusammen mit russischen Truppen die Bucht von Kotor. Der Montenegrinisch-Russische Krieg gegen Frankreich wurde 1807 beendet. Mit dem Frieden von Tilsit zwischen Napoleon und dem russischen Zaren Alexander gelangten diese Gebiete wieder an Frankreich. Die französische Herrschaft in der Bucht von Kotor und dem Küstenland währte jedoch nur bis 1813. Im Januar 1814 eroberte der montenegrinische Metropolit Petar I. Petrović Njegoš (1748–1830), der Onkel des berühmten Petar II. Petrović Njegoš, die Bucht von Kotor und das Küstenland. Zu diesem Zeitpunkt wusste er jedoch nicht, dass die anti-napoleonische Koalition die Illyrischen Provinzen und die Bucht von Kotor Österreich angeboten hatte, was mit dem Friedensvertrag von Paris im Mai 1814 auch bestätigt wurde. Der Vertrag zur Übergabe dieser Gebiete an Österreich

Schrift aus dieser Epoche ist *Historische und politische Reisen nach Montenegro* (*Voyages historiques et politiques au Monténégro*, 1820) des französischen Obersten Vialla de Sommières, die "den Beginn einer breiteren Aufmerksamkeit für Montenegro in Europa" darstellt (Konstantinović, 1960, 82–83). Das eigentliche Interesse an diesem kleinen Land erweckte jedoch erst Njegoš dank seines Rufes in Europa, das Land reformieren und an Europa annähern zu wollen.

Die direkte Grenze mit dem Kaisertum Österreich trug dazu bei, dass die größte Anzahl der Reiseberichte des 19. Jahrhunderts aus der Feder von deutschsprachigen Reisenden stammt. Hinzu kommt, dass im Jahr 1837 im Verlag *Cotta* auf Deutsch das Werk *Montenegro und die Montenegriner* von Vuk Stefanović Karadžić (1787–1864) erschien, das einen außerordentlich großen Einfluss auf künftige Reiseberichte von Deutschsprachigen, die das kleine Land bereisten, hatte.⁶ Nur ein Jahr nach dem Erscheinen dieses Werkes, im Frühjahr 1838, besuchte König Friedrich August II. von Sachsen (1797–1854) Montenegro.⁷ Sein Begleiter, der italienische Botaniker, Bartolomeo Biasoletto, hielt die Reise des Königs in einem Werk mit dem Titel *Relazione del viaggio fatto nella primavera dell' anno 1838 dalla Maesta del Re Federico Auguste di Sassonia nell' Istria, Dalmazia e Montenegro* fest. Die deutsche Übersetzung dieses Reiseberichtes aus dem Jahr 1842 (*Reise Sr. Majestät des Königs Friedrich August von Sachsen durch Istrien, Dalmatien und Montenegro im Frühjahr 1838*)⁸ trug ebenfalls dazu bei, dass weitere Wissbegierige aus dem deutschsprachigen Raum nach Montenegro reisten, sodass bis zum Ende des Ersten Weltkrieges mehr als 30 Reiseberichte und unzählige Zeitungsartikel von deutschsprachigen Schriftstellern, Journalisten, Botanikern, Geographen, Politikern usw. über das kämpferische montenegrinische Volk und sein Land im Dreieck zwischen slawischer, türkischer und westlicher Welt veröffentlicht wurden. Diese Werke und ihre Autoren⁹ haben die deutsch-montenegrinischen Beziehungen im frühen 20. Jahrhundert geprägt und

wurde von Montenegro im Juni 1814 unterschrieben. Die nächsten 100 Jahre sollte Montenegro nun die Habsburgermonarchie als Nachbarstaat haben. Die Grenze begann bei Kufin, ungefähr zehn Kilometer südlich des Kastells Lastva, und dehnte sich bis Dragalj in der Nähe des Dorfes Grahovo aus (Andrijašević, 2016, 134–137) – siehe Abbildung I.

- 6 Die serbische Originalfassung wurde erst unlängst entdeckt und veröffentlicht. Die deutsche Übersetzung dürfte auf W. Hoppe zurückgehen. Jernej Kopitar (1780–1844) schreibt nach dem Erscheinen dieses Buches an Karadžić: "Cotta verlangt alle Ex. der Montenegriner nach Hause, weil sie ihm dort ganz ausgegangen. Sie glücklicher Autor!" Und an anderer Stelle: "Nur Sie allein tragen Schuld daran, dass alle Welt nach Montenegro fährt." (Konstantinović, 1960, 82–83).
- 7 Der Besuch von Friedrich August II. stellt den ersten Staatsbesuch eines europäischen Herrschers in Montenegro dar, obwohl er, ein passionierter Botaniker, primär aus Interesse an der Botanik dieser Gebiete Dalmatiens und Montenegros bereisen wollte.
- 8 Die Übersetzung ins Deutsche wurde von Eugen Freiherr von Gutschmied verfasst.
- 9 Um nur einige von vielen zu erwähnen: Welden, Michahelles, Leopold von Ranke, Franz Petter, Wilhelm Hoppe, Purstel und andere.

nachhaltig beeinflusst.¹⁰ Das Fundament hierfür wurde indirekt jedoch bereits durch die Werke aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelegt.

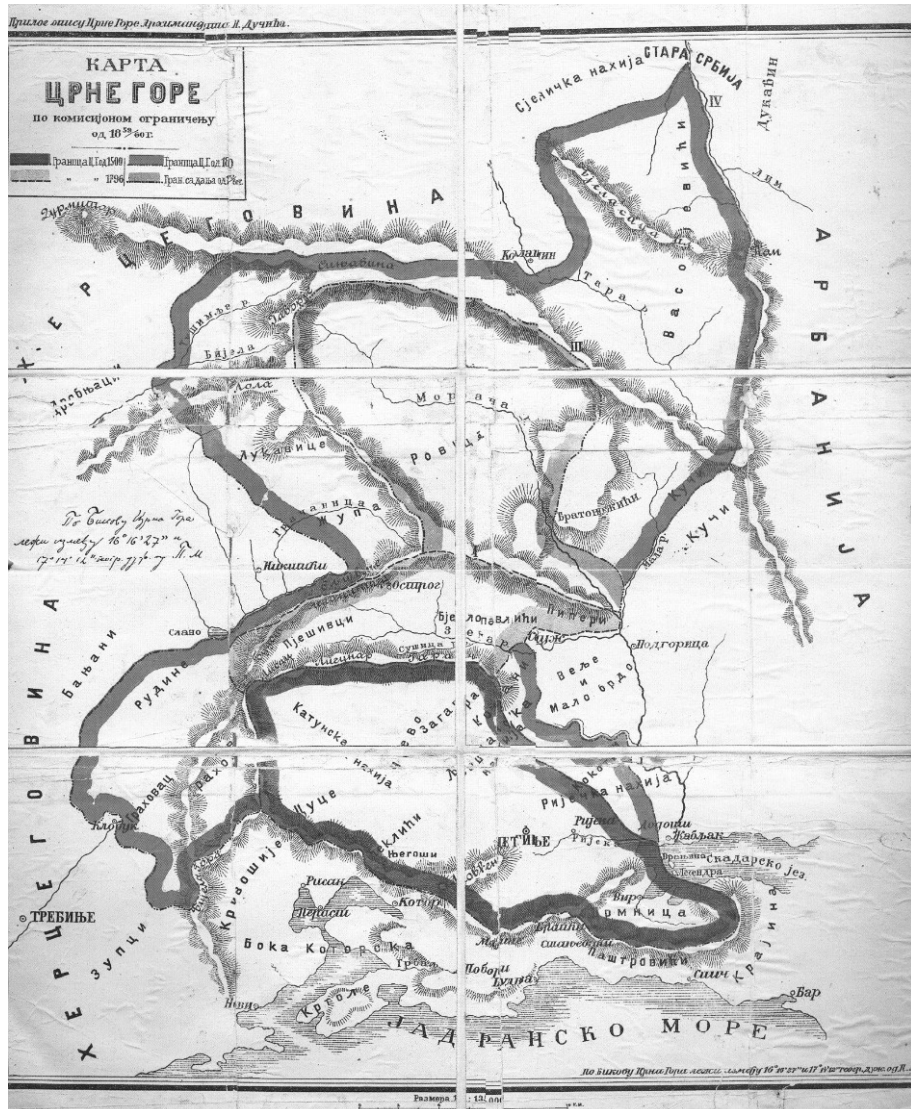


Abbildung 1: Quelle: Branko Pavićević, *Istorija Crne Gore*, Bd. 4, Sazdanje crnogorske nacionalne države 1796–1878, Podgorica 2004.

10 Vgl. Konstantinović, 1960; Krause, 2003; Medenica, 1927; Mojašević, 1955; Perišić, 1981.

Der Raum in Reiseberichten über Montenegro

Für den vorliegenden Beitrag werden sechs Reiseberichte aus Njegoš' Zeiten analysiert und interpretiert. Ausgeklammert wurden Werke von Autoren, die das Land nicht selbst bereist haben, auch wenn sie mitunter "äußerst eingehend und wahrheitsgetreu" sind (Konstantinović, 1960, 82).¹¹

In den sechs analysierten Reiseberichten von Stieglitz (1841 und 1845), Ebel (1842–1844), Kohl (1851), Müller (1844) und Neigebauer (1851) wurden folgende Aspekte bei der Darstellung des Raumes einer näheren Betrachtung unterzogen: die Stadt Kotor als Gegensatz zur Stadt Cetinje, die steinige Landschaft, der gefährliche, steile Aufstieg von Kotor nach Cetinje, die Grenze Montenegros zum Kaisertum Österreich und zum Osmanischen Reich, das Kloster von Cetinje, private Häuser und Njegoš' Residenz.¹²

Alle fünf Autoren erlebten Montenegro sowohl als geographischen als auch politischen Raum und konstruieren ihn in ihren Texten im Gegensatz zum damals österreichischen Kotor und Küstenland als eine radikale Fremde. Mit Ausnahme von Joseph Müller beginnen und enden alle Reisen in Kotor. Ihre Darstellungen der Stadt in der Bucht ähneln dem üblichen Bild Kotors als Grenzstadt, das in der damaligen wie heutigen Reiseliteratur über Montenegro vielfach zu finden ist – Kotor als der letzte Ort, den die Zivilisation erreichte, ein reiches Handelszentrum, das Montenegro mit der entwickelten Welt verbindet (Popović, 2015, 259). Heinrich Stieglitz, dessen Buch *Ein Besuch auf Montenegro* mit einer umfangreichen Einleitung beginnt, in der detailliert diverse historische, geographische und demographische

11 So etwa die *Skizze von Montenegro* des Professors Franz Petter. Sie wurde im Jahr 1832 in der geographischen Zeitschrift *Taschenbuch zur Verbreitung geographischer Kenntnisse* veröffentlicht. Der Herausgeber dieser Zeitschrift, der Schriftsteller Johann Gottfried Sommer, der selbst ebenfalls niemals in Montenegro gewesen war, verfasste drei Jahre später, inspiriert durch Texte von Boue, Robert, Karadžić, v. Welden und Stieglitz, selbst einen Text mit dem Titel *Zur Kenntnis von Montenegro*. In diesem Zusammenhang sollte auch das Werk von Wilhelm Adolf Lindau nicht unerwähnt bleiben. Der Autor bearbeitete den Reisebericht des englischen Ägyptologen und Schriftstellers Sir John Gardner Wilkinson und veröffentlichte ihn 1849 unter dem Titel *Dalmatien und Montenegro. Mit einem Ausfluge nach der Herzegowina und einer geschichtlichen Uebersicht der Schicksale Dalmatiens und Ragusa's* in Leipzig.

12 Heinrich Wilhelm August Stieglitz (1801–1849) war Dichter und Autor etlicher Reiseberichte (*Bilder des Orients*, 1831). Er besuchte Dalmatien und Montenegro 1839. Wilhelm Ebel, Naturwissenschaftler, Botaniker und Privatdozent an der Universität zu Königsberg, bereiste Dalmatien 1841 und besuchte anschließend Kotor und Montenegro. Weitere persönliche Daten sind unbekannt. Johann Georg Kohl (1808–1878), Jurist und Stadtbibliothekar in Bremen, schrieb erfolgreiche Reisebeschreibungen über Russland und besuchte im Rahmen seiner Weltreisen Anfang der 1850er Jahre auch Montenegro. Joseph Müller (1811–1845) wurde als Arzt während der orientalischen Pest (1837/1838) als "Sanitätscommissär" nach Rumelien und Albanien gesandt und danach zum „Districtsphysiker zu Budva“ ernannt. Johann Ferdinand Neigebauer (1783–1866), ein preußischer Justizbeamter und Schriftsteller, verbrachte die Zeit seines Ruhestandes auf Reisen durch Europa und kam ebenfalls Anfang der 1850er Jahre nach Montenegro.

Daten zu Montenegro angeführt werden, widmet sein erstes Kapitel der Stadt, die in den "aschgrauen Fels [Montenegros] hineingedrängt ist" (1841, 3). Für ihn ist Kotor der Ort, wo er zwischen den Stadtmauern und den Höhen "zum ersten male jene vielbesprochenen Bergsöhne" sah (1841, 5). Dem bunten, lebendigen Tableau des Basars in Kotor stehen als Kontrast "die grauen Felswände" gegenüber (1841, 10), von wo aus die Montenegriner vor nicht allzu langer Zeit wegen des Konflikts über den Verlauf der Grenze riesige Felsbrocken auf die österreichischen Truppen geworfen hatten. So wird Montenegro, das hinter den grauen Felswänden beginnt, gleich durch die räumliche Anordnung mit der drohenden Andersheit in Verbindung gesetzt, was danach noch mit einem Gleichnis erweitert wird:

Der Bewohner der Höhen steht zu dem in bürgerlichem Behagen eingerichteten Thalbewohner immer im Verhältnisse des Raubvogels zu der weidenden Heerde. [...] Wehe der friedlichen Heerde in den Thälern, wenn ein Sturm von Oben den Falten von der Höhe plötzlich allen mit einem Stoße ihre Rappen löste! (Stieglitz 1841, 28)

Dem ähnlich ist noch ein erweiterter Vergleich, in dem Johann Georg Kohl Montenegro mit einem Vulkan vergleicht, der "rings um sich her Ruinen geschaffen hat" (Kohl, 1851, 194). Das Bild entsteht jedoch in der Imagination des Reisenden aufgrund der Geschichten über die Zerstörung von Dubrovnik und dessen Umgebung durch montenegrinische Angriffe im Jahr 1806, während er mit eigenen Augen "diesen Vulkan, das himmelanstrebende tschernogorische Gebirge, recht freundlich und schön, von der Sonne anmuthig beschienen" (ebd., 194) sieht. Die Städtchen in der Bucht von Kotor beschreibt Kohl als malerisch, schön und zahm. Für das erste montenegrinische Dorf, Njeguši, benutzt er dann hingegen expressive räumliche Metaphern: "das höchste und unzugänglichste Felsenest" und "die wahre Akropolis von Montenegro" (ebd., 282), wobei beide Metaphern auf die fehlende Verbundenheit zwischen Montenegro und dem Europäischen verweisen.

Auch Johann Ferdinand Neugebauer setzt Montenegro anhand eines Vergleichs mit der "Höhe des Vesuvs", nur noch "steiler" und "gefährlicher" (Neugebauer, 1851, 61) in Verbindung. Die "Felsenschluchte, Felsengebirge und Felsenthäler", die "kein Ende" haben (ebd., 61), werden der zahmen Landschaft und dem "reizenden" Ufer der "herrlichen" Bucht (ebd., 30) entgegengesetzt. Oberhalb der Bucht von Kotor ist Montenegro als ein "Felsenlabyrinth", wo sich die Wohnungen von Menschen befinden, dargestellt, und das "wundert" den Autor (ebd., 57).

Paradoxerweise ist dieser Kontrast zwischen dem zivilisierten, österreichischen Kotor und dem wilden Land der Schwarzen Berge im zweiten Buch von Stieglitz am auffälligsten. Stieglitz kam fünf Jahre nach seiner ersten Reise zwar wieder in die Nähe

des damaligen Montenegro, besuchte diesmal jedoch nicht dieses „in jeder Hinsicht so höchst merkwürdige[n] Stückchen Erde“ (Stieglitz, 1845, 204). Er schreibt ausführlich über Kotor und seine „feine[n], parkartige[n] Umgebung“ mit ihren „romantischen Inselchen“ und der „ununterbrochene[n] Reihe freundliche[r] Ortschaften“ (ebd., 209). Im starken Kontrast dazu steht „das starre Gränzgebirg von Montenegro“ mit „seiner wilden Rauheit“ und seinen „grauen starren Felsenschanzen“ (ebd., 209).

Nicht nur Kotor ist für Stieglitz ein Grenzort, den er als das *Eigene* erkennt, sondern auch diese kleinen freundlichen Ortschaften an der Küste, die als Tatorte montenegrinischer Angriffe „bedeutend gelitten haben“ (ebd., 219). Auch in seinem ersten Reisebericht schenkt er der Grenze Montenegros sowohl zu Österreich als auch zum Osmanischen Reich viel Aufmerksamkeit. An dem Ort der unmittelbaren Berührung dreier „der Sitte und der Richtung nach so gänzlich verschiedener Grenzstaaten“ (Stieglitz, 1841, 150) stehend, offenbart Stieglitz seine Begeisterung über die paradiesische Landschaft des fruchtbaren Tals Paštrovića, das mit seinen „sorglich bebauten Feldern“ wesentlich positiver dargestellt wird als die grauen, nackten Spitzen Montenegros und die bewaldeten Höhen Albanien. Er verbirgt nicht seine Freude über die Tatsache, dass gerade diese Landschaft „die südlichste Besetzung einer deutschen Macht“ ist (ebd., 150). Ähnlich, wie er sich schon beim Schreiben über Kotor an den neuen Waffen erfreute, mit denen die österreichischen Truppen aus der Ferne „den Feind hinter seinem Felsenversteck aussuchen werden“, tritt hier seine koloniale Perspektive in den Vordergrund, obwohl er selbst an mehreren Stellen den Montenegrinern Eroberungsbestrebungen vorwirft und damit seine eigenen kolonialisatorischen Vorstellungen auf Njegoš und die Montenegriner projizierte.¹³ Da er später noch die Ereignisse in der nahe der Grenze gelegenen Ortschaft Grahovo und direkt an der Grenze mit den Osmanen schildert, scheint es Stieglitz äußerst wichtig zu sein, dass auch diese Grenzlinie zu Montenegro aufrechterhalten wird. Dies insofern, als dass mit dieser räumlichen Begrenzung sichergestellt ist, dass die montenegrinische streitlustige *Andersheit* auf Distanz bleibt. Mit den Metaphern der „starken Schanze“ und der „Bollwerke“, die er für die Grenze benutzt (ebd., 151–152), unterstreicht er die Perspektive eines Übergeordneten, eines Beschützers der europäischen Werte vor dem drohenden Fremden, das er doch zwangsläufig als neue, unaufhaltsame Kraft erkennt. Umso mehr ist die Grenze bei ihm als Symbol der notwendigen Abgrenzung der Welten voneinander zu verstehen.

13 Es ist interessant, dass Stieglitz, wie in der Einleitung seines ersten Reiseberichtes über die Einwohnerzahl und Fläche des Landes zu erkennen ist, nicht nur die Messdaten aus objektiven Quellen übernimmt, sondern die Größe Montenegros auch mittels der Anzahl seiner Kämpfer beschreibt, die sich, wenn notwendig, aus unterschiedlichen Ecken des Landes innerhalb von 24 Stunden versammeln könnten, um anzugreifen oder einen Angriff zu erwidern (Stieglitz, 1841, XLII–XLIII). Damit wird die Raumvorstellung nochmals prägend mit dem Aspekt des Kämpferischen der Montenegriner verbunden.

Die Grenze wird auch bei Neigebaur und Müller überwiegend in Zusammenhang mit den Festungen, Bastionen und Stadtmauern dargestellt. Neigebaur merkt an, dass in der Festung auf den "spitzen" Felsen oberhalb des Ufers die "Besatzung stets vor den Montenegrinern auf der Hut sein muß" (Neigebaur, 1851, 34). Die mit Schießscharten und Kanonen versehene Festung von Spuž, die von einem "beträchtlich tiefe[n] Graben" umringte Stadtmauer von Podgorica (Müller, 1844, 54–55) oder das "rund herum mit gemauerten Brustwehren versehen[e]" Kloster Stanjevići (ebd., 92) in Verbindung mit den ständigen Überfällen aus dem "rauen" Hinterland (ebd., 54) implizieren die Nähe der Montenegriner auch als drohend. Die "berühmte Pastrovicer Ebene", die die natürliche Grenze zwischen Montenegro und dem österreichischen Dalmatien bildete, beschreibt Müller als "Erisapfel zwischen zwei Ländern" (ebd., 93), verabsäumt es jedoch nicht zu erwähnen, dass die Kulturen und Gebräuche der beiden Völker in viele Aspekten einander ähneln. Der Raum ist also als untrennbar verbunden mit den Menschen zu betrachten, die ihn besiedeln und beleben, wie Ebel an anderer Stelle andeutet (ebd., 40). Die Überschreitung der Grenze bezeichnet Ebel mit dem Begriff "Examen rigorosum" (ebd., 37) und bezieht sich damit auf die Begegnung mit einer Gruppe von Montenegrinern, die ihn und seine Begleitung als eine Art Kontrolle im nahe der Grenze einkreiste. Noch vor dieser Inspektion war die Tauglichkeit des Reisenden durch den "immer beschwerlichen Weg [...] von Felsblock zu Felsblock" bei der drückenden Hitze auf die Probe gestellt worden (ebd., 33).

Der Blick auf Land und Leute ist für alle Reisenden/Autoren somit mit einem gewissen Gefühl des Argwohns verbunden. Schon während des Aufstiegs von Kotor nach Cetinje wurde ihnen bewusst, dass sie einer anderen Welt begegnen würden, deren Bewohner in einer "fast ununterbrochene[n] Felsenwüstenei" (Kohl, 1851, 288) um ihr nacktes Überleben kämpfen müssen. Deshalb merkt Kohl an, dass der räumlich geprägte Name des Landes vielleicht überhaupt nichts mit der schwarzen Farbe der Berge zu tun haben könnte, sondern in Wahrheit vielleicht auf die "verwünschte, trübselige und schwarzmelancholische Rauigkeit dieser Berge" verweisen könnte (ebd., 334).

Alle steinigen Wege führen nach Cetinje, und das Erste, das alle Reisenden noch aus großer Entfernung erblicken, ist ein viereckiger alter Turm, "dessen Zinnen die Montenegriner mit den Köpfen ihrer getöteten Feinde auszus schmücken pflegten" (Kohl, 1851, 295). Einige Jahre zuvor hatten Stieglitz, Ebel und Neigebaur ihn noch "mit neuem Schmuck reichlich versehen" (Stieglitz, 1841, 110), mit aufgestellten "Türkenköpfe[n] als Trophäen" (Neigebaur, 1851, 59) betrachten und sowohl als Symbol der schaurigen montenegrinischen Lebensrealität als auch als eindeutiges Zeichen einer bedrohlichen Exotik perzipieren können. In diesem Zusammenhang zweifelt Stieglitz an der Aufrichtigkeit der Modernisierungsbestrebungen Njegoš,

solange sich direkt über seiner Residenz noch immer ein “Schädelturn” befindet (Stieglitz, 1841, 110).

Ebel bezeichnet Cetinje als “ein offenes Heerlager [...], ein Versammlungsort von Kriegern und Feldherrn” (Ebel, 1842–1844, 52), während Stieglitz die Stadt in einem seltsamen Kontrast, den zwei Hauptgebäude bilden, darstellt: die neu erbaute Residenz und das Kloster, das er als ein natürliches Bollwerk ansieht. Der Kontrast spiegelt die Dualität der weltlichen und kirchlichen Herrschaft wider bzw. den Kampf mit dem Schwert in der einen und dem Kreuz in der anderen Hand, was er später auch thematisiert; jetzt jedoch, solange es nicht mehr um den Kampf gegen Österreich, sondern gegen die Osmanen geht, betont er ihn in einem fast heroisierenden Ton. Dem entspricht auch die Metapher der Mauer “aus den Leibern seiner Söhne” (Stieglitz, 1841, 110), die Montenegro dauerhaft schützt.

In den mehr oder weniger detaillierten Beschreibungen der Residenz Njegoš’ und des Klosters ist sowohl bei Stieglitz als auch bei Ebel und Kohl das Interesse an den Räumen mit den Waffen auffällig. Diese Räume voll Waffen werden auch als Symbol der eigenartigen, kämpferischen Mentalität dieses merkwürdigen Volkes dargestellt.

Die Druckerei und die Schule werden vor allem im Kontext der Modernisierung als kulturelle Institutionen beschrieben, die Stieglitz mit der Möglichkeit eines Kampfes der anderen Art Montenegros gegen den Westen in Verbindung setzt, nämlich nicht mehr mit Waffen, sondern mit der Feder. In Zusammenhang mit der Bibliothek von Njegoš beschreibt Kohl auch nicht den Raum selbst, sondern thematisiert die europäische Ausbildung des Vladika sowie seine literarische Tätigkeit. In der Darstellung der Residenz mit den einfachen Zimmern Njegoš’ ist auch das Billard-Zimmer unvermeidlich, das bei Kohl z. B. etwas von dem Ambiente der europäischen Höfe überträgt.¹⁴

Als Gegensatz zur Residenz als halb-öffentlichem Raum stehen einerseits die einfache Gaststätte in Cetinje als öffentlicher Raum und andererseits die bescheidenen Wohnhäuser als privater Raum. Alle Räume verbindet die Metapher der offenen Tür – sei es, dass sie durch die Darstellung der Gastfreundschaft des Vladikas und der Bereitwilligkeit der wohlwollenden Montenegriner, in ihrer Armut Gäste gebührend zu empfangen, realisiert wird, oder wie bei Ebels durch die Beschreibung der einfachen Gaststätte, wo die Tür zu seinem Zimmer nicht versperrt werden konnte, sodass jeder

14 Untrennbar verbunden mit der Darstellung der Residenz ist das Porträt des Vladika selbst, der mit seiner imposanten Erscheinung alle anderen Aspekte der Beschreibung der montenegrinischen Hauptstadt in den Schatten stellt, was jedoch nicht direkt zum Thema dieses Aufsatzes gehört. Alle in direktem Kontakt entstandenen Porträts sind positiv konnotiert, jedoch verurteilt Stieglitz in seinen beiden Reiseberichten die angeblichen Eroberungsbestrebungen des Vladikas und bezeichnet dessen Herrschaft als “tyrannisch” (Stieglitz, 1841, 44).

das Zimmer einfach betrat, um den Ausländer zu sehen (Ebel, 1842–1844, 42–43). Dadurch wird nicht nur symbolisch klar, sondern auch literarisch gelungen dargestellt, wie die voneinander abgegrenzten Welten aufeinander treffen. Die subjektive, eurozentrische Perspektive des Autors tritt wiederum in den Vordergrund, wenn das Fehlen von “Öfen, Abtritte[n] und Senkgruben” (Müller, 1844, 99) in privaten Häusern geschildert wird, wodurch auf den niedrigen Zivilisationsgrad der Montenegriner hingewiesen wird. Ähnlich verhält es sich mit der Darstellung der Straßen – die neu gebauten Straßen weisen auf die gelungene Modernisierung und den Fortschritt hin, “die Beschaffenheit des Landes” hingegen darauf, dass sich die Geschichte Montenegros “nicht von fernen Jahrhunderten herleitet” (Neigebaur, 1851, 62).

Zu erwähnen ist des Weiteren noch eine geradezu paradiesische Darstellung des Landstrichs Crmnica bei Stieglitz. Der Blick auf ein Stück dieses fruchtbaren, bebauten montenegrinischen Landes zwischen dem Skadarsee und der Adriaküste erweckt in der Phantasie des Reisenden, der bisher Montenegro ausschließlich als Felswüste kannte, das Bild Arkadiens, und “ein lichter Traum völkerbeglückender Friedensherrschaft zog durch [s]eine Seele” (Stieglitz, 1841, 142). Diese paradiesische Darstellung deutet die Alternative eines ruhigen Lebens der Montenegriner ohne Krieg und Eroberungen bzw. die Möglichkeit einer *Zivilisierung* an, die auch wirtschaftlichen und kulturellen Fortschritt bringen und die allgemein unsichere Lage beseitigen könnte. Das Bild, das goldene Zeiten verheißt, bietet gleichzeitig die Auflösung “der unlösbaren Zweiteilung zwischen Natur und Zivilisation” (Popović, 2015, 257).

Fazit

Schlussfolgernd kann festgestellt werden, dass die typischen Darstellungen der unterschiedlichen räumlichen Aspekte in den Reiseberichten, die zur Zeit, als Njegoš regierte, entstanden sind, – trotz der Heterogenität der Erzählstrukturen in diesen Texten – ein mehr oder weniger einheitliches Bild Montenegros als *besonderer* oder im Vergleich zu westlichen Vorstellungen *radikal anderer* bzw. *exotischer* Raum vermitteln. Der Exotismus dieser Raumdarstellungen reicht vom überwiegend bedrohlichen Fremden über eine wilde, raue Andersartigkeit, die es zu zivilisieren gilt, bis hin zu der paradiesischen, gar utopischen Natürlichkeit, die bewahrt werden sollte. Dementsprechend wird dieser Exotismus sowohl positiv als auch negativ konnotiert. Er basiert vor allem auf der subjektiven Wahrnehmung des Reisenden, der sich in der Regel weder seiner Position als Subjekt des Narrativs noch der Subjektivität seiner Darstellungen klar bewusst ist. Und obwohl er zu einer “treuen Wiedergabe der Eindrücke” tendiert (Ebel, 1842–1844, III), basieren all seine Betrachtungen quasi (fast) unbewusst auf den ihm vertrauten räumlichen Strukturen der westlichen,

europäischen Zivilisation, zu denen der montenegrinische Raum im Vergleich als *anders* erkannt wird. Die beschriebenen geographischen Strukturen werden anhand reicher Attribute, räumlicher Metaphorik und eines erweiterten Vergleichs sowie mittels bekannter räumlicher Symbole und auffälliger Kontrastierungen als exotische – einmal bedrohliche, einmal atemberaubende – Wildnis, die es noch zu zivilisieren gilt, semantisiert. Mit diesem Bild wird Montenegro als literarischer Schauplatz – sowohl in weiteren Reiseberichten als auch in den fiktionalen Gattungen – bis tief in das 20. Jahrhundert assoziiert. Und wenn man heute an die EU-Integration und die Entwicklungen bei den Annäherungsbestrebungen Montenegros an Europa denkt, kann es sein, dass das Ganze auch außerliterarische Implikationen aufweist. Es erscheint durchaus vielversprechend, auch diesbezüglich noch interdisziplinäre Arbeiten dazu durchzuführen.

Bibliographie

Quellen

- Ebel, W., *Zwölf Tage auf Montenegro*, H. 1–2, Königsberg 1842–1844.
- Kohl, J. G., *Reise nach Istrien, Dalmatien und Montenegro*, Dresden 1851.
- Müller, J., *Albanien, Rumelien und die österreichisch-montenegrinische Gränze*, Prag 1844.
- Neigebauer, J. F., *Die Süd-Slaven und deren Länder in Beziehung auf Geschichte, Cultur und Verfassung*, Leipzig 1851.
- Stieglitz, H., *Ein Besuch auf Montenegro*, Stuttgart, Tübingen 1841.
- Stieglitz, H., *Istrien und Dalmatien*, Stuttgart, Tübingen 1845.

Literatur

- Andrijašević, Ž., *Istorija Crne Gore*, Beograd 2016.
- Bogojević, D., *L'Imaginaire du Montenegro dans la littérature de voyage au XIX siècle et au début du XX siècle*, Paris 2011.
- Bogojević, D., Viala de Somijer i Mario Serme o Crnoj Gori, *Matica* 7–8, II/2001, S. 217–247.
- Badenberg, N., Exotismus, in: *Metzler Lexikon Literatur* (Hg. Burdorf, D. et al.), Stuttgart, Weimar 2007, S. 220–221.
- Gazda, G., Tinecka Makovska, S., *Rečnik književnih rodova i vrsta*, Beograd 2016.
- Karadžić, V. St., *Montenegro und die Montenegriner, Ein Beitrag zur Kenntnis der europäischen Türkei und des serbischen Volkes*, Stuttgart, Tübingen 1837.

- Konstantinović, Z., *Deutsche Reisebeschreibungen über Serbien und Montenegro*, München 1960.
- Krause, F., Deutsche Reisende über Serbien und Montenegro um die Mitte des 19. Jahrhunderts, in: *Serbien und Deutsche. Traditionen der Gemeinsamkeit gegen Feindbilder* (Hg. Schubert, G. et al.), Jena, Erlangen 2003, S. 183–206.
- Krivokapić, M., Diamond, N., *Images of Montenegro in Anglo-American Creative Writing and Film*, Cambridge 2017.
- Lindau, W. A., *Dalmatien und Montenegro. Mit einem Ausfluge nach der Herzegowina und einer geschichtlichen Uebersicht der Schicksale Dalmatiens und Ragusa's*, Leipzig 1949.
- Miljić, M., Prvi pomeni Crne Gore, *Matica* 67, 2016, S. 383–396.
- Medenica, R., Nemci o Crnoj Gori i Crnogorcima, *Cetinje i Crna Gora*, Beograd 1927, S. 375–386.
- Mojašević, M., Kulturno-posrednička uloga časopisa *Das Ausland* između Nemaca i Jugoslovena (1828–1893), in: *Zbornik Filozofskog fakulteta* III, Beograd 1955, S. 421–517.
- Perišić, D., Deutsche Reisebeschreibungen über Montenegro im 19. Jahrhundert, *Zeitschrift für Slavistik* 26, 1981, S. 278–286.
- Popović, O., *Italijanski putopisi XIX vijeka o Crnoj Gori*, 2015, unpub., S. 313.
- Schuster, J., Reisebericht, in: *Metzler Lexikon Literatur* (Hg. Burdorf, D. et al.), Stuttgart, Weimar 2007, S. 640–641.
- Petter, F., Skizze von Montenegro, in: *Taschenbuch zur Verbreitung geographischer Kenntnisse*, Prag 1832, S. 277–323.
- Sommer, J. G., Zur Kenntnis von Montenegro, in: *Taschenbuch zur Verbreitung geographischer Kenntnisse*, Prag 1845, S. 235–275.
- Wilkinson, J. G., *Dalmatia and Montenegro*, London 1848.

Jelena Knežević, Ana Minić

Montenegro als exotischer Raum in deutschsprachigen Reiseberichten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Schlüsselwörter: Reiseberichte, Montenegro, Njegoš' Zeiten, Raumdarstellung, exotisch, Exotismus

Der Aufsatz befasst sich mit der Perzeption des Raumes in deutschsprachigen Reiseberichten über Montenegro aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In sechs Reiseberichten, die in der Zeit, als Njegoš regierte (1830–1851), entstanden sind, wurden maßgebliche Aspekte der Darstellung des Raumes untersucht und identifiziert, die das Bild Montenegros als exotisches Land transportieren, unabhängig davon, ob der Exotismus als Form der Fokussierung auf das Fremde positiv oder negativ konnotiert ist. Es wurde festgestellt, dass der Exotismus der Darstellung des Raumes Montenegros in den interpretierten und analysierten Texten vor allem auf der Diskrepanz zwischen dem Bestreben einer objektiven Darstellung und der subjektiven Wahrnehmung des Erzählers basiert. Die beschriebenen geographischen Strukturen werden anhand unterschiedlicher literarischer Mittel als exotische, andere, merkwürdige, bedrohliche oder arkadische Wildnis semantisiert, womit Montenegro bis tief ins 20. Jahrhundert assoziiert wurde.

Jelena Knežević, Ana Minić

Črna gora kot eksotični prostor v nemških potopisih iz prve polovice 19. stoletja

Ključne besede: potopisi, Črna gora, Njegošev čas, upodobitve prostora, eksotično, eksotizem

Članek se ukvarja s percepcijo prostora v potopisih, napisanih v nemškem jeziku v prvi polovici 19. stoletja, ki opisujejo Črno goro. Raziskali sva šest potopisov, nastalih v času Njegoševe vladavine (1830–1851), glede na temeljne vidike upodobitve prostora in ugotovili, da posredujejo podobo Črne gore kot eksotične dežele, ne glede na to, ali je eksotizem kot oblika fokusiranja na tujost konotiran pozitivno ali negativno. Ugotovili sva, da eksotizem v upodobitvah črnogorskega prostora v analiziranih besedilih temelji predvsem na razkoraku med stremljenjem po objektivnosti poročanja na eni strani in pripovedovalčevim subjektivnim zaznavanjem na drugi. Besedila opisujejo geografske strukture ter jih z različnimi literarnimi sredstvi semantizirajo kot *eksotično*, *drugačno*, *čudno* in *nevarno divjino* ali kot *Arkadijo*. S tem tvorijo polje asociacij, ki se je s Črno goro povezovalo vse v 20. stoletje.

Jelena Knežević, Ana Minić

Montenegro as an Exotic Space in German Travelogues in the First Half of the 19th Century

Keywords: travelogues, Montenegro, Njegoš' times, spatial representation, exotic, exoticism

This article deals with the perception of space in German travelogues about Montenegro written in the first half of the 19th century. The significant aspects of the representation of space that transported the image of Montenegro as an exotic land were identified and examined in six travelogues that originated from the time of Njegoš' rule (1830–1851). Exoticism as form of focusing on the foreign was partly positively and partly negatively connoted. It was found that the exoticism of the spatial representation of Montenegro in the interpreted and analysed texts is primarily based on the discrepancy between an intention to achieve an objective representation and the subjective perception of the narrator. By different literary means the described geographical structures were semantized as *exotic*, *other*, *strange*, and *threatening* or as the *Arcadian wilderness*, with which Montenegro was associated until late into the 20th century.

Ana Vogrinčič Čepič

Branje kot prostorska praksa: odnos bralcev do neposrednega fizičnega prostora branja

Ključne besede: bralno doživetje, bralno okolje, telesnost branja, poglobljeni intervju

DOI: 10.4312/ars.13.2.163-183

1 Uvod

»Vsako branje je 'prizemljeno' – vedno se zgodi v telesu, ki je vselej nekam locirano« (Mackey, 2016, VIII; prev. A. Č. V.).¹

Pričujoči članek skuša na podlagi poglobljenih individualnih pogovorov z bralci o njihovih bralnih navadah izluščiti, kako realni prostor branja sooblikuje bralno izkušnjo. Osredotoča se na branje leposlovja za prosti čas in na branje doma, kar so sogovorniki sami postavili v središče, obravnava branje na prostem in v javnosti, dotika pa se tudi vprašanja, kako prostor branja spreminja digitalizacija. Pri tem vseskozi izhaja iz teoretske perspektive utelešene kognicije ter branje razume kot izrazito telesno in materialno prakso.

Opredelitev in umestitev tematike

Čeprav tiho, individualno branje, ki nam je danes vsem samoumevno, korenini v glasnem (in pogosto javnem) bralnem aktu – to je bilo zaradi pomena afekta v antiki pogosto teatralično, zaradi drža svitkov pa tudi fizično zahtevno –, se je dojemanje branja vsaj do konca 18. stoletja povsem omejilo na njegovo mentalno, razumsko, kognitivno, skratka netelesno dimenzijo. Kompleksno bralno dejanje je tako postalo in ostalo del literarnih ved, vse dokler niso intervencije drugih disciplin približno od osemdesetih let prejšnjega stoletja naprej ponudile novih uvidov in heterogenizirale pristope raziskovanja branja ter kot predmet preučevanja nazadnje uveljavile tudi konkretnega bralca iz mesa in kosti.²

1 »All reading is 'earthed' – reading always happens with a body that is always located somewhere.«

2 K temu so pomembno prispevali novi historizem, postkolonialne študije in študije spolov, pa tudi zgodovina branja ter pristopi medijskih in kulturnih študijev, antropologije, psihologije in nazadnje nevroznanosti. Dober pregled teorij branja z vidika (*ne*)obravnave zunajtekstualnega, empiričnega bralca ponuja K. Littau v *Theories of Reading. Books, Bodies and Bibliomania* (2006).



Literarna veda realnega bralca najbolj neposredno naslavlja v okviru t. i. empiričnih literarnih študij, ki pa se v veliki meri odmikajo od njenih tradicionalnih postavk. Gre za izjemno raznoliko področje, ki se (vsaj z imenom) poveže v osemdesetih letih prejšnjega stoletja in ga – poenostavljeno rečeno – družijo na eni strani literatura, na drugi pa empirične metode raziskovanja njene produkcije, distribucije, recepcije in besedil samih. Ker empirija izhaja iz izkustva, logično temelji na čutnem dožemanju in v tej luči empirične literarne študije obravnavajo tudi bralno doživetje. Od konca prejšnjega tisočletja branje intenzivno raziskujemo v luči paradigme utelešene kognicije,³ ki poudarja senzomotorično osnovo kognitivnih aktivnosti. K temu sta po svoje prispevala tudi t. i. prostorski in afektivni obrat v literarni vedi (in širše v humanistiki). Ob vsem povedanem se zdi vloga oziroma doživljanje prostora kot ambientalne mikrolokacije pri branju razmeroma relevantna tema.

A študij, ki bi preučevale pomen okolja na bralno izkušnjo, kljub temu ni veliko. Opozorilo staroste zgodovine knjige in branja Rogerja Chartierja iz leta 1992, da je branje »praksa, ki se zmeraj uteleša v gestah, prostorih in navadah«, saj ni zgolj »abstraktni proces intelekta, pač pa v igro pritegne tudi telo, pomeni vpis v prostor, odnos do sebe in do drugih« (2011, 6, 13), sicer ima svoj učinek, a tema večinoma ostane vezana na zgodovinske preglede oziroma posamezna historična obdobja (gl. Flint, 1993; Raven idr., 1996; Manguel, 1997; Fischer, 2004; Colclough, 2007, 2011; Williams, 2015).

Analiz, ki bi vzele pod drobnogled prostorski kontekst sodobnega bralca, je bistveno manj – in še te se praviloma ukvarjajo z vlogo okolja pri razvoju literarnih kompetenc (gl. Burgess idr., 2002; Lesseman idr., 1998). A nekaj je vendarle tudi takih, ki neposredno zadevajo vpliv fizičnega konteksta na bralno doživetje. Študije *Literary Reading, Cognition and Emotion* Michaela Burka (2011), *Reading and the Body* Thomasa McLaughlina (2015) in *Does it Matter Where You Read?* Anežke Kuzmičove (2016) bralni proces obravnavajo (tudi) z vidika prostorske umeščenosti. Vendar pa njihova analiza ne izhaja iz izkušenj dejanskih bralcev – mene pa so zanimale prav te.

2 Metodološki okvir

Tukajšnji prispevek o vlogi prostora razmišlja na osnovi poglobljenih pogovorov z bralci in bralkami o njihovih lastnih bralnih izkušnjah. Gre za kvalitativno analizo polstrukturiranih intervjujev. Posebej me je zanimalo, kako – in če sploh – se bodo v

3 Po teoriji utelešene kognicije je vsako razumevanje zasidrano v telesnem, v naravi in sestavi človeških teles, ter v načinu interakcije s svetom okoli nas, ki je vsaj toliko kulturni kot biološki proces (Wilson, 2002). Na osnovi vse številnejših raziskav, ki to potrjujejo, se v zadnjih desetletjih vse bolj uveljavlja ta, t. i. nekartezijski pristop kognitivne znanosti (Rowlands, 2010; Sadoski, 2018).

opisu svojega bralnega vedenja navezali na prostor in kako bodo sami ubesedili pomen prostora. V ospredju sta torej odnos do prostora ter bralčeva percepcija njegovega vpliva in ne neposreden vpliv prostora na branje, kar bi morali »meriti« z drugačnimi metodološkimi pristopi.

V ta namen sem od aprila lani (začeli smo prav na Noč knjige, 23. 4. 2018) v Vodnikovi domačiji – hiši branja, pisanja in pripovedovanja – izpeljala 17 pogovorov s posamezniki, ki so se odzvali mojemu vabilu na »pogovor o branju«. To je bilo praviloma tedensko objavljeno v programskem novičniku Vodnikove domačije in na Facebooku ter poslano na listo prejemnikov.⁴

Pogovore sem vodila približno enkrat ali dvakrat na mesec, izmenjaje v dopoldanskem in popoldanskem terminu. Potekali so na samem, v t. i. sobi za pisanje, ob čaju in piškotih. Trajali so eno do dve uri, največkrat približno uro in četrt. Vsi so bili posneti na diktafon in transkribirani, podatki pa anonimizirani. Sogovorniki so v zapisu označeni s kratico za spol in zaporednim številom (na primer M7).

Po kratki uvodni predstavitvi samega pogovora in namena raziskave sem najprej vsakega sogovornika prosila, naj opiše, kakšne vrste bralec je in kako bere. Tako sem lahko opazovala, kaj izpostavi oziroma na kaj najprej pomisli, in ga šele potem vodila skozi nabor tem oziroma vprašanj.⁵ Za tematiko prispevka so bila ključna predvsem sledeča: kako berete? Kdaj in kje najpogosteje berete? Kako okolje vpliva na to, kaj in kako berete? V kakšnih okoliščinah najrajši berete? Nanje sem navezala vrsto podvprašanj, med drugim: ali berete zunaj, na prostem? Ali kdaj berete v javnosti? Kje vse berete doma? Berete sami in v tišini ali imate radi zvoke v ozadju in koga v bližini? Ali se spomnite, kje ste brali določeno knjigo?

A brez ostalih vprašanj, ki širše zadevajo bralne navade posameznika, bi si težko oblikovala ustrezno predstavo o vlogi prostora pri branju, saj so se sodelujoči na to pogosto spontano navezali pri drugih odgovorih, kar je še posebej pomenljivo. Vrstni red vprašanj sem vsakokrat sprti prilagajala toku pogovora, včasih sem – glede na ponujeno iztočnico – kakšno vprašanje dodala, včasih pa tudi izpustila. Nekatera sem namenoma zastavila večkrat, a v parafrazah in z različnimi poudarki, ter si s tem poskusila zagotoviti čim bolj izčrpno obravnavo tematike. Včasih sva se s sogovornikom pri kakšni temi »zataknila« in jo dodatno razčlenila. Ob tem sem

4 Vabilo je aktualno, saj projekt še traja. Zadnji intervju, ki je vključen v obravnavo, je bil opravljen aprila 2019. Na tem mestu bi se rada vodstvu in ekipi Vodnikove domačije toplo zahvalila za vso dosedanje podporo in gostoljubje.

5 Odnos do prostora je bil sicer le eden izmed opazovanih parametrov. V osnovi sem želela v poglobljenih individualnih intervjujih s prostovoljnimi sogovorniki podrobno razpravljati o tem, kako berejo, in to z vsemi morebitnimi kapricami vred. Vendar so bili fizično-materialni vidiki branja vedno v ospredju mojega zanimanja, kar je bilo jasno razvidno tudi iz vabila k sodelovanju.

se kot spraševalka učila tudi sama in tako sproti modificirala oziroma dopolnjevala nabor debatnih točk.

Poudarek je bil vseskozi na bralnem vedanju in ne na literaturi. Oboje se seveda prepleta, a hierarhija pomena je bila jasna. S tem sem se, mislim, vsaj deloma izognila vrednotenjskim implikacijam, ki jih močnejše občutimo pri govorjenju o tem, kaj beremo, kot pri opisovanju osebnih bralnih navad. Po pogovoru sem sodelujoče prosila še za podatke o starosti, izobrazbi in poklicu.

Sodelujoči

Nabor 17 sogovornikov, starih med 25 in 72 let, sicer ni demografsko reprezentativen, gotovo pa realno odraža profil ljudi, ki berejo in se želijo o tem tudi pogovarjati. V tej luči ni presenetljivo, da so se na moje vabilo odzvale predvsem (starejše) ženske – od 17 sodelujočih je bilo kar 13 žensk, od tega 8 starih 50 let in več.

Kljub pričakovanju me je intenzivnost tega vzorca, ki je bil najočitnejši na začetku, presenetila. Prvih šest gostov je bilo žensk; od tega tri upokojenke in dve (trenutno) brezposelni. Šele kasneje, ko se je o bralnih intervjujih razvedelo nekoliko širše, se je popestril tudi nabor sogovornikov, a najprej so očitno nagovorili prav to skupino. Eden od razlogov gotovo tiči v njihovi večji časovni razpoložljivosti, poleg tega je znano, da – tudi pri nas – bere več žensk kot moških (gl. Kovač idr., 2015). Zdi pa se, da je bilo med ženskami tudi več takih, ki so se bile o branju pripravljene ali celo željne pogovarjati.

Zgovoren je podatek, da so vsi moški sogovorniki predstavniki izrazito beročih poklicev (prevajalec, urednik, profesor), medtem ko so med ženskami take (le) štiri. Očitno so se ženske prej čutile nagovorjene zgolj kot bralke, kar je bil tudi moj namen – nikakor nisem želela ustvariti vtisa, da me zanimajo samo profesionalni bralci.

Vsi razen ene imajo visoko izobrazbo, devet pa še magisterij ali doktorat, med njimi so tudi vsi sodelujoči moški. Prevladujejo družboslovci, dve prihajata s področja oblikovanja.

3 Pogovori o branju: izsledki in razprava

Čeprav nisem tega z vprašanji z ničemer predpostavila, je velika večina sogovornikov, ki so se vsi identificirali kot ljubitelji branja, na moja vprašanja odgovarjala z mislijo na prostočasno branje. Razen nekaj tistih, ki jim je branje poklic, so idejo branja najprej povezali s sprostivitvijo in užitkom. Podobno večinsko (12 proti 5) so branje primarno identificirali s tiskanimi besedili. Šele na mojo izrecno poizvedbo so se razgovorili tudi

o t. i. študijskem in drugih oblikah branja oziroma o branju na digitalnih nosilcih. Prav tako jih je največ povedalo, da berejo doma, v postelji ali na kavču, popoldne oziroma zvečer. V preseku je bila tako njihova najpogostejša asociacija na branje tradicionalna podoba bralca z romanom v roki, udobno zleknjenega nekje doma.

Toda ta vtis je vsaj deloma zavajajoč. Eksplicitni odgovori sodelujočih se niso vedno ujemali z njihovimi implicitnimi sporočili. Zato je bilo zame v resnici zelo poučno spremljati, kako so sogovorniki pomen prostora artikulirali posredno, največkrat prek opisov svojih telesnih občutenj pri branju oziroma v odnosu tako do vsebine knjige kot do njene predmetnosti. Kot se je izrazila ena od sodelujočih: »Branje je zame posebno razpoloženje« (Ž10). In to razpoloženje pomembno sodoločajo neposredne fizične okoliščine. V tem smislu sta telo in prostor neposredno povezana in skupaj s prebranim tvorita občutenje, ki podlaga kognitivno dimenzijo bralne izkušnje.

Poglavje je razdeljeno na štiri segmente: prva dva – »branje doma« in »branje na prostem oziroma v javnosti« – označujeta dva osrednja tipa bralne lokacije, tretji, »prostor (za) knjige«, se nanaša na prostorsko doživljanje knjig pri branju in na fizično sobivanje z njimi, zadnji, »branje kot kompleksna senzorična in prostorska izkušnja«, pa povedano poveže skozi perspektivo telesnosti in afektivnosti bralne izkušnje.

Branje doma

V tem segmentu se osredotočam na branje doma ter na vse tisto, kar so v tej zvezi povedali sodelujoči in v prepletu zadeva časovno-prostorske koordinate (kje in kdaj doma berem), tip branja (kaj berem doma oziroma s kakšnim namenom, kar se največkrat nanaša na izbiro bralnih naprav) in naravo te izkušnje (občutja, učinki).

Prostočasno branje

»Največkrat berem na postelji ali kavču« (Ž6).

»Po navadi berem leže« (M9).

Intervjuvanci so imeli na pričakovano vprašanje, kje oziroma kako berejo, zelo pogosto »pripravljen« odgovor, v katerem so opisali svojo predstavo o lastnem branju: 15 od 17 jih je reklo, da berejo (napol) leže v spalnici ali dnevni sobi. A praviloma se je izkazalo, da tako berejo samo takrat, kadar se odločijo za dolgotrajnejše druženje s knjigo za lasten užitek, ki je pogosto načrtovano ali celo v funkciji nagrade.

»Branje je moja nagrada, crkljanje same sebe« (Ž12).

»Ko vse uredim, se usedem k branju; to je moje zlato« (Ž2).

Skoraj vsi so rekli, da berejo pred spanjem, le da je to za nekatere obvezen ritual, za druge pa zgolj pogosta navada.

»Branje pred spanjem, vsaj 15 minut, je vsakodnevna stvar« (M15).

»Ne vem, ali se mi je v življenju dvajsetkrat zgodilo, da nisem brala pred spanjem« (Ž2).

Branje pred spanjem je pogosto povezano s točno določeno literaturo, ki pomirja oziroma deluje blagodejno.

»Pred spanjem kdaj preberem samo kakšnega Rumija, kak njegov verz, da se malo ustavim in umirim« (Ž3).

»Zvečer navadno berem pravljice, vsaj stran ali dve« (Ž6).

Študijsko branje

Službeno ali študijsko branje in branje novic oziroma periodike predpostavlja drugačno »scenografijo«. Četudi lahko v seštevku časovno zajemajo večji delež, so ta branja – vsaj po pričevanju sogovornikov – neredko percipirana kot »ne-čisto-pravo branje«, kar pa ne velja za nekaj tistih, ki berejo profesionalno. T. i. delovno branje največkrat vključuje branju dodane protokole – podčrtovanje, izpisovanje, ponovno branje – in predpostavlja manjšo stopnjo udobja, tj. vsaj vzravnano sedenje za mizo in pogosto tudi delo za računalnikom, kar ga po navadi locira v delovni prostor, ki ni niti spalnica niti dnevna soba.

»Ko sem študirala, sem brala za mizo in si delala izpiske [...] To še vedno počnem, če moram napisati kak članek« (Ž4).

»Študijsko literaturo vedno berem na laptopu, zraven si priklopim ekran in si delam zapiske« (Ž13).

Kot ugotavlja McLaughlin, vzravnana drža za delovno mizo še ne zagotovi niti discipliniranega niti uspešnega branja, a kljub temu vzpostavi odnos do dela, »pripravi telo« (2015, 72). Študijsko branje je namreč vedno več kot »le« branje, je nekakšna priprava na kasnejšo demonstracijo znanja in s tem faza v daljšem, kompleksnejšem procesu.

Papir vs. zaslon

Vsi razen štirih sogovornikov mlajše generacije prostočasno berejo izključno v tisku. Branje na pametnem telefonu, digitalnem bralniku ali tablici povezujejo z informativnim branjem novic in pregledovanjem socialnih omrežij, branje na (prenosnem) računalniku pa – ob vsem naštetem – tudi oziroma predvsem z delom.

»Te naprave povežujem z resnimi, službenimi zadevami« (Ž17).

Tudi zato komentarji v stilu: »Kar berem po spletu, zame ni branje« (Ž13); »Branje na računalniku ni ravno branje« (Ž11) – niso bili redki.

Delitev branja na profesionalno in zasebno je bistveno bolj zabrisana pri tistih, ki jim je branje tako rekoč glavna poklicna preokupacija.

»Težko branja ne jemljem kot delo; ne nazadnje sem diplomiral in doktoriral iz literature, je pa seveda razlika, ali je to delo zoprno ali fajn« (M14).

»Moji načini branja si postajajo podobni oziroma se povezujejo – večinoma lahko uživam v branju, ki je sociološko, in obratno; literaturo vidim kot material za sociologa« (M7).

A tudi ti »poklicni« bralci ločujejo med branjem, ki zahteva denimo korigiranje, delo z računalnikom in sedenje za mizo, ter manj omejujočim branjem, pa tudi med prostovoljnimi in zahtevanim študijem.

»Za mizo berem izključno sprintane akademske članke, zato ker je bolj nerodno, če prelegaš liste po postelji« (M14).

»Na računalniku berem samo, kadar prevajam in ko delam *research* za članke« (M15).

Specifika domačega branja

Zelo pogosto se branje vpleta med vsakdanja domača opravila: sogovorniki so poročali, kako berejo med jedjo, ob jutranji kavi, na stranišču ali v kadi, in sicer tako knjige kot kaj krajšega na pametnem telefonu. Aktualno čtivo se tako pomika z njimi po hiši.

»Pri kosilu velikokrat berem, sploh če sem sama« (Ž4).

»Ob sredah in nedeljah, ko si umivam lase, berem v banji« (Ž17).

Dom v izjavah bralcev, s katerimi sem govorila, nastopa kot prostor udobja in sprostitve, odvezan od zunanjih omejitev, in kot okolje, ki si ga lahko »ukrojmimo po svoji meri«. V njem imamo stvari v glavnem pod nadzorom in si lahko ustvarimo ustrezne razmere za branje. Bralci lahko tako svojim trenutnim potrebam prilagajajo sam prostor branja, držo telesa, svetlobo in oblačila; kreirajo lahko lastno zvočno ozadje,⁶ menjajo čtivo, si skuhamo kavo, skratka, lahko sledijo svojim »kapricam«.

6 O zvočnem okolju branja so se sogovorniki precej razgovorili, vendar tema presega vsebinske okvire tega članka.

»Ko berem, si dam hlače po navadi dol in se pokrijem. Rad sem v pižami ali v dolgih spodnjih hlačah. [...] Če si doma, greš lahko na WC ali kaj spit, lahko imaš noge gor – drugje pa nisi gospodar situacije« (M14).

»Rada imam veliko svetlobe ali dobro luč, zraven moram imeti vodo in na koščke si narežem surovo sadje ali zelenjavo ...« (Ž16).

Domače razmere ustvarjajo občutek varnosti. Čeprav so nekateri udeleženci omenjali tudi balkon oziroma vrt ali teraso in menili, da brez težav berejo tudi ob prisotnosti drugih, je bilo očitno, da doma večinoma berejo v notranjih prostorih, in to sami.⁷

Če pa dom ne ponuja osnovnega udobja, izgubi tudi funkcijo primarnega bralnega okolja, kar lepo pokaže primer bralke, ki – kot pravi – doma ne more brati in zato redno uhaja v knjižnico.

»V stanovanju, v katerem zdaj živimo, se ne počutim dobro, ker je nefunkcionalno, in tam ne morem zares brati. Imamo kavč, ampak tam je tudi televizija in tam se já [...] Zato hodim brat v knjižnico. Tam imam mizo in svoj prostor in se lažje fokusiram« (Ž3).

A kot pokaže nadaljevanje, o branju na prostem in v javnosti poročajo tudi vsi ostali sogovorniki.

Branje na prostem, branje v javnosti

Udeleženci raziskave so med kraji, kjer berejo zunaj dóma, največkrat navedli plažo, park, javna prevozna sredstva – predvsem vlak – ter kavarne. Razen v enem primeru knjižnice nastopajo predvsem kot kraj izposoje oziroma kot del spomina na učenje v čitalnicah.

»Poleg dóma rada berem še ob morju in na vlaku, pa tudi v parku, živžav me ne moti« (Ž2).

»Med študijem sem hodila v tiste res tihe čitalnice, kakršna je NUK. ... [Danes] knjigo vzamem s sabo v kavarno, berem na vlaku, na morju na plaži ali v mreži« (Ž12).

A za večino je mogoče razbrati, da zunaj praviloma berejo zgolj priložnostno ali po spletu okoliščin – bodisi pridejo kam prezgodaj in morajo (po)čakati, bodisi tako

⁷ Raziskava bralnih navad, ki smo jo izvedli leta 2017 (gl. Kuzmičová idr., 2017), kot eno zanimivejših sicer izpostavlja ravno ugotovitev, da prisotnost drugih med branjem številnim ni le nemoteča, pač pa prijetna in zaželena. Tega tu nisem opazila, res pa je, da je šlo takrat za študijo fokusnih skupin študentov, ki so večkrat poudarili izrazito pozitiven učinek čitalniške atmosfere – tudi zato, ker je lahko domače udobje zlasti pri študijskem branju včasih kontraproduktivno.

zapolnijo »časovno luknjo«, ali pa jih prijetno vreme in prosta klopca zvabita v branje na poti domov. Bolj kot za kaj drugega gre skratka za to, da izkoristijo vmesni čas.

»Knjigo imam sicer s sabo, ampak ne berem ravno veliko zunaj, bolj iz želje, da bom bolj učinkovita, ne iz užitka« (Ž11).

»Med vožnjo rada berem, ker te tranzicije so izguba časa, in branje je potem nekakšen izkoristek, boljše se počutim« (Ž10).

V ta namen praviloma nosijo knjige s seboj, vendar se sami od sebe tja sicer ne bi namenili brat.

»Da bi šla namenoma brat v kavarno, to ne, ampak če sem že tam, potem pa ja« (Ž16).

»Ko prihaja pomlad, si večkrat rečem, da bom šla brat v park, ampak se potem ne spravim ...« (Ž12).

Tistih, ki gredo načrtno brat ven, je manj, in ti so »zverzirani« zunanji bralci, ki javni ambient poiščejo z razlogom.

»Moja priljubljena točka za branje je Volčji potok. Tam je nekaj zelo dobrih klopcev za branje in tja si včasih odnesem knjige in sem ves dan tam« (Ž5).

»Poleti grem rada v Tivoli ali pa ob kakšno reko, dam si deko pod drevo in berem. Res pa je, da bolj malo preberem, ker to potem ni samo branje, ampak doživljanje okolice« (Ž10).

Toda niso vse kombinacije okolja in čtiva uspešne: po izkušnjah intervjuvancev je res dobro knjigo mogoče brati tudi v razmeroma motečem okolju (na primer v glasni kavarni ali na nagnetenem vlaku), podobno velja za lahko branje, medtem ko je veliko težje vztrajati pri bodisi zahtevni bodisi slabi literaturi.

»Včasih grem brat v kavarno pri Španskih boricah, kjer je res fajn prostor. Če knjiga ni prezahtevna, lahko berem tudi ob šundru in glasbi« (Ž3).

»Berem tudi v kavarni ali če grem na kosilo, a s predpostavko, da imam s sabo tekst, ki ga lahko prekinem« (M7).

To se ujema z ugotovitvami A. Kuzmičove (2016), ki pravi, da smo pri branju zahtevnega leposlovja bolj občutljivi na okolico. Prvič zato, ker kompleksno besedilo zahteva več fokusne pozornosti in truda, zato smo pri takem branju bolj »ranljivi« in prej zaznamo motnje iz okolja. Drugič pa zato, ker zahtevna besedila z različnimi jezikovnimi tehnikami pogosto vzpostavljajo estetsko distanco, kar pomeni, da senzibilizirajo bralca za podrobnosti in ga odprejo za refleksijo, s tem pa naredijo

dovzretnejšega tudi za okolje – in to tako v pozitivnem kot negativnem smislu. Če okolje dojemamo kot prijetno, to pri kompleksnem branju opazimo prej, in obratno, okolje, ki nam ni preveč všeč, nas bo pri takem branju bolj motilo. Kot je opazil eden od intervjuvancev: »Če berem v kavarni in nekdo pri sosednji mizi kvasi neumnosti, me bo to bolj motilo, kot če ne bi bral« (M7). Potreba po zadovoljujočem okolju naj bi tako naraščala s kompleksnostjo besedila.

Branje na morju in branje na vlaku

Poglavji zase sta branje na morju in branje na vlaku. Branje zunaj je že tako ali tako vremensko pogojeno in zato bolj sezonskega tipa, branje na morju pa še prav posebej.⁸ Ker je (običajno) vezano na dopust, konotira počitniško svobodo, časovno razkošje in razpuščenost, kar ga uvršča med najbolj priljubljene bralne situacije. Skoraj vsi naši sogovorniki so zatrdili, da poleti na dopustu veliko berejo: »Samo na morju lahko berem v kosu« (Ž12); »Na dopustu berem več« (M14).

Večinoma sicer priznavajo, da največ preberejo v diskretnem morskem okolju, tj. v senci borovcev, na terasi ali celo palubi – in ne na plaži.

»Na morju nikoli ne berem na plaži, ampak na terasi v naslanjaču« (Ž16).

»Ogromno preberem v kampu ob šotoru« (M15).

Prav tako med omembami izstopa branje na vlaku. Vožnja z vlakom je tako rekoč utelesitev procesa, ki ga Green in Brock pomenljivo poimenujeta *transportation* – v dobesednem prevodu prenos, v pomenskem pa vživetje oziroma potopitev – in konceptualizirata kot »integracijo pozornosti, mentalne upodobitve prebranega in občutij« (2000, 703). Pri tem se navežeta na kognitivnega znanstvenika Richarda J. Gerriga, ki je v začetku devetdesetih uporabil dobesedno izkušnjo potovanja, da bi razložil procese, ki se pojavijo, ko se bralec poglobi v besedilo. Kombinacija mentalnega in fizičnega »prehajanja svetov« ob enakomernem ritmu in relativnem udobju vožnje omogoči posebno zamaknjenost, ki pogosto poglobi bralno doživetje. Skoraj polovica sogovornikov je branje na vlaku navedla kot eno prijetnejših bralnih izkušenj.

»Na vlaku berem odlično [...] Vlak je kot film: sediš in gledaš, kako svet teče mimo tebe in ustvarja eno tako distanco, idealno za branje. Zdi se mi, da na vlaku berem drugače, da sem bolj pozoren na vzdušje tega, kar berem« (M7).

»Na vlaku sem prebral vso klasiko in še zdaj imam to idejo, da se tam bere res dobra literatura« (M9).

8 Vreme je tudi sicer dejavnik, ki – kot so zatrdili številni intervjuvanci te in drugih raziskav – pogosto vpliva na bralno razpoloženje (gl. Burke, 2011; Kuzmičová idr., 2017).

Zdi se, da je to primer okolja, ki deluje izrazito branju spodbudno, kar potrjuje še ena ugotovitev A. Kuzmičove (2016): to, da beremo, še ne pomeni, da ne zaznavamo neposrednega fizičnega okolja oziroma dogajanja v njem; to, da ga zaznavamo, pa nujno še ne pomeni, da nas moti. Nasprotno, okolje nam lahko zbuja ugodje ali (zaradi posebne atmosfere, korelacij med realnim in fiktivnim prostorom itd.) nas celo spodbudi k intenzivnemu doživljanju čtiva. Tozadevno koristi diferenciacija med pozornostjo in zaznavo (Schwitzgebel, 2007): če nekaj zaznam, še ne pomeni, da sem na to tudi pozoren, zato me nujno ne zmoti – pa četudi gre za branje, ki velja za enega najkompleksnejših procesov človeškega uma ter zahteva visoko raven pozornosti in percepcije. To, da med branjem zaznam okolje, tudi ne predpostavlja, da moram branje prej prekiniti, saj lahko zaznava okolja okupira le obrobje bralčeve zavesti. Okolice se torej lahko zavedamo in jo občutimo, ne da bi jo zares percipirali, sploh ker je med branjem naš pogled fiksiran in fokusiran na besedilo. A tudi če je ne vidimo, vemo, da je, in že samo to, t. i. epistemično zavedanje, ima svoj vpliv.

Premislek A. Kuzmičove korigira prej omenjeno Gerrigovo prisposodobu, ki sugerira, da vživetje v zgodbo predpostavlja bralčevo odvezanost od okolice. Gerrig govori o znanem občutku, ko nas knjiga potegne vase in okolje postane nepomembno. A dejansko mora okolje v osnovi »dopustiti« vstop v knjigo, tj. dovoliti, da se odvežemo od njega, zato v resnici ni nikoli nepomembno. Realni, fizični prostor je vseskozi v interakciji z bralcem in uokvirja okolje pripovedi oziroma bralčevo mentalno predstavo narativnega ambienta. To »srečanje kontekstov« pa je lahko bolj ali manj »posrečeno«. Ne gre namreč samo za to, da okolje vpliva na bralca in njegovo branje, pač pa velja tudi obratno: bralec lahko zaradi branja okolje dojema drugače, kot bolj ali manj prijetno, moteče ali spodbudno, podobno kot lahko glasba spremeni atmosfero neke lokacije.

Tudi morski ambient je zato lep primer prelivanja ugodja. Užitek nam ponuja že prostor kot tak, in ta užitek se prenaša na branje samo, obenem pa velja prej omenjeno – da je lahko prijetno okolje zelo dobra podlaga in stimulacija za spopadanje s težko literaturo.

»Ob morju sem prebrala filozofa Berdjajeva. Vanj se moraš res poglobiti in jaz sem ga namenoma vzela prav tja, na Bale, da bi ga v miru preštudirala« (Ž1).

A ne glede na to, kje vse berejo, dom ostaja osrednji bralni prostor velike večine sodelujočih. Branje povezujejo z udobjem, varnostjo in toplino domače atmosfere, z nekakšnim blagostanjem. V drugem okolju lahko zato prav s knjigo napihnejo svoj mehurček zasebnosti in poustvarijo ta občutek, ki je očitno tudi telesen.

»Zame je branje močno povezano z domom in domačnostjo. In v tem me zelo spominja na pletenje. Ima podoben učinek. Klopke volne lahko vzamem in jih nesem na avtobus in sem tam v svojem mehurčku, podobno kot s knjigo« (Ž10).

V tem smislu z branjem vzpostavimo cono zasebnosti in ublažimo tesnobo ali napetost nekega prostora. S knjigo vanj interveniramo, si ga prisvojimo.

Prostor (za) knjige

»Ko sem enkrat poskusila brati na Kindlu, sem padla v paniko, sploh nisem imela občutka, kje sem, kaj je bilo prej, kaj bo potem, prostorsko sem se čisto zmedla, nekaj res pomembnega mi je manjkalo« (Ž10).

Čeprav so tisti sogovorniki, ki knjige berejo tudi na zaslonu in imajo izkušnjo z različnimi bralnimi napravami, Amazonov Kindle ocenili kot do sedaj najboljši približek tiskani knjigi – »Kindle popolnoma enačim s tradicionalno knjigo« (Ž13); »Kindla sploh ne štejem za ekran« (Ž12) –, je vse (vsaj malo) zmotilo dejstvo, da besedilo ponikne v napravi in da bralec izgubi »orientacijo«. ⁹ Sploh je mogoče opaziti, da o primerjavi elektronske in tiskane knjige razmišljajo zelo prostorsko.

»Pri branju na Kindlu mi manjka fizična prezenca, to, da vem, koliko strani imam še do konca, kje sem, skratka, ta prisotnost teksta, vse od tega, kakšna je bila videti knjiga, kakšne oblike je bila, kako sem jo držal ...« (M9).

Ti občutki niso neosnovani. Danes že vemo, da si bralci v zgodbi, ki jo preberejo z zaslona, slabše zapomnijo zaporedje dogodkov – torej kdaj oziroma kje v knjigi se kaj zgodi – kot tisti, ki isto zgodbo preberejo v tiskani knjigi (Mangen idr., 2014; Mangen idr., 2019). Vse kaže, da je to povezano ravno s specifično taktilnostjo papirja oziroma obračanja strani v tridimenzionalni knjigi; to namreč omogoči drugačno haptično izkušnjo, ki se močno razlikuje od rokovanja z zaslonsko napravo. ¹⁰ Nasploh je očitno, da intervjuvanci fizični prisotnosti knjig pripisujejo velik pomen.

»Ker ne uporabljam kazalke, puščam knjige odprte. Všeč mi je, da je knjiga, ki jo bereš in nekje odložiš, odprto prisotna v prostoru, in ko hodiš po stanovanju, je tista knjiga del trenutnega dogajanja, če so vse knjige naložene na eni napravi, pa ne ...« (Ž17).

9 Od vseh 17 sogovornikov jih vsaj občasno na zaslonu bere 8, od tega 4 tudi za prosti čas. Ti štirje berejo tako na računalniku oziroma laptopu kot tudi na tablici, pametnem telefonu in Kindlu, ki ga izrazito favorizirajo.

10 Več o tem gl. Mangen, 2008 in Hillesund, 2010. Haptična razlika med e- in t-knjigo je del širše razprave o kvaliteti branja zaslona v primerjavi z branjem s papirja. Danes lahko na osnovi številnih raziskav že zanesljivo trdimo, da tiskana besedila beremo bolj poglobljeno in si jih tudi bolje zapomnimo – gl. Baron, 2015; Singer idr., 2017; Delgado idr., 2018.

Nekaj jih je povedalo, da knjigo, ki jo trenutno berejo, nosijo s sabo po hiši, kot da bi želeli ostati v stiku z vsebino, pa čeprav v resnici vedno berejo samo na eni lokaciji.

»Knjigo si prinesem tudi v banjo, ampak potem me začne skrbeti, da jo bom zmočila ..., tako da – knjiga je zraven, ampak je ne berem ...« (Ž10).

»Knjigo redno vlačim za sabo, potem pa jo kje odložim ... Tudi na stranišče jo vzamem, kot da bom bral, čeprav potem nikoli ne« (M7).

Za številne je pomembno, da imajo doma police s knjigami, ki branje vpišejo v prostor, in večina ima tudi sistem razporejanja naslovov, ki praviloma loči osebno pomembne knjige od ostalih; nekaj del obvezno hranijo na nočni omarici.

»Knjige imam urejene po abecednem vrstnem redu in po žanrih, posebej imam *fantasy* in zbirke – Kondor, Sto romanov, Moderni klasiki in Beletrine – to je tudi videti lepo. Ločeno imam postavljene tudi tiste knjige, ki sem jih jaz uredil ali jim napisal spremno besedo. Brez fizične prezence knjige ne bi mogel živeti; pomembno mi je tudi, da ljudje vidijo, kaj mi je všeč« (M9).

Posebej nazorno pomen prostorske bližine (izbranih) knjig ubesedi tale odgovor:

»Ko sva si z možem na novo uredila spalnico, sem knjige namenoma izbrala tako, da imam zdaj tam samo tiste, ki so nama ljube: mož ima svoje o hribih, jaz pa svoje študijske in za osebno rast. In zdaj lepo gledam te njihove hrbe v spalnici. To so knjige, ki sem jih nekako hotela zaščititi pred obiskovalci in jih tudi nočem posojati, nočem niti tega, da jih odpirajo in gledajo, medtem ko pa druge rada dajem naokrog« (Ž10).

Sogovorniki so veliko povedali tudi o svoji dovtetnosti za vizualno podobo knjige: številni jo dojemajo kot estetski objekt, ki lahko olepša prostor. Izbrani citati vsi po vrsti pričajo o tem, kako imajo knjige tudi prostorsko funkcijo.

Branje kot kompleksna senzorična in (zato tudi) prostorska izkušnja

Eno od vprašanj, ki sem jih postavila, se je nanašalo na spomin na močno bralno doživetje. Sogovornike sem prosila, naj opišejo kakšno svojo res prijetno bralno izkušnjo. Odzivi so nazorno pokazali, kako zelo branje v resnici občutimo in da je prostor pomemben del tega občutenja.

»Pri dobri knjigi dobim poseben telesen občutek, in ko pomislim nanjo, se ta občutek vrne ... Meni se leposlovje dogaja v trebuhu, to je prostor, kamor prihaja beseda; pri študiju pa se vse dogaja v glavi« (Ž10).

Podobnih komentarjev je bilo veliko: »V telesu nosim občutek knjige« (Ž11); »Zelo čutim z junaki, včasih me prav boli, kdaj me kak slog ne pusti dihati in je branje fizično naporno« (Ž2).

Največ (13 od 17) se jih je ob tem razgovorilo o branju v otroštvu ali mladosti. Zdi se, da so se jim posamezni naslovi vtisnili v spomin tudi zato, ker so jih kot otroci prebirali vedno znova, tudi po več desetkrat, česar kasneje običajno ne počnemo več, ali pa ker so takrat prvič doživeli moč knjige.

»Živo imam pred očmi prizor, ko sem za mizo pri kosilu brala *Čarobno goro*. Jedli smo fižolovo juho in brala sem poglavje, ko je Joachim umiral. To me je tako razžalostilo, da sem začela jokati in so mi solze kapljale v krožnik z juho ...« (Ž6).

A veliko jih je podelilo tudi intenzivno odraslo bralno doživetje.

»Ko sem bil pred časom na Tajvanu, sem v vročem in vlažnem vremenu bral Proustovo *Iskanje izgubljenega časa*, in to del, ki se dogaja pozimi. In tam, med Azijci, v čisto drugem vremenu, sem bil jaz kot preseljen v neko drugo okolje in mi sploh ni bilo vroče ... Še zdaj se mi, ko pomislim na Prousta, vedno stopita realna in fiksijska situacija tega branja ... [...] To velja tudi za nekatera druga branja; za posamezne scene v knjigah, ki so se me dotaknile, točno vem, kje sem jih bral« (M9).

Opisano simultano doživljanje realnega in imaginarnega okolja je lep primer tega, kar bi lahko opisali z izrazom »tretji prostor«.¹¹ »Tekst me včasih tako zagrabi, da rabim kar nekaj časa, da pridem ven,« (M9) o svoji ujetosti v ta vmesni prostor pravi isti bralec.

Fizično-prostorsko je tudi tole bralno »razsvetljenje«, in ni naključje, da se zgodi ob morju:

»Spomnim se knjige Tineta Hribarja, naslov sem pozabila, bila je taka manjša, bela. Brala sem jo na morju, v Premanturi, bilo je že zdavnaj, in prav spomnim se, kako sem tam lahko vse razumela, kako sem se zbrala, vreme je bilo krasno, veter je pihljaj, mir so mi dali, in to je bilo tako zadoščenje, tako slastno branje, prekrasna izkušnja. Zdelo se mi je, da prav fizično boljše vidim« (Ž5).

Navedeni opisi so primer t. i. epizodnega spomina, tj. spomina na specifične situacije in dogodke, ki ob tem, kaj, kdo, kje in kdaj, celostno vključuje tudi občutke in čustva, povezana s tem konkretnim doživljanjem (Eysenck idr., 1990, 250). Kot tak

11 Tretji prostor je zelo fleksibilen koncept, odprt za interpretacijo. Različne discipline ga zato aplicirajo različno, v vsakem primeru pa gre za idejo vmesnosti in preseganja pripadnosti eni od dveh možnosti oziroma entitet. Za naše razumevanje je do določene mere uporabna Oldenburgova definicija, ki tretji prostor razume kot cono med javnim in zasebnim (1989). Gl. tudi H. K. Bhabha (1994) in Soja (1996).

je izrazito kontekstualiziran in izkustven ter blizu t. i. avtobiografskemu spominu, kjer gre za spominjanje naših lastnih dogodkov, v katerih emocije igrajo ključno vlogo. Spomini na čustveno intenzivna branja tako razumljivo vključujejo tudi konkreten prostor oziroma lokacijo. V tem smislu bralni doživljaji različnih intenzivnosti nizajo celo vrsto čustvenih spominov. »Zapomniti si knjigo iz svojega otroštva pomeni zapomniti si otroka, kako je bral to knjigo,« v študiji lastnega branja zapiše Margaret Mackey (2016, 5).¹²

Ko sem sogovornike prosila, da opišejo idealne bralne okoliščine, so se pogosto navezali prav na lastne spomine ali pa so opisali svoje običajno branje s to ključno razliko, da bi imeli več časa.

»Moj najljubši kotiček za branje je na barki, ko smo zasidrani in pljuska morje, ko dvigneš pogled, pa vidiš morje in slišiš galebe. Dvajset let sem hodila na take počitnice, zdaj pa žal ne več« (Ž2).

»Najboljše mi je, če od nekod pridem in sem fizično utrujena, potem pa berem. Idealno bi bilo, če bi zvečer res lahko imela eno do dve uri za branje pred spanjem« (Ž12).

Nekaj jih je sicer imelo izdelano predstavo o popolnem bralnem prizoru, a so priznali, da imajo v sebi te podobe iz medijev, v resnici pa jih nikoli ne prakticirajo, niti si zanje posebej ne prizadevajo. Pogosto se tudi zgodi, da dejanska izkušnja ne izpolni pričakovanj.

»Pravzaprav se nikoli ne potrudim dovolj, da bi si pri branju ustvaril idealne okoliščine« (M7).

»Ko postavimo božično smrekico, se mi vedno zdi, da moram zraven nje brati, ker je to lep prizor. Ampak v bistvu ni nič posebnega, tako kot tudi ni nič posebnega, če bereš na tropskem otoku – vem, ker sem že poskusila« (Ž13).

4 Zaključna refleksija

Odgovori 17 sogovornikov lahko ponudijo zgolj omejen uvid v prostorskost branja, kljub temu pa dovolj prepričljivo pokažejo, da prostor pomembno soustvari bralno izkušnjo in predvsem fizični občutek pri branju. Prav o telesnosti branja so imeli moji sogovorniki (delež sodelujočih moških je bil premajhen, da bi lahko na tej osnovi sklepali o morebitnih razlikah med moškim in ženskim branjem) veliko povedati.

12 V tem smislu je zanimivo raziskovanje učinkov ponovnega branja – več o tem v *On Rereading* P. Meyer Spacks (2011).

Intervjuvanci so jasno artikulirali tipe branja, lokacije in pripadajoče protokole ter praviloma tudi reflektirano utemeljevali, zakaj berejo tako, kot berejo. Več kot so brali, natančneje so bile določene njihove preference. Marsikatero navade se zdijo pričakovane in ni težko pokazati na skupne imenovalce, vendar se ti pokažejo v različnih niansah in sestavljajo povsem individualne profile bralcev.

V odgovorih sogovornikov dom zaseda osrednji bralni prostor, zato branje običajno povezujejo z zasebnostjo, mirom in sprostitvijo, kar pa lahko prav z branjem vsaj do določene mere poustvarijo tudi zunaj doma. Izrazito izstopata pogostost in samoprepoznavanje telesnih občutkov ob branju, neredko v navezavi na neposredno fizično okolje, in percepcija knjige kot prostorskega objekta.

Pogovori so torej potrdili, da prostor branju vtisne svoj pečat in (p)ostane del bralnega doživlja, tudi ko nas knjiga povsem prevzame. Kot zapiše McLaughlin: »Odmik od okolja je še vedno način bivanja v tem okolju« (2015, 97).

Analizo prostora branja bi lahko nadgradili na različne načine. Prvič, po zgledu Jennifer Nolan-Stinson (2008, 2011) bi jo lahko poglobili z vključitvijo konkretnih bralnih lokacij, tako da bi intervjuje izvedli *in situ*, na domu bralcev, in gradivo strukturirali v nekakšne bralske profile, ki bi ob fizični upoštevali tudi družbeno-kulturno dimenzijo okolja.

Drugič, osredotočili bi se lahko na primere branj konkretnih del, saj so prav ti prispevali najbolj doživljati in natančne opise, zato bi bilo smiselno večkrat prositi za podelitev takšnih osebnih spominov.

Tretjič, ker je bilo med mojimi sogovorniki malo tistih, ki bi digitalno brali kaj več kot le novice ali sicer nedostopno študijsko gradivo, ostaja ta tip branja v okviru moje raziskave slabše raziskan. Ob pragmatičnem rekrutiranju intervjuvancev bi lahko v nadaljevanju bolje preučili tudi prostorsko umeščenost e-branja. To je še posebej zanimivo zato, ker sodobne bralne naprave omogočajo veliko izbiro čtiva, kar pomeni, da lahko glede na trenutni navdih in situacijo poiščemo kar najustreznejše branje. Kindle in drugi bralniki olajšujejo takšno eksperimentiranje oziroma kombiniranje. Kot smo že ugotovili: »Odnos med bralnim telesom in prostorom, ki ga naseljuje, je dialektičen: prostor zaznamuje branje in branje zaznamuje prostor« (McLaughlin, 2015, 139). Prav zato bi veljalo, in to je še ena možna smer nadaljnega raziskovanja, v kateri od prihodnjih študij spremljati branje iste knjige v različnih okoliščinah, in obratno, branje različnih del v enakih okoliščinah, po možnosti zunaj doma, ker smo doma po navadi tako ali tako vajeni brati vse.

A vseskozi se zdi ključen kvalitativni pristop, analiza posameznikovih bralnih praks s pomočjo bralčeve lastne refleksije. Kot v uvodu k svoji »avtobibliografiji«

ugotavlja Margaret Mackey (2016) in kot je vedel vsaj že Joyce, se »v partikularnem skriva univerzalno«, zato prav vpogled v individualna branja pomembno pripomore k boljšemu razumevanju naših bralnih doživetij.

Bibliografija

- Baron, S. N., *Words Onscreen. The Fate of Reading in a Digital Age*, New York 2015.
- Bhabha, H. K., *The Location of Culture*, London 1994.
- Burgess, S. R. idr., Relations of the home literacy environment (HLE) to the development of reading-related abilities: a one-year longitudinal study, *Reading Research Quarterly*, 32.4, 2002, str. 408–426.
- Burke, M., *Literary Reading, Cognition and Emotion: An Exploration of the Oceanic Mind*, New York 2011.
- Chartier, R., *Red knjig. Bralci, avtorji in knjižnice v Evropi med 14. in 18. stoletjem*, Ljubljana 2011.
- Colclough, S., *Consuming Texts: Readers and Reading Communities, 1695–1870*, Basingstoke 2007.
- Colclough, S., Representing Reading Spaces, v: *The History of Reading: Methods, Strategies, Tactics* (ur. Crone, R. idr.), Basingstoke 2011, str. 99–114.
- Delgado, P. idr., Don't throw away your printed books: A meta-analysis on the effects of reading media on reading comprehension, *Educational Research Review*, 25, 2018, str. 23–38.
- Dović, M., *Sistemske in empirične obravnave literature*, Ljubljana 2004.
- Eysenck, M. W. idr., *Cognitive Psychology: A Student's Handbook*, Mahwah 1990.
- Fischer, S. R., *A History of Reading*, London 2004.
- Flint, K., *The Woman Reader 1837–1914*, Oxford 1993.
- Gerrig, R. J., *Experiencing Narrative Worlds. On the Psychological Activities of Reading*, New Haven 1993.
- Green, M. C. idr., The role of transportation in the persuasiveness of public narratives, *Journal of Personality and Social Psychology* 79 (5), 2000, str. 701–721.
- Hillesund, T., Digital reading spaces. How expert readers handle books, the Web and electronic paper, *First Monday* 15 (4), 2010.
- Kamarulzaman, N. idr., An Overview of the Influence of Physical Office Environments Towards Employees, *Procedia Engineering*, 20, 2011, str. 262–268.
- Kovač, M. idr., *Knjiga in bralec V. Bralna kultura in nakupovanje knjig v Sloveniji*, Ljubljana 2015.

- Kuzmičová, A. idr., Reading and Company: Embodiment and Social Space in Silent Reading Practices, *Literacy*, 52 (2), 2017, str. 70–77.
- Kuzmičová, A., Does it Matter Where You Read? Situating narrative in physical environment, *Communication Theory* 26.3, 2016, str. 290–308.
- Leseman, P. P. M. idr., Home literacy: opportunity, instruction, cooperation and social-emotional quality predicting early reading achievement, *Reader Research Quarterly* 33.3, 1998, str. 294–318.
- Littau, K., *Theories of Reading. Books, Bodies and Bibliomania*, Cambridge 2006.
- Mackey, M., *One Child Reading. My Auto-Bibliography*, Edmonton 2016.
- Mangen, A. idr., Comparing Comprehension of a Long Text Read in Print Book and on Kindle: Where in the Text and Where in the Story?, *Frontiers in Psychology* 10, 2019, <https://www.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2019.00038>, [27. 11. 2019].
- Mangen, A. idr., Lost in an iPad: Narrative engagement on paper and tablet, *Scientific Study of Literature* 4.2, 2014, str. 150–177.
- Mangen, A., Hypertext Fiction Reading: Haptics and Immersion, *Journal of Research in Reading* 31 (4), 2008, str. 404–419.
- Manguel, A., *The History of Reading*, Oxford 1997.
- McLaughlin, T., *Reading and the Body: The Physical Practice of Reading*, Basingstoke 2015.
- Meyer Spacks, P., *On Rereading*, Cambridge 2011.
- Nolan-Stinson, J., *Reading Beyond the Page: Contextualizing Reading Within the Lives of Avid Readers*, College Park 2008.
- Nolan-Stinson, J., Toward a Life History of Reading, *Reception: Texts, Readers, Audiences, History*, 3 (3), 2011, str. 35–58.
- Oldenburg, R., *The Great Good Place. Cafes, Coffee Shops, Community Centers, General Stores, Bars, Hangouts, and How They Get You through the Day*, New York 1989.
- Raven, J. idr., *The Practice and Representation of Reading in England*, Cambridge 1996.
- Rowlands, M., *The new science of the mind: From extended mind to embodied phenomenology*, Cambridge 2010.
- Sadoski, M., Reading Comprehension is Embodied. Theoretical and Practical Considerations, *Educational Psychology Review*, 30 (2), 2018, str. 331–349.
- Schwitzgebel, F., Do you have constant tactile experience of your feet in your shoes? Or is experience limited to what's in attention? *Journal of Consciousness Studies* 14 (3), 2007, str. 5–35.

- Singer, L. idr., Reading on paper and digitally: What the past decades of empirical research reveal, *Review of Educational Research*, 87 (6) 2017, str. 1007–1041.
- Soja, E. W., *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford 1996.
- Vischer, J. C., Towards an Environmental Psychology of Workspace: How People are affected by Environments for Work, *Architectural Science Review*, 51.2, str. 97–108.
- Williams, A., *The Social Life of Books. Reading Together in the Eighteenth-Century Home*, New Haven 2017.
- Wilson, M., Six views of embodied cognition. *Psychonomic bulletin & review* 9 (4), 2002, str. 625–636.

Ana Vogrinčič Čepič

Branje kot prostorska praksa: odnos bralcev do neposrednega fizičnega prostora branja

Ključne besede: bralno doživetje, bralno okolje, telesnost branja, poglobljeni intervju

Čeprav se branje kot dejavnost vselej nujno vpisuje v konkreten čas in prostor, so se študije branja do nedavnega osredotočale predvsem na njegovo mentalno dimenzijo, tj. na interpretacijo prebranega, z neposrednim fizičnim okoljem branja pa se – razen v zgodovinski analizi oziroma pedagoško-didaktični obravnavi kontekstov opismenjevanja – niso kaj dosti ukvarjale.

Pričujoči članek skuša na podlagi poglobljenih individualnih pogovorov z bralci o njihovih bralnih navadah izluščiti, kako realni prostor branja sooblikuje bralno izkušnjo. Osredotoča se na branje leposlovja za prosti čas in na branje doma, ki so ga sogovorniki postavili v središče, obravnava branje na prostem in v javnosti, dotika pa se tudi vprašanja, kako prostor branja spreminja digitalizacija. Pri tem vseskozi izhaja iz branja kot izrazito telesne in materialne prakse.

Kot se izkaže, bralci niso indiferentni do svojih neposrednih bralnih okolij in se večinoma zavestno odločajo, kaj bodo kje brali. Očitno je tudi, da branje dojemajo kot izrazito senzorično izkušnjo. K razumevanju naslovne tematike pomembno prispevajo bralčevi spomini na močna bralna doživetja, ki praviloma vselej vključujejo oprijemljivo prostorsko konkretnost.

Članek sklepa premislek o nadaljnjih pristopih k raziskovanju prostorske materialnosti branja.

Ana Vogrinčič Čepič

Reading as a Spatial Practice: Readers and Their Physical Reading Environments

Keywords: reading experience, reading environment, in-depth interview, the embodiment of reading

Despite the fact that the process of reading is always inscribed in time and place, studies of reading have traditionally focused on its mental dimension, i.e. on the interpretation of what has been read, and (with the exception of historical analysis and research on literacy) haven't dealt much with the direct physical reading environment.

Based on individual in-depth interviews with readers about their reading habits, this article tries to pinpoint how the actual place of reading shapes the reading experience. It focuses on reading fiction for leisure and on reading at home, because this is what the participants themselves paid most attention to, but also deals with reading outdoors and in public, and touches upon the way the reading environment is changed by the process of digitisation. Throughout, the emphasis is on reading as an embodied and material practice.

As it turns out, readers are not indifferent towards their immediate reading environments, and they usually consciously manage what and where will they read. It is very clear that they regard reading as a deeply sensorial experience. What importantly contributes to a better understanding of the topic are readers' memoirs of their own readings, since they are often remembered together with vivid spatial detail.

The conclusion reflects on prospects for future research on the environmental dimensions of reading, mainly with the use of personal memoirs.

Lilijana Burcar

Mladinske delovne akcije in železniške proge prve petletke: literarni zapisi in pomniki o izgradnji novega prostora in časa

Ključne besede: mladinske delovne akcije, Brčko–Banovići, Šamac–Sarajevo, literarni zapisi

DOI: 10.4312/ars.13.2.184-202

Jugoslavija je med drugo svetovno vojno utrpela eno izmed največjih vojnih škod, in sicer 17 odstotkov vse škode zavezniških držav, če pri tem ne upoštevamo Poljske in Sovjetske zveze (Mrvič, 1983, n. pg.). Kljub temu so ji na pariški mednarodni konferenci za reparacije leta 1945 priznali le dva odstotka vseh zahtevkov (Matović, Damjanov, 1983, 164). Temu je sledila še gospodarska blokada z Zahoda, nato pa leta 1948 Informbiro in posledično gospodarska blokada z vzhodnega dela Evrope (Mrvič, 1983). Da bi se lahko socialistična Jugoslavija odcepila od polkolonialnega statusa in predvojne odvisnosti od Zahoda, sta bili nujni elektrifikacija ter izgradnja samozadostnega in razvejanega industrijskega bazena, pa tudi samooskrbnega kmetijstva. Socialistična Jugoslavija se je, da bi dosegla te cilje, morala nasloniti na lastne sile in notranje rezerve, še toliko bolj glede na novonastale težke geopolitične razmere. Mladina je zato na poziv USAO¹ in v sodelovanju z ljudsko oblastjo prevzela novo vlogo v izgradnji dežele in novega družbeno-ekonomskega sistema: puške je zamenjala s krampi in lopatami, kar je postalo svojevrstno bojno orožje. Samo do zaključka prve petletke, tj. do leta 1952, je namreč več kot milijon udarniških parov mladih rok iz vseh republik in skorajda brez kakršnekoli mehanizacije skupaj zgradilo sedemdeset ključnih novih objektov (Jasnič v Pšeničny, 1976, 5) – od tega kar enajst železniških prog (Brčko–Banovići, Šamac–Sarajevo, Banjaluka–Doboj, Nikšić–Titograd, Foča–Kopač, Preserje–Borovnica, Sežana–Dutovlje, Goleš–Belačevac, Kučevo–Brodice, Gradačac–Modriča, Puračić–Doboj), šest avtocestnih tras (na primer Avtocesta bratstva in enotnosti, odsek Zagreb–Beograd) in pet hidrocentral (na primer Mavrovski sistem hidroelektrarn) (Pšeničny, 1976, 16; Stefanović idr., 1976, 32). Mladinske delovne akcije (v nadaljevanju MDA) so bile ključnega pomena za izgradnjo in kasneje ohranitev neodvisnega gospodarsko-političnega sistema in s tem družbenega prostora, ki ga je predstavljala socialistična Jugoslavija.

1 Tj. Ujedinjeni savez antifašističke mladine Jugoslavije (USAOJ).



Prostora zato ni mogoče obravnavati zgolj v ozkem geopolitičnem pomenu, marveč ga je treba najprej razumeti v sociološkem in političnem kontekstu. Da je takšno večplastno in strukturno prepleteno gledanje na prostor neobhodno, dokazuje prav fenomen MDA. Teh ne bi bilo mogoče vzpostaviti in še manj izvesti brez sočasne aktivizacije in organizacije celotne jugoslovanske družbe. Potreben je bil ogromen kolektivni napor, da bi MDA sploh stekle, tako v finančnem kot logističnem smislu. Glede na pičila finančna sredstva, ki jih je v prvih povojnih letih imela na voljo nova država, saj je bila večina gospodarstva uničena, je bilo za vzpostavitev MDA in njihovo preskrbo ter za samo izvedbo in zaključek gradbenih nalog treba aktivirati široko mrežo vzajemne pomoči. MDA so zato v tem pogledu v nekdanjem skupnem prostoru odigrale eno ključnih povezovalnih vlog. V prvem povojnem obdobju so bili poleg rezerv Narodne banke in denarnih zavodov ter mladinskega udarniškega dela odločilnega pomena še skladi za obnovo in razvoj dežele, v katere so vsi državljani in državljanke prispevali po svojih močeh (Mrvič, 1983). V ta namen so bile najprej vzpostavljene različne vrste drugih oblik organiziranega udarniškega dela, začeni z udarniškim delom po tovarnah in rudnikih na dnevni in tedenski osnovi ter s t. i. udarniški nedeljami. Dejstvo, da je na primer »150 mladink in mladincev tovarne Trata v Škofji Loki organiziralo tri udarniške nedelje (3600 delovnih ur) – ves zaslužen denar [pa] dal[o] v fond za obnovo«, je le droben ilustrativen kamenček v celotnem mozaiku te solidarnostne mreže (Mrvič, 1983, n. pg.). Podobno je bilo drugod po Jugoslaviji: v pripravah na gradnjo železniške proge Brčko–Banovići leta 1946 so svoje prispevale tudi druge delovne organizacije: tako je na primer delovni kolektiv tovarne Sartrid podaril 7.000 kosov izdelanega orodja, podobno so storile delavke in delavci drugih obratov v Velenju, Zagrebu in Sarajevu (Stefanović idr. , 1976, 24). Enak proces je stekel v pripravah na gradnjo druge proge, Šamac–Sarajevo, leta 1947, med drugim v okviru tekmovanja za 3. kongres Ljudske mladine Slovenije. Ni bilo nenavadno, da so delovni kolektivi poleg udarniških ur, za katere so plačilo že prispevali v sklad, tudi sami prevzeli skrb za materialno opremo mladink in mladincev, zlasti njihovih tovarniških mladinskih sekcij. Tako v katalogu Muzeja ljudske revolucije Slovenije beremo, da je »mladina Litografije Čemažar skupaj s sindikati prevzela obveznosti za določeno število mladincev, ki so odšli na progo, in za materialno pomoč, ki naj bi jo delavci s prostovoljnim delom prispevali za opremo brigad« (Mrvič, 1983, n. pg.). Da je lahko delo prvih mladinskih in kasneje tudi mnogih drugih delovnih akcij sploh steklo, je bil ključnega pomena tudi prispevek Jugoslovanske ljudske armade. Ta je namreč navadno prva pripravila teren in pri tem opravila najtežja dela. Na progi Brčko–Banovići je JLA najprej očistila gozdni teren, hkrati pa je s svojo tehniko, zlasti kompresorsko četo, bistveno prispevala k preboju na najtežjih odsekih, na primer predora Majevice, ter k tehničnemu usposabljanju mladih minerjev in kompresistov za nadaljnje samostojno strokovno delo (Matović,

Damjanov, 1983, 165). Enako je bilo na progi Šamac–Sarajevo ter pri izgradnji Avtoceste bratstva in enotnosti. Tu so leta 1948 prve mladinske brigade na odseku Zagreb–Beograd že »pričakale inženirske, pehotne, intendantske, sanitetne in druge specializirane enote jugoslovanske armade, ki so med večmesečnimi pripravami postavile 250 kuhinj, 80 menz, 6 pekarn, 8 sanitetnih postaj, 3 bolnišnice itd.« (Matović, Damjanov, 1983, 167).

Prve in največje delovne akcije v obdobju prve petletke so bile namenjene izgradnji prometne in druge infrastrukturne mreže s poudarkom na gradnji novih železniških prog. Cilj je bilo odpreti in med seboj povezati ožji in širši geografski in porajajoči se nov gospodarski prostor, ki je bil poprej, za časa Kraljevine Jugoslavije, nerazvit in je hromil razvoj ostalih predelov dežele. Tako bi ne le omogočili (cenejši) pretok osnovnih energentov in surovin za izgradnjo in delovanje bazične industrije, temveč tudi pospešili izgradnjo in delovanje vse nadaljnje industrije ter razvoj mest in podeželja. Gradnja prve mladinske proge Brčko–Banovići je zato imela širši in racionalen cilj, s čimer je mladinsko udarniško delo prispevalo k medsebojni povezanosti celotnega jugoslovanskega gospodarskega območja, katerega najbogatejše surovinsko zaledje je bilo prav v BiH. Z izgradnjo proge Brčko–Banovići so bili postavljeni temelji za (samo)oskrbo nove industrije, ki bi Jugoslaviji zagotavljala gospodarsko samostojnost, z bogatimi in kvalitetnimi zalogami rjavega premoga iz poprej skorajda nedostopnega premogovniškega bazena Banovići–Seone. Hkrati so na ta način prevoz premoga povezali z železniškim križiščem v Vinkovcih in se tako izognili velikim pretovornim stroškom v Slavonskem Brodu (Kragović, 1983, 36). Po drugi strani so ta bogati rudni bazen z izgradnjo proge povsem na novo navezali tudi na rečna središča, kot je bilo Brčko, od koder so lahko premog kasneje dostavljali po Savi do HE v Obrenovcu in dalje vse do Beograda (Šmid, Štrumbl, 2014, 234). Izgradnja te proge je še povezala rudnik soli iz Tuzle z ostalim trgom in povečala izkop, hkrati pa omogočila razvoj vzhodne Bosne predvsem na račun koriščenja gozdnega bogastva za potrebe lesnopredelovalne industrije in na račun novovzpostavljenih železniških oskrbnih žil z živili iz vojvodinske žitnice (Kragović, 1983, 36). Izgradnja te proge je pomenila vzpostavitev novega gospodarskega trikotnika v ožjem medrepubliškem prostoru, ki je povezal industrijo Osijeka, Vojvodine in Beograda (Šmid, Štrumbl, 2014, 234), zato je ob odprtju proge 7. novembra 1946 iz novoodprtega rudnika v Banovićih na pot krenila vlakovna kompozicija, napolnjena s premogom, iz Vojvodine v Banoviće pa vlak z žitom (Stefanović idr., 1976, 26). Podobni in geopolitično še večji cilji so zaznamovali tudi gradnjo druge mladinske proge Šamac–Sarajevo leta 1947. Namen je bil bogata nahajališča premoga in železove rude v dolini reke Bosne povezati z vso državo, s tem pa tudi BiH kot celoto z ostalimi predeli Jugoslavije, da bi tako zagotovili dovolj

energentov in osnovnih surovin za vzpostavitev in delovanje industrijskega bazena tako v BiH, predvsem vzdolž doline reke Bosne, kot širom države (Kragović, 1983, 53). Z izgradnjo te druge mladinske proge leta 1947 so bili tako postavljeni tudi temelji za vzpostavitev vse bolj razvejane in modernizirane metalurške industrije v Zenici in Varešu, ki sta prerasla v osrednji središči tovrstne industrije v Jugoslaviji, pa tudi v Evropi (Stefanović idr., 1976, 32). Hkrati so bili postavljeni temelji ne le za ekstrakcijo, temveč tudi za predelavo cele vrste drugih surovin, na primer za potrebe industrije cementa ter lesnopredelovalne in prehranske industrije tako v BiH kot v širšem jugoslovanskem prostoru (*Omladinska pruga*, 1947, 15–16). Ta proga je namreč povezala vsa gozdna gospodarstva ob progi ter omogočila hitrejši vznik lesnopredelovalne in pahištvene industrije tako v dolini reke Bosne kot drugod po Jugoslaviji. Omogočila je tudi pretovor kmetijskih izdelkov in proizvodov zlasti svežega sadja (slive) za potrebe gospodinjstev, gostinstva in prehranske industrije po vsej Jugoslaviji, zlasti na sever in na jadransko obalo. Ta dobrina je bila namreč poprej popolnoma izgubljena, saj je bilo večino sadja zaradi nerazvite prometne mreže v najboljšem primeru mogoče konzervirati in uporabiti le s predelavo v alkoholne pijače (Krndija, 1948, 44). Proga Šamac–Sarajevo je ob kasnejši izgradnji odseka Sarajevo–Ploče nastopala kot osrednja prometna žila, ki je tekla skozi osrčje Jugoslavije od (njene) severa proti jugu: kot del proge Šamac–Sarajevo–Ploče je namreč BiH povezala ne le s severnimi žitorodnimi področji Jugoslavije (Vojvodino in Banatom), temveč tudi z Jadranom, in je zato delovala kot strateško logistično ozadje za pristanišča v Splitu, Šibeniku, Gružu in Pločah (Krndija, 1948, 44). Podobno gospodarsko in geografsko povezovalno vlogo je kasneje imela mladinska proga Beograd–Bar, ki je bila zgrajena v letih 1970–1975. Enako velja za mladinsko progo Banjaluka–Doboj. Ta ni le povezala teh dveh, s surovinami bogatih predelov, marveč je bila grajena tudi kot vzporedna prometna žila z osrednjo železniško progo med Beogradom in Zagrebom. Izgradnja te železnice je prispevala k razbremenitvi osrednje železniške povezave med največjima mestoma v državi, hkrati pa na obeh povečala pretovor blaga iz vse Jugoslavije (Stefanović idr., 1976, 32). Avtocesta bratstva in enotnosti (887 km) – ki se je vila od Ljubljane, Zagreba, Beograda, Niša in Skopja ter se zaključila v Gevgeliji na makedonski meji z Grčijo – je delovala kot hrbtenica cestnega sistema na Balkanu. Pri tem pa ta mladinska cesta ni le povezovala vseh krajev Jugoslavije – od nje so se cepile vse pomembnejše poti proti žitnicam ter surovinskim območjem na severu in jugu dežele (Stefanović idr., 1976, 34) –, temveč tudi Srednjo in Zahodno Evropo z Balkanom in Bližnjim vzhodom (*Mladina gradi*, 1978, 38). Bila je namreč premišljeno umeščena tako, da je potekala po starih, a že zdavnaj opuščenih balkanskih cestnih trasah nekdanjega rimskega imperija (Vidmar, *Dolenjskolist.si*).

Pomembno vlogo pri dokumentiranju in ohranjanju spomina na izgradnjo tega novega razvejanega železniškega prometnega ožilja, ki je odprlo in povezalo geografski in gospodarski prostor Jugoslavije, so v času MDA odigrali tudi literarni in pesniški zapisi takratnih jugoslovanskih umetnikov in umetnic. Ti so bili na MDA aktivni udeleženci in udeleženke ali pa so jih spremljali v okviru kulturno-umetniških in drugih prireditev, ki so potekale v naseljih mladinskih delovnih brigad in med prebivalstvom okoliških naselij. Danes je naključno ohranjenih le še nekaj razpršenih literarnih zapisov oziroma zbornikov, kajti večina jih je bila, kot kaže pregled katalogov Cobiss nekdanjih republik Jugoslavije, po letu 1991 izločena oziroma izvržena iz knjižnega gradiva. To pomeni veliko kulturno škodo in nepovratno uničenje zgodovinskega spomina, obenem pa tudi uničenje spomina na gradnjo in preoblikovanje geografskega in družbeno-ekonomskega prostora Jugoslavije, saj so zapisi imeli, kot dokazujem z izborom v nadaljevanju, tudi dokumentarno vlogo. Literarni in poetični izseki, ki jih predstavljam spodaj, so izbrani prav po tem dokumentarno-pričevalnem ključu: v njih avtorji beležijo ogromne človeške napore pri premagovanju geografsko razgibanega in težkega terena; pričajo o golorokem boju z naravo in proti njej ob skorajda nikakršni mehanizaciji. Kolosalnosti teh podvigov in specifičnih geografskih imen, povezanih z njimi, zato ni mogoče razumeti, ne da bi v razpravo vključila spremljajoče tehnične podatke o posameznih infrastrukturnih projektih oziroma njihovih najzahtevnejših odsekih. Prav ti dajejo literarnim zapisom osnovni kontekst. Predstavljeni prozni in poetični zapisi se nanašajo na premagovanje največjih geografskih ovir, ki so bile ogromen logistični in tehnični izziv. S tem izzivom se je bilo treba v prvi petletki spopasti zgolj z žuljavimi rokami, lopatami in samokolnicami. Tehnični podatki so neobhodni za razumevanje veličine projektov in delovnega zanosu MDA, ki jih metaforično zajemajo literarni zapiski takratnih angažiranih umetnikov in umetnic.

Brčko–Banovići in pesniški utrinki Ivana Minattija

Gradnja 92 km dolge proge Brčko–Banovići se je začela 1. maja 1946 in končala 7. novembra, 22 dni pred rokom, ki ga je za svojo delovno obvezo sprejel III. kongres USAOJ. Pred tem je gradbeni odsek ministrstva za promet začrtal in izdelal elaborat trase v 20 dneh (Šmid, Štrumbl, 2014, 236) in skupaj z JLA izvedel prva pripravljalna dela, ki so se začela 1. aprila. Od 24. aprila dalje so vključevala tudi že prve predhodne mladinske brigade iz Srbije, Hrvaške, Makedonije in Kosova (Stefanović idr., 1976, 24). Proga Brčko–Banovići je bila kljub težavni konfiguraciji terena ob velikih naporih vseh udeleženi zgrajena v zgolj 190 delovnih dneh brez večje mehanizacije, tj. ob pomoči zgolj 14 kompresorjev, 21 mešalnikov betona, 13 drobilcev, 23 buldožerjev in 14 črpalk (Stefanović idr., 1976, 24). To je pomenilo, da jo je 62.280 mladink in mladincev iz vseh krajev Jugoslavije (od tega 2000 iz tujine) zgradilo zgolj s pomočjo

samokolnic, krampov in lopat ter lastnih žuljev, pri čemer je bilo treba izkopati in vgraditi za vsaj »1.5 milijona kubičnih metrov zemlje in 140.000 kubičnih metrov kamenja« (Šmid, Štrumbl, 2014, 234), postaviti 300 nasipov in zgraditi 3 predore, 22 mostov (skupne dolžine 455 m) ter 177 železniških in drugih podpornih zgradb, progo pa elektrificirati, torej opremiti z 2.100 električnimi in telefonskimi drogovi (Pšeničny, 1976, 14; Šmid, Štrumbl, 2014, 234). Najtežje in najzahtevnejše delovne akcije so potekale pri gradnji predora skozi Majevice in drugega večjega tunela Kiseljaka ter pri preboju skozi sotesko Orlovik. V *Zborniku leposlovnih in likovnih del z mladinske proge* tako najdemo skice in risbe Iveta Šubica, v katerih dokumentira delo mladih pri prepadnih Orlovih stenah. In medtem ko se Vladimir Lakovič v svojih skicah in risbah posveča izgradnji majeviškega tunela, Ivan Minatti (1924–2012) v pesmi *Jutro na progi* opisuje delo stotine parov mladih rok ob vznožju Majevice tik pred prebojem tunela. Od preboja Majevice in izgradnje 400 m dolgega tunela je bilo namreč odvisno, ali bo proga začela obratovati pravočasno, da bi lahko zagotovili tako potrebni premog za Vojvodino in Beograd ter nastajajoči industrijski bazen, s tem pa položili temelje prvi petletki. Minatti piše (1947, 8–9):

Trenutek še.
jutranji svit
je pljusnil čez goro
in potok v senci jelš
se je zasvetil kot srebro.

Na resastem strnišču
kaplje rose,
in kaplje na rumenem snopju žita:
in prav do tja, kjer bose
Bosanke žanjejo –
je višnjevnost neba razlita.

Mi pa pojoč krepko v nov dan
smo krampe zasadili
in kot omotični
se v krhko prst zarili
v gigantskem ritmu tisočerih rok.

Kot pisan lok
se vije okrog ovinka
kipeči val teles. –
Z rdečo ruto krog vratu, mladinka
prepeva pesem nasmejanih lic,
in preko nas

in njenih svetlih las
razsiplje sonce tisoče čudes.

In že se do pobočja Majevice,
kjer nad zelenjem sliv
moli v nebo prosojno
minaret črviv,
razločijo obrisi trase.

V zvenčanju krampov, batov in lopat nasip iz znoja, žuljev
in mladosti rase;
in vsi z mladostjo slutimo:
še malo
pa zdrvel bo preko polj, kjer se nasmiha mak,
tovorni vlak,
in vsak prag,
vsak obok
bo pod kolesi pel zanosno himno naših mladih rok.

Poetično-estetska dimenzija Minattijeve pesmi se prepleta z njeno revolucionarno funkcijo. Zamahi srpov in ritem dela žanjic na polju, ožarjenem od jutranjega svita, se prelivajo in dopolnjujejo z ritmom dela tisočerih mladincev in mladink, ki v lesketajoči se svetlobi novega dne vihtijo krampe, da bi tej ritmično usklajeni skupnosti odraslih in mladih začrtali novo, drugačno traso življenja. Tako kot žanjejo sadove svojega preteklega dela roke žanjic danes, bodo žele roke mladih sadove svojega dela v svitu dneva, ki ga njihovo delo šele načrtuje. V Minattijevi pesmi se upanje v drugačen, boljši jutri, v katerega je vgrajeno tudi delo mladih rok, simbolično razodeva v nestrpnem pričakovanju preboja Majevice in prihoda vlakovne kompozicije, ki ji pot tlakuje zanosno in dobro organizirano delo mladih. To je delo, ki odpira nove, poprej neslutene poti in povezave, ter temeljno delo, ki postaja in ostaja trdno vgrajeno v nove tirnice in oboke novega, drugačnega sveta. V njem mladi ne le gradijo svojo prihodnost, ampak so že njen sestavni del. Smisel MDA namreč ni bila le fizična izgradnja objektov, temveč tudi tehnično in strokovno usposabljanje mladih, tako fantov kot deklet, za njihove bodoče poklice, da bi lahko tako ob pomoči tečajev sploh ali pa hitreje prešli na polkvalificirana in kvalificirana delovna mesta v industriji in kmetijstvu oziroma na industrijskih in infrastrukturnih objektih, ki so jih gradili. Tako je bilo samo pri gradnji proge Brčko–Banovići najprej opismenjenih nekaj več kot 5.000 mladih od skupaj 5.896 nepismenih; v okviru kulturno-prosvetnih dejavnosti pa je bilo med drugim poleg 1.158 stenskih časopisov organiziranih 3.177 bralnih skupin (Mihailović, 1983, 100), saj so brigade od samega začetka imele vedno na razpolago lastno knjižnico tudi z več tisoč enotami. To je veljalo tudi na tej prvi zvezni akciji,

ki je imela na voljo več kot 80.000 knjig (ibid.). Na tej udarniški akciji je na primer več kot 4.000 mladih brigadir in brigadirjev končalo strokovne in tehnične tečaje za buldožeriste, strokovne zidarje, praktične tehnike, pomočnike nadzornikov ter vodje mladih bralnih skupin in tečajev opismenjevanja (Kragović, 1983, 50), pa tudi pridobilo temelje za številne druge poklice. Tako je bilo tudi z minerji mladinci na Majevidi. Ker je primanjkovalo strokovnega kadra, je vsaka brigada po nalogu Glavnega štaba prispevala po šest prostovoljcev, ki so končali tečaje za minersko usposabljanje in ob nadzoru starejših strokovnjakov prevzeli dela v tunelu. Oblikovana je bila minerska brigada, ki jo je sestavljalo 385 mladih minercev: ti so predor končno prebili 15. avgusta 1947 (Stefanović idr., 1976, 25). Velika večina jih je kasneje na podlagi izkušenj in znanja, ki ga je pridobila prav na tem tečaju in poglobila med zimskimi pripravami na naslednji izziv, sodelovala pri gradnji druge mladinske proge, Šamac–Sarajevo.

Šamac–Sarajevo: literarni zapisi

Progo Šamac–Sarajevo, dolgo 243 km, je mladina začela graditi 1. aprila 1947 in jo dokončala 15. novembra 1947 v 280 udarniških delovnih dneh. Gradilo jo je 887 brigad oziroma 211.371 mladink in mladincev iz vseh republik in pokrajin (*Pruga Šamac–Sarajevo*, 1947, 75), od tega 6.000 mladih iz 42 drugih držav (Kragović, 1983, 54). Ta mladinska proga je bila nekajkrat daljša in zahtevnejša od prve: med drugim je bila zasnovana kot širokotirna proga prvega reda, z elementi torej, ki niso značilni za gorsko krajino, skozi katero je proga potekala, marveč za ravninske dele (Švabič, 1948, 32). V manj kot sedmih mesecih je bilo treba, kot kažejo podatki, izkopati in vgraditi več kot pet milijonov kubičnih metrov zemlje, in to ob pomoči le 108 buldožerjev, 90 kompresorjev, 27 avtomatskih nabijalnikov, 27 drobilcev in 12 traktorjev (Stefanović idr., 1976, 27). Pri tem so morali zgraditi 17 velikih mostov, dolgih od 90 do 180 metrov (od tega 14 preko Bosne in po enega preko Lašve, Spreče in Save), in 791 manjših mostov ter vanje vgraditi 23 tisoč kubičnih metrov betona, 9 predorov skupne dolžine 2425 metrov in 108 drugih objektov, večinoma novih železniških postaj – od tega štiri večje potniške in tovarne v Sarajevu, Zenici, Šarcu in Doboju (*Omladinska proga*, 1947, 20; Švabič, 1948, 32; Stefanović idr., 1976, 27). In ne nazadnje, prestaviti je bilo treba tudi odsek 57 km dolge ozkotirne proge, ki je bila še v obratovanju, na novo progo pa položiti in vgraditi 335.000 pragov za 22 tisoč ton tračnic in nasuti več kot pol milijona kubičnih metrov drobirja (Stefanović idr., 1976, 27).

Progo in mladino, ki je delala na njej, je v času njene šestmesečne gradnje obiskalo več kot 600 tujih gostov, večinoma književnikov in drugih umetnikov, novinarjev in nekaj politikov (Kragović, 1983, 65). Obiskali pa so jo seveda tudi domači umetniki in umetnice. Kasnejši Nobelov nagrajenec Ivo Andrić (1892–1975) je v pozivu,

naslovljenem *Trasom omladinske pruge*, marca 1947 domačo kulturniško srenjo pozval, naj podpre mladino in njene napore pri izgradnji skupnega prostora in novega družbeno-ekonomskega sistema, ki ne bo odvisen od eksploatacijskih interesov in posegov tujega kapitala (1947, 6):

Mladino mora v tem delu spremljati dejavna simpatija, živo zanimanje in dejanska pomoč vseh državljanov Jugoslavije [...]. To še posebej velja za književnike [...], slikarje in glasbenike, igralce, znanstvenike in kulturne delavce nasploh. Veličino tega zgodovinskega podviga mora čutiti in doumeti vsak človek, to pa bo najbolje in najlažje doumet in čutil skozi umetniški ali znanstveni zapis, tj. skozi sliko in glasbo, skozi članek in pesem, skozi inteligentno reportažo. Zato je prva naloga naših pisateljev, umetnikov, znanstvenikov in publicistov, da delo, ki se te dni začinja na progi Šamac–Sarajevo, osvetlijo z različnih strani, pravilno ocenijo, pojasnijo in približajo razumevanju celotnega ljudstva. Poleg tega lahko s svojim darom in sposobnostmi veliko naredijo za izobrazbo in plemenito zabavo mladih graditeljev. S svojim zanimanjem in s sodelovanjem pri gradnji te zgodovinske proge pa se bodo tudi sami obogatili z znanjem in vtisi iz stvarnosti tega novega življenja naših narodov in bodo tako, s pomočjo pri gradnji proge, gradili in dopolnjevali tudi sami sebe kot ustvarjalci in umetniki.²

Progo in mladinske brigade je, nedvomno tudi zaradi Andrićevega lucidnega poziva, obiskalo 174 pisateljev, pesnikov, slikarjev in drugih umetnikov iz vseh jugoslovanskih republik (Jelisavetov, 1948, 107): nekateri v sklopu kulturno-umetniških prireditev, drugi kot graditelji na progi in/ali kot člani kulturno-prosvetnih odborov, katerih skrb je bila med drugim organizirati slikarske, literarne in druge kulturno-prosvetne krožke za udarniško mladino (ibid.). V svojih delih s proge in o njej dokumentirajo in izpričujejo bitko mladine z zahtevnim geografskim prostorom in časom ter za drugačen, gospodarsko samostojni in boljši jutri: torej za drugačen družbeno-ekonomski prostor, kjer bodo ljudje živeli od svojega dela. V tem smislu sta fizična bitka z geografskim prostorom in metafizična bitka za drugačen družbeno-ekonomski in življenjski prostor ne le prepletena, marveč strukturno neločljiva celota.

2 V izvirniku se ta citat glasi (ibid.): [Omladinu] [...] u tom radu [...] treba da prati aktivna simpatija, živ interes i stvarna pomoč svih građana Jugoslavije [...]. Ovo važi naročito za književnike [...] slikare i muzičare, glumce, ljude od nauke i kulturne radnike uopšte. Veličinu ovog istorijskog pothvata treba da oseti i shvati svak čovek, a on će to najbolje i najlakše shvatiti i osetiti kroz umetnički ili naučni prikaz, tj. kroz sliku i muziku, kroz članak i pesmu, kroz inteligentnu reportažu. I stoga je prvi zadatak naših pisaca, umetnika, naučnika i publicista, da delo koje ovih dana počinje na pruzi Šamac–Sarajevo, osvetle sa raznih strana, pravilno ocene, objasne i primaknu ga shvatanju celog naroda. Osim toga, svojim darom i svojim sposobnostima, oni mogu mnogo učiniti za obrazovanje i plemenitu rasonodu mladih graditelja. A svojim interesovanjem i učešćem u gradnji ove istorijske pruge, oni će se i sami obogatiti sa znanjem i utiscima iz stvarnosti toga novog života naših naroda i tako će, pomažući izgradnjom pruge, uistinu izgrađivati i dopunjavati i sami sebe kao stvaraoici i umetnici.

To je denimo razvidno iz reportažnega esaja hrvaškega pesnika Gustava Krkleca (1899–1977) *Mladi graditelji*, objavljenega v zborniku literarnih in pesniških del Društva hrvaških književnikov *Na pruzi* leta 1947:

Že iz prvih srečanj in pogovorov z graditelji Mladinske proge na pragu Nemile smo jasno prepoznali, da oni ne gradijo samo širokotirne železniške proge, temveč da polagajo širokotirne pragove našega skupnega življenja. Imelo me je, da bi vrgel svoj nahrbtnik iz džipa, kot da bi bilo v njem vse breme preteklosti, in da bi na dušek napisal pesem vere, poleta in dela ... (1947, 79).

Dlje ko potujemo, več je rdečih zastav, več udarniških brigad. Tovorni vlak iz Zenice pelje proti Šamcu, poln premoga in novih tirov za Mladinsko progo. Drugi tovorni vlak iz Šamca gre v Zenico, natovorjen z vrečami moke. Majhna podoba velike prihodnosti. Bosna pošilja blago svojih hribov severni nižini, nižina pa svoje obilje deli z Bosno. Zdi se mi, da bo enkrat za vselej utihnila tista starinska pesem Oj, Bosna, revica zakleta! (1947, 78).

Kdo bi lahko pomislil, da se Mladinska proga Šamac–Sarajevo gradi povsem enostavno v dolini ob reki, s kakšnim usekom, izpustom, mostičkom in predorom. Taki dobričini bi svetoval, da odrine do Nemile, se spusti do Lašve ali izstopi v Visokem. Takoj bi mu postalo jasno, da tu ne gre za enostavne, temveč za zelo zapletene in težke stvari in da se Mladinske proge, dolge 237 km, ne gradi s poležavanjem. To je strahovita bitka proti naravi, proti stotini preprek, proti zemlji in kamnu, proti gorskim hudournikom in jarkom, proti vzpetinam in skalovju. Kalna Bosna stoka, ko se stoletja prebija po klancih in soteskah, mladi graditelji pa kopljejo za širokotirno železnico z nasmehom in pesmijo na ustih. In kar je najpomembneje, to novo, to široko železniško traso kopljejo neumorno, skoraj brez sape, brez odmora, da bi izpolnili častno zavezo, ki so jo dali sebi in ljudstvu, kot da so izkušeni mojstri, mizarji in tesarji, ne pa mladinci, skorajda otroci (1947, 82).

To so novi ljudje. Zavedajo se, da morajo varčevati s svojo energijo in je ne razsipavati, da je ta za skupnost, ne pa za osebnost, za dolgoročnost, ne pa za trenutek. Poleg tega se več kot dobro zavedajo, da je ta energija nujno potrebna prav v teh časih, v teh dneh, ko je treba jasno in odločno pokazati, da je usoda naše dežele izključno v naših rokah in da smo zmožni sami upravljati in krmiliti našo ladjo (1947, 81).³

3 »Iz prvih susreta i razgovora s graditeljima Omladinske pruge na pragu Nemile, jasno smo razbrali, da oni ne grade samo železničku prugu širokog kolosijeka, već da polažu pragove za široki kolosijek zajedničkog života. Došlo mi je da bacim svoju naprtnjaču iz džipa, kao da je u njoj sav teret jedne prošlosti, i da pijukom napišem novu pjesmu vjere, poleta i rada ...« (1947, 79).
»I što dalje putujemo, to više crvenih zastava, to više udarnih brigada. Teretni vlak iz Zenice putuje prema Šamcu, sav natovaren ugljenom i novim šinama za Omladinsku prugu. Drugi teretni vlak iz

Ozkoirne in komajda obstoječe železniške proge je za časa aneksije Bosne in Hercegovine avstro-ogrski ter za časa Kraljevine Jugoslavije britanski, francoski in nemški kapital, ob lastniški soudeležbi domače buržoazije, nizkocenovno zgradil samo zato, da bi neposredno dostopal do nekaterih ključnih nahajališč lesnega in rudnega bogastva. Kapital in posledično država pri tem nista imela interesa, da bi naselja povezala med seboj, surovine pa so kapitalisti v skorajda nepredelani obliki po nizkih cenah prečrpavali za potrebe krepitve lastnega gospodarstva in razvoja ter rasti svojih vej industrije v zahodnih središčih, pri čemer v svoji surovinski periferiji niso vlagali v nobeno obliko industrije, med drugim tudi zato, ker bi ta industriji središča lahko postala konkurenčna. To je pomenilo, da je zahodni kapital, ki se je okoriščal s surovinami bosanskih rudnikov in gozdnih posestev, edini razpolagal z večino končnih izdelkov. Te je lahko posledično po nekajkrat višjih cenah prodajal nazaj območjem, od koder je prečrpaval surovine (*Omladinska pruga*, 1947, 6), zaradi česar je Kraljevina Jugoslavija uživala polkolonialni status. Odstranitev kolonialne ozkotirne proge in izgradnja širokotirne proge ponazarjata, tudi v zgornjih odlomkih Gustava Krkleca, simbolično preneseno, širokotirni izhod iz te bede in strukturne zaostalosti. Pomenita izhod iz tega podjarmljenja in predor v nov, drugačen, na novo osmišljen in gospodarsko neodvisen svet. Ta – in to je ključnega pomena – temelji na kolektivnem lastništvu proizvodnih sredstev, v katerem zato človek z delom za skupnost v končni fazi dela tudi in predvsem zase, za svojo samostojnost in prosperiteto.

To je na svoj značilen, družbeno-kritičen in zgodovinsko-politično umeščen način izpostavil tudi Miroslav Krleža ob obisku prve mladinske proge, kjer za prisposodbo te podjarmljenosti jemlje blato. Prekopavanje in boj z blatom na udarniški progi ob premagovanju useka na Kiseljaku je bilo resnično dejstvo, hkrati pa ima v Krleževem zapisu drug, simbolni pomen: jugoslovanske dežele kot nekdanje polkolonije, ki se z delom svojih mladih rok v okviru zastavljenega prvega petletnega gospodarskega

Šamca putuje u Zenicu, natovaren vrećama brašna. Mala slike velike budućnosti. Bosna šalje blago svojih brda sjevernoj ravnici, a ravnica svoje obilje dijeli s Bosnom. Sve mi se čini, da će doskora jednom za uvijek umuknuti ona starinska pjesma. Aoj Bosno, sirotice kleta!» (1947, 78).

»Netko može pomisliti, da se Omladinska pruga Šamac–Sarajevo gradi posve jednostavno, dolinom rijeke, s ponekim usjekom, propustom, mostićem i tunelom. Ja bi takvoj dobričini savjetovao, da krene do Nemile, da se spusti kod Lašve ili da se skine u Visokom. Odmah bi mu bilo jasno, da se tu ne radi o jednostavnim, nego naprotiv o vrlo zamršenim i teškim stvarima, i da se Omladinska pruga od 237 km ne gradi plandujući. To je strahovita bitka protiv prirode, protiv stotine prepreka, protiv zemlje i kamena, protiv gorskih bujica i jaruga, brda i hridina. Mutna Bosna stenje, probijajući se vjekovima kroz klance i klisure, a mladi graditelji probijaju široki kolosijek s osmijehom i pjesmom. I što je glavno, probijaju taj novi, taj široki kolosijek neumorno, skoro bez daha, bez predaha, da bi izvršili časno obavezu, koju su dali sebi i narodu, kao da su nekiiskusni majstori, neki drveni neimari, a ne omladinci, gotovo djeca« (1947, 82).

»Novi su to ljudi. Oni su svijesni, da je njihova energija za štednju, a ne za rasipanje, za zajednicu, a ne za ličnost, za trajnost, a ne za trenutak. Oni su osim toga, i te kako svijesni, da je ta energija neophodno potrebna upravo u ovim vremenima, u ovim danima, kad valja jasno i odlučno pokazati, da je sudbina naše zemlje isključivo u našim rukama, i da smo u stanju sami upravljati kormilom svoga broda« (1947, 81).

plana industrializacije in elektrifikacije države bojujejo za njeno gospodarsko neodvisnost od velikih sil in skupaj z njeno socialistično ureditvijo za preboj skozi blato izkoriščanja domačih in tujih kapitalistov. Krleža v svojem dnevniškem zapisu *Izlet na mladinsko progo Brčko–Banovići* (1952) tako značilno zapiše (cit. v: Kragović, 1983, 50, naš poševni tisk):

Proga kot tehnično delo: gore s soteskami, s kamnitim terenom, z vodami, z zemljo, z dežjem, s hudourniki, s koncem in s srednjim vekom. Pri Kiseljaku – boj z blatom. Samo v Galiciji med Strijem, Rožnjtovim in Kolomejo leta 1916 med ofenzivo generala Brusilova sem videl tolikšno količino blata kot pri Kiseljaku.

Blato-čorba, v kateri so se skuhale cele serije krvavih političnih kombinacij in bitk. Blato-driska zaradi strahovitih zgodovinskih zmed, ko zarjove zver v človeku in ko se drobovje skrči v smrtnem strahu. Blato, elementarno, strašno, črno, balkansko, prablato predsodkov preteklosti in sramote. V tem gostem smradu, ki se lepi na težke vojaške škornje kot kadavrov turški med, kjer vsak človeški korak spremlja gniloba, »to blato kot takšno«, »blato po sebi«, razbrazdano s kolesnicami, buldožerji, železnimi tračnicami prav nad predorom Kiseljaka: nekaj sto mladincev je v gibanju. Vpitje, zven žage, odmev nakovala, brnenje motorjev, nad vsem pa parabola tunela pri Kiseljaku, dostojna peresa velikega umetnika, ki bi nad tem gostim peklenskim kakavom iz blata znal razpeti lok, lok jasnovidne domišljije, v tem zgodovinskem trenutku edinega možnega izhoda iz blatnega groba naše bede in zaostalosti. Kiseljak s svojim slavalokom – predorom, s svojim betonskim podkovanjem, karbidovkami in vagončki, z gibanjem mase bosonogih dečkov in deklic, je vreden monumentalne pesnitve na platnu. To ni prva proga na svetu, je pa prva, ki so jo zgradili otroci in jo poklonili Titu, ki je prvi človek naše politike in ki se mu posreči prebiti predore skozi našo najmračnejšo srednjeveško preteklost.

Krleža spaja premagovanje v dežju razmočenega in spolzkega terena na trasi gradnje nove železniške proge Šamac–Sarajevo (tehnično gledano gradbišča, ki je zaradi neugodnih vremenskih razmer pogrezajoče se blato, kar je bilo najbolj izrazito prav pri gradnji tunela Kiseljak) s premagovanjem blata izkoriščanja, v katero so bili pod okriljem velikih zahodnoevropskih imperialističnih sil in nove delitve interesnih sfer po koncu prve svetovne vojne ponovno pahnjeni balkanski narodi. Utiranje poti iz tega ekonomskega in geopolitično zaznamovanega blata lahko temelji le na samozadostnosti in spremembi družbeno-ekonomskega reda, ki je pisan na kožo malega človeka. Za vzpostavitev takšnega reda in njegovo ohranitev je potrebna vizionarska politika tako navzven kot navznoter, ki so jo premogli stari revolucionarji s Titom na čelu. To je

Jugoslavijo pri prebijanju predorov novega mračnega, tj. neoimperialističnega veka in blokavske delitve druge polovice 20. stoletja, kot nesluteno že napoveduje Krležev literarni utrinek, kasneje postavilo na čelo Gibanja neuvrščenih.

Eden največjih udarniških zalogajev na drugi mladinski progi Šamac–Sarajevo je bila poleg izgradnje 600-metrskega mosta na nemirni Savi in useka v sotesko Lašve – tu je bilo treba iz strmih sten izkopati 94 tisoč kubičnih metrov kamenja, v strugo mrzle in deroče reke Bosne pa zacementirati več kot tisoč metrov visoke podporne zidove (Stefanović idr., 1976, 26) – izgradnja predora Vranduk. To je bil kar 1528 metrov dolg predor, ki je meril povprečno osem metrov v širino, saj je bil daljnovidno grajen zato, da bi po njem nekega dne peljale tudi električne lokomotive (Stefanović idr., 1976, 29). Da bi ga lahko dobesedno vklesali v enega najtrših tipov skale, je bilo treba izkopati 60.000 kubičnih metrov kamenin ob porabljenih 40 tisoč tonah eksploziva (Stefanović idr., 1976, 29). Delo je bilo še toliko bolj naporno, saj sprva niso imeli kompresorjev in so morali v trd kamen vrtati z ročnim orodjem, enako pa je veljalo za minerce pri polaganju eksploziva. Osnovani sta bili dve minerski mladinski brigadi, Prva in Druga, ki sta se dela lotili vsaka s svoje strani predora: 12. marca na vhodni in 17. marca na izhodni strani (*Pruga Šamac–Sarajevo*, 1947, 30). Na čelu preboja je lahko zavoljo zahtevnosti in ozkosti terena na vsaki strani v vsaki izmeni delalo le šest brigadirjev minerjev (Stefanović idr., 1976, 29); prebijanje predora pa je ob skupnem delu nekaterih starih minerjev strokovnjakov, mladih minerjev tečajnikov in mladinskih brigad trajalo polnih, a še vedno rekordnih 232 delovnih dni (*Pruga Šamac–Sarajevo*, 1947, 54). To epsko delo je zato dokumentarno zabeležilo in ovekovečilo marsikatero umetniško pero.

Pisatelj Dušan Roksandić (1922–2003) v dokumentarni pripovedi *Kod Užičana* Vranduk postavlja ob bok prav tako zahtevni točki na progi, preboju useka na reki Lašvi. Da bi lahko sploh začeli z gradnjo trase na tem delu proge, je bilo namreč treba opraviti kolosalno delo: prestaviti ozkotirno progo ob breg reke Bosne pod previsne stene doline, na vrhu useka pa najprej odstraniti gozd in več kot osem tisoč kubičnih metrov zemlje (*Pruga Šamac–Sarajevo*, 1947, 40). Da bi lahko izsekali težko dostopno in mestoma do 21 metrov visoko steno, so kompresisti v trdo in nedostopno steno vrtali tudi tako, da so ves čas viseli ob steni, privezani za drevesa na vrhu previsnih sten (*Pruga Šamac–Sarajevo*, 1947, 41). Šlo je za boj volje in elana človeške sile proti trdemu in nevoljnemu kamnu, kar Roksandić v svoji pripovedi dokumentira tako (1947, 160):

Obiskal sem Osmo užiško mladinsko brigado, ki je v tretji izmeni delala na useku Lašve. Lašva je poleg Vranduka najbolj popularno delovišče na celotni Progi. Ko pridejo tujci in novinarji na Progo, si ogledajo tunel Vranduk, obišejo Lašvo in se vrnejo, prepričani, da so videli Progo.

Lašva se imenuje en del doline reke Bosne, v lokalnem narečju graditeljev

Mladinske proge pa ta beseda označuje sam usek. To je trda stena, trda, kot da bi jo narava namerno ustvarila za preizkus mladim graditeljem. Mesece mladina skupaj z Drugo tehnično četo borcev Jugoslovanske armade juriša na ta kamen, ki prenese tudi jeklo, kot pravijo minerji. Zidarsko kladivo, s katerim obdelujejo ta kamen, izgine v osmih dneh. Od lepega simetričnega orodja ostane samo še brezoblična grudica železa.⁴

Podobna hitra obrabljivost delovnega orodja v spopadu z naravo, ne pa tudi delovnega poleta, je veljala tudi pri delih na Vranduku, saj je šlo za enak tip kamnine. Po 232 dneh udarniškega dela je bil Vranduk premagan, kar je obeležila tudi hrvaška pesnica Vesna Parun v Pjesmi Vrandučkih minera (1947, 141–143):

1.
Noč se hribovska spušča. Potemni se Nemila.
Nad Nemilo se dviga strma gora.
Pod Nemilo gora
V sivem škrlavcu se jama votli
Po njej padajo molčeči obrisi črnih gozdov.
[...]
Uho gore sluti bitko, ki se pripravlja
[...]
Planina se boji minerskih rok.
2.
Minerji gredo: tiha vest se širi.
Pišne veter, hribi zaškripajo,
Kdo so minerji? Majhni brigadirji,
Kmetje od pluga in pastirji od paše.
Trpki fantje, šibo bi lahko grizli
Vse saje jim s planinami padajo na prsi.
A svojo stroko obvladajo: oni so tečajniki.
Zdaj strah in trepet za divjo sotesko.
[...]
3.
Prepih sten vpije. Drobir se drobi.
Dva juriša stokata, dva rova zaletena.

4 »Posjetio sam Osmu užičku omladinsku brigadu, koja je u trećoj smjeni radila na usjeku Lašvi. Lašva je pored Vranduka najpopularnije radilište na cijeloj Pruzi. Kad stranci i novinari dolaze na Prugu, obidnu tunel Vranduk, posjete Lašvu i vraćaju se natrag s uvjerenjem da su vidjeli Prugu. Lašvom se zove jedan dio doline rijeke Bosne, a u lokalnom narječju Omladinske proge ta riječ označava sam usek. To je tvrda stijena, tvrda kao da ju je priroda stvorila za kušnju mladim graditeljima. Mjesecima omladina zajedno sa Drugom tehničkom četom boraca Jugoslavenske armije juriša na kamen, koji nosi čelik, kako kažu minerji. Zidarski čekić, obrađujući taj kamen, nestane za osam dana. Od lijepe pravilne alatke ostane samo mala bezoblična grudica željeza.«

Raste prehod prepoten. Vstopi: tu poteka rokoborba,
 Prva minerska, sedemkrat udarna!
 [...]
 April. Maj. Junij. Termometer se vzpenja.
 Z zastavo prestižno se podnevi dičijo.
 V žveplo in potres se gora namaka,
 Eksplozija podira težke rekorde.
 Vse globlje, vse gosteje frčijo črne razvaline
 Skozi tunelsko temačno zadušljivo krsto.
 Devetindvajsetega, končno, iz teme
 Izvije se gromki:
 Prebit je
 Vranduk!⁵

Vesna Parun zaključuje, da je bil Vranduk premagan 29. junija 1947, vendar pregled zajetnega arhivskega materiala razkriva, da je bil Vranduk uradno prebit 28. junija 1947 ob 11.45 dopoldne s prebojem Prve in Druge mladinske minerske brigade (Stefanović idr., 1976, 29). 27. oktobra 1947 pa so bila na tem ključnem objektu proge Šamac–Sarajevo dokončana vsa betonska in druga gradbena dela, vključno s polaganjem tirov (*Pruga Šamac–Sarajevo*, 1947, 54). Tako je bila zgrajena in 16. novembra 1947 odprta osrednja železniška prometna žila, ki je nase vezala ne le surovinsko bogata območja za potrebe tako republiške kot celotne jugoslovanske industrije, temveč je povezala tudi novonastajajoče jugoslovanske industrijske bazene in mesta. Skupaj s še preostalimi železniškimi, avtocestnimi in drugimi prometnimi novogradnjami, ki so jih v tem obdobju zgradile večinoma mladinske delovne brigade, je proga Šamac–Sarajevo tvorila prometno hrbtenico nove industrijske krajine. Slednja je bila načrtovana tako, da je temeljila na vzpostavitvi gospodarske samozadostnosti, s tem pa skrbi za razvoj in neodvisnost jugoslovanskega gospodarskega sistema, zagotavljajoč hkrati funkcionalno enovitost in surovinsko zaokroženost nove države. Literarni zapisi, pesmi in kratke zgodbe takratnih jugoslovanskih umetnic in umetnikov – ki so danes zavoljo revizionizma ali ideološko priučenega malomarnega odnosa do kulturne dediščine naše polpreteklosti skorajda v celoti izgubljeni –, so pri reportažnem in

5 »1. Noć se brdska spušta. Smrknu se Nemila. / Nad Nemilom gora ispriječena visi./Pod Nemilom gora/U surome škrljcu pečina se zbila; / Po njoj crnih šuma šutljivi obrisi. / ... / Sluti uho brda bitku što se sprema ... / ... / Minerskih ruku planina se boji. / 2. Míneri idu: plaha vijest se širi. / Fijuknu vjetar, brda zaškripaše. / Tko su mineri? Mali brigadiri, / seljaci s pluga i čobani s paše. // Opori momci, prut bi mogli gristi / Sva čad planinama na prsa im pada. / Al struku znaju: oni su kursisti. / Klisuri divljoj strah i trepet sada. / 3. Urla propuh stijena. Survine se mrvje. / Dva juriša stenju, dva rova sudarna. / Raste prohod znojan. Uđi: tu se rve, / Prva minerska, sedam put udarna! // ... / Travanj. Svibanj. Lipanj. Termometer skače. / Zastavom prestiža podnevi se gorde. / U sumpor i potres brdo se umače./Eksplozija teške prolama rekorde. // Sve dublje, sve gušće pršte crne ruine / Kroz tunelski mračni zagušljivi sanduk. / Dvadeset devetog, napokon, iz tmine / Izvi se gromki: / Probijen je / Vranduk!«

dokumentarnem vpisu teh prometnic v preoblikovano geografsko in družbeno krajino odigrali, kot je izpostavil že Ivo Andrić, eno ključnih vlog. Zato še danes delujejo kot oblika tega, kar bi lahko poimenovali umetniško-dokumentarni zapis in vpis nekega prostora ter ohranitev krajine njegovega spomina.

Bibliografija

- Andrić, I., Trasom omladinske pruge, v: *Pruga Šamac–Sarajevo: dar omladine Titu i narodu*, Zagreb 1947, str. 1–6.
- Jelisavetov, O., Kulturno – prosvetno delo na progi, v: *Mladinska proga Šamac–Sarajevo: prevodi iz listov »Borba na omladinskoj pruzi«* in »Omladina« (ur. Peršič, Z.), Ljubljana 1948, str. 100–107.
- Kragović, M., Tako je bilo – horuk za domovino, v: *MDA – Mladost naše dežele* (ur. Živković, M.), Beograd 1983, str. 9–195.
- Krklec, G., Mladi graditelji, v: *Na pruzi. Zbornik radova književnika iz Hrvatske o pruzi Šamac–Sarajevo* (ur. Matković, M.), Zagreb 1947, str. 75–86.
- Krndija, D., Pomen mladinske proge za gospodarski razvoj Bosne in Hercegovine, v: *Mladinska proga Šamac–Sarajevo: prevodi iz listov »Borba na omladinskoj pruzi«* in »Omladina« (ur. Peršič, Z.), Ljubljana 1948, str. 38–46.
- Matović, R., Damjanov, P., V graditeljski vrsti, v: *MDA – mladost naše dežele* (ur. Živković, M.), Beograd 1983, str. 161–194.
- Mihailović, S., MDA in njihovo uresničevanje, v: *MDA – Mladost naše dežele* (ur. Živković, M.), Beograd 1983, str. 70–119.
- Minatti, I., Jutro na progi, v: *Brčko–Banovići: zbornik leposlovnih in likovnih del z mladinske proge* (ur. Željeznov, D.), Ljubljana 1947, str. 8–9.
- Mladina gradi: ob 20-letnici izgradnje ceste Ljubljana–Zagreb, Ljubljana 1978.
- Mrvič, S., *Mladinske delovne akcije: 1945–1948. Katalog razstave*, Ljubljana 1983.
- Omladinska pruga Šamac–Sarajevo*, Beograd 1947.
- Parun, V., Pjesma Vrandučkih minera, v: *Na pruzi. Zbornik radova književnika iz Hrvatske o pruzi Šamac–Sarajevo* (ur. Matković, M.), Zagreb 1947, str. 141–143.
- Pšeničny, V., *Tri desetletja mladinskih delovnih akcij*, Ljubljana 1976.
- Roksandič, D., Kot Užičana, v: *Na pruzi. Zbornik radova književnika iz Hrvatske o pruzi Šamac–Sarajevo* (ur. Matković, M.), Zagreb 1947, str. 159–164.
- Stefanović, M. idr., *30 godina omladinskih akcija*, Beograd 1976.
- Šmid, G., Štrumbel, Ž., Slovenske delovne brigade na mladinski železniški progi Brčko–Banovići, *Arhivi* 37/1 (2014), str. 233–244.

Švabič, M., Dve mladinski progi, v: *Mladinska proga Šamac–Sarajevo: prevodi iz listov »Borba na omladinskoj pruzi«* in *»Omladina«* (ur. Peršič, Z.), Ljubljana 1948, str. 29–38.

Vidmar, I., Strinjajo se – »kapo dol« brigadirjem, *Dolenjskolist.si*, 3. 4. 2008, https://www.dolenjskolist.si/2008/04/03/2401/reportaze_in_zanimivosti/clanek/Strinjajo_se_kapo_dol__brigadirjem/ [13. 5. 2019].

Zahvala

Za pomoč pri prevodu relevantnih odlomkov iz hrvaščine v slovenščino se zahvaljujem Đurđi Strsoglavec.

Lilijana Burcar

Mladinske delovne akcije in železniške proge prve petletke: literarni zapisi in pomniki o izgradnji novega prostora in časa

Ključne besede: mladinske delovne akcije, Brčko–Banovići, Šamac–Sarajevo, literarni zapisi

Mladinske delovne akcije so bile ključnega pomena za izgradnjo in ohranitev neodvisnega gospodarsko-političnega sistema in s tem družbenega prostora, kot ga je predstavljala socialistična Jugoslavija. V prvi petletki po drugi svetovni vojni je bila še zlasti pomembna izgradnja novih prometnih žil, ki bi novonastajajočemu industrijskemu bazenu Jugoslavije zagotovile dostop do poprej slabo izkoriščanih in večinoma le izvoženih surovinskih bogastev. Na teh mladinskih gradbiščih so delovali tudi jugoslovanski umetniki in umetnice, katerih literarni in drugi prispevki med drugim dokumentirajo potek izgradnje objektov in njihovih najtežjih udarniških trenutkov, predvsem na železniških progah Brčko–Banovići in Šamac–Sarajevo. Kot taki so svojevrsten (literarni in zgodovinski) dokument svojega časa in geopolitičnega prostora v nastajanju, ki je danes zavaljo historičnega revizionizma skorajda v celoti izgubljen in ohranjen le še v nekaterih fragmentih.

Lilijana Burcar

Youth Work Actions and the New Railways of the First Five-Year Plan: Literary Works on the Construction as Historical Records of Their Time and Place

Keywords: youth work actions, railway Brčko–Banovići, Šamac–Sarajevo, literature

Youth work actions in socialist Yugoslavia played one of the key roles in the building of the self-sufficient industrial base and the maintenance of an independent socio-economic system that would be free of neo-colonial shock-and-awe economic interventions, coming primarily from the West. Of key importance was the building of a new and extensive railway (and road) network. In this way, natural resource sites, which in the former Kingdom of Yugoslavia were either badly accessible or exploited only for export, could be now opened up to meet the needs of rising industry across the country. Renowned literary and other artistic names of former Yugoslavia also rose to the occasion by producing, among other things, literary works and poems, in which they document the work on these construction sites and trace the major obstacles the youth and technical experts had to overcome in their race against time and fight against nature on a very difficult geographical terrain. As such, these literary pieces represent a unique historical document of their time, recording not only the changing of the landscape but also the making of a specific geopolitical locale. Due to historical revisionism, most of these literary documents have been lost, with only a few of these still remaining scattered around various libraries in the region.

Beti Žerovc

Javni spomeniki in spomeniki, posvečeni prvi svetovni vojni, na območju Jugoslavije od poznega 19. stoletja do leta 1941

Ključne besede: prva svetovna vojna, vojna obeležja, spomeniki, kolektivni spomin, javna skulptura, Jugoslavija, Ivan Meštrović

DOI: 10.4312/ars.13.2.203-230

Jugoslovanski spomeniki, povezani s prvo svetovno vojno, postajajo v zadnjem času aktualni kot samostojen fenomen (morda tudi zaradi nekaterih okroglih obletnic), pa tudi kot predhodniki monumentalnih visokomodernističnih spomenikov, postavljenih v drugi Jugoslaviji, ki v zadnjem desetletju pritegujejo globalno pozornost.¹ Ker danes medvojne spomenike praviloma obravnavamo le ločeno, v okvirih držav naslednic bivše skupne države, članek poskuša vsaj v grobem podati celostno sliko te produkcije in zarisati njene skupne značilnosti, obenem pa tudi razlike, v veliki meri pogojene z zelo raznolikimi lokalnimi tradicijami komemoriranja in postavljanja obeležij.² Zaradi izrazito politične narave obravnavanega gradiva in v želji ustvariti kontekst, ki bo pripomogel tudi k razumevanju povojne spomeniške produkcije – čeprav se z njo tu eksplicitno ne ukvarjamo –, članek sledi izbranim vsebinskim poudarkom. Začnemo s kulturnopolitičnim povezovanjem južnoslovanskih narodov od poznega 19. stoletja dalje, še zlasti z vlogo umetnikov v teh procesih ter z analizo razvoja različnih vidikov področja kulture in umetnosti, ki so pomembni za razvoj spomenikov. Dalje predstavimo, kako je produkcija javnih spomenikov v tem okviru vzpostavljena sistemsko ter od kod njeni miselni vzorci in likovni vzori. Sledi obravnava spomenikov, povezanih s prvo svetovno vojno; med drugim se posvetimo njihovim naročnikom, avtorjem in tipologiji.

- 1 Vidna kulminacija globalnega zanimanja za jugoslovanske visokomodernistične spomenike, povezane z drugo svetovno vojno, je njihova lanska obsežna predstavitev v eni ključnih svetovnih umetnostnih institucij, v newyorškem Muzeju moderne umetnosti (MoMA). Predstavljeni so bili skupaj z arhitekturnimi in oblikovalskimi dosežki, ob razstavi je izšel tudi bogato opremljen katalog: *Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia, 1948–1980*, 2018. Za analizo fenomena globalnega zanimanja za te spomenike gl. Kulić, 2018.
- 2 Simpozij *Jugoslovanski spomeniki, povezani s 1. svetovno vojno (1918–1941)* je jeseni 2018 v Ljubljani organiziral Oddelek za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani (partnerja: Moderna galerija ter Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo). Simpozijška knjižica: http://www.mg-lj.si/media/13c9343378/30ta%20zlozenka%20A5_slo-FIN.pdf; zbornik videoposnetkov predavanj: <http://www.mg-lj.si/si/dogodki/2399/jugoslovanski-spomeniki-1918-1941/> [oboje 29. 8. 2019].



Politično in kulturno vzpostavljanje nove države

V sedemdesetih letih obstoja Jugoslavije, države z najprej monarhično, nato pa socialistično ureditvijo, je ta razvila pestro in tako kvantitativno kot kvalitativno močno produkcijo monumentalnih javnih spomenikov. Zdi se, da je do takšnega razvoja lahko prišlo zavljo zanj ugodnih zgodovinskih okoliščin, vezanih na zgodovino te države, v kateri so se po precej nenavadnem spletu okoliščin združila zelo različna okolja v upanju, da jim bo skupaj bolje.

Scenarij združevanja Jugoslavije, ki se je zgodil po prvi svetovni vojni, je bil le eden od več možnih in sploh ni bil tako pričakovan, kot se danes morda zdi. Različni prostori so imeli, tudi zaradi zelo raznolike narodnostne sestave, neenotne in nejasne poglede, kdo so in kaj želijo. V južnoslovanski navezi se je v 19. stoletju občasno pojavljala celo Bolgarija, Hrvati pa so razmišljali tudi o samostojni državi. Ideja trializma in združevanja južnih Slovanov v okviru Avstro-Ogrske je bila zelo živa vse do konca vojne. Dodatno težavo je pomenilo združevanje v skupno državo dveh prostorsko podobno velikih delov, ki sta se prej v vojni leta in leta srdito borila na dveh različnih straneh: »zmagovalcev«, nekdanjih državljanov Črne gore in Srbije, ter »poražencev«, nekdanjih državljanov Avstro-Ogrske, v glavnem Bošnjakov, Hrvatov, Slovencev in Srbov (Pirjevec, 1995, 11–25). V ozadju združevanja je bila neoprijemljiva logika o sorodnosti južnih Slovanov, pri čemer pa, razen podobnosti jezikov, državljanji nove države niso imeli dosti skupnega. Razdvajale so jih različne kulture, tradicije in zgodovine, različne vere in pravni sistemi, tudi zelo različne stopnje razvitosti, tako gospodarske kot recimo v stopnji pismenosti.³ Nekateri narodi, ki so se znašli v tej tvorbi, so bili nezadovoljni že od vsega začetka ali kmalu razočarani. Ozemeljsko so bili lahko razdeljeni v več držav, še naprej jih je z delitvami znotraj Jugoslavije lahko neugodno delil diktat Beograda. Medtem ko so bili Srbi z novo ureditvijo poenoteni v eni državi, je zlasti neugodno stanje zadelo Makedonce, ki so bili po balkanskih vojnah leta 1913 razdeljeni med Bolgarijo, Grčijo in Srbijo, ter Slovence, katerih opazen del je ostal v Avstriji oziroma so bila ozemlja z večinsko slovenskim prebivalstvom pripojena Italiji (Repe, 2019, 48–55; Pirjevec, 1995, 28–30). V novonastali Jugoslaviji je bilo posebej boleče nepriznavanje določenih narodnosti in njihovih tradicij v Vojvodini, Bosni in Hercegovini ter na Kosovu in v Makedoniji, ki sta bila najprej opredeljena kot del Južne Srbije (Pirjevec, 1995, 16). Slabo je bilo poskrbljeno tudi za neslovansko prebivalstvo, ki ga je bilo v Jugoslaviji skoraj 20 odstotkov (Pirjevec, 1995, 13, 15).

3 Ervin Dolenc navaja, da je bila pismenost leta 1921 v Sloveniji okoli 90-odstotna, na Hrvaškem in v Vojvodini 65-odstotna, v Dalmaciji in Srbiji 30-odstotna, v Črni gori 25-odstotna, v Bosni, Makedoniji in na Kosovu pa manj kot 20-odstotna (Dolenc, 2010, 52).

Močne napetosti med politikami največjih narodov, med Srbi in Hrvati, do katerih je prihajalo že pred združitvijo, so se po njej stopnjevale, manjši narodi so hitro dobili občutek, da so na stranskem tiru in da ni posluha za njihove potrebe. Kmalu so se temu pridružile še napetosti in polarizacije med političnimi strankami, dokler ni ob koncu dvajsetih let kralj Aleksander razpustil parlament in za nekaj let vzpostavil diktaturo (Repe, 2019, 54).

Tudi za številne družbene in poklicne skupine so se razmere ob prehodu iz Avstro-Ogrske v novo državo ali kmalu po njem poslabšale.⁴ Veliko razočaranje se je kmalu pojavilo tudi na področju umetnosti in kulture bivših avstro-ogrskih dežel, čeprav so številni kulturniki pred združitvijo intenzivno sodelovali v propagiranju povezovanja južnih Slovanov.⁵ Res pa je, da morda tega niso počeli zares reflektirano in da je to sodelovanje pogojeval danes težko razumljiv konglomerat političnih prepričanj, iskanja praktičnih koristi in nerazumevanja, kaj pomeni javna raba umetnosti ali kakšne izvenumetnostne učinke lahko prinaša delovanje kulturnih mehanizmov, kakršen je razstava.⁶ Meščanski kulturniki in umetniki, najizraziteje literati, ki so v avstro-ogrskih deželah bodoče Jugoslavije dotlej imeli le šibko pozicijo, so lahko v drugi polovici 19. stoletja postali prave ikone novozamišljenih nacionalnih skupnosti, kar jim je prinašalo tudi materialne koristi.⁷ Nenadoma so bili, vsaj do določene mere, absolvirani napornega tekmovanja s svojimi kolegi v italijanskem ali nemškem govornem prostoru; za slavo številnih je bilo dovolj že to, da so marljivo ustvarjali v svojem jeziku ali na nacionalne teme v svojem mikrokoolju. Mahanja z zastavicami panslavizma ali jugoslovanske ideologije je bilo ob tem precej, pri čemer pa so to številni razumeli bolj kot način izražanja nezadovoljstva z avstrijsko ali ogrsko politiko in še s čim drugim ter kot nekakšno samodejno nadgradnjo svojega specifičnega nacionalizma, manj pa so bili to pozivi k ustanavljanju dejanskih političnih skupnosti ali njihova analitična in na ustreznih podatkih osnovana zamišljanja.

4 Na primer Slovenke so v novem državnem okviru izgubile volilno pravico (prej so volile davkopllačevalke in učiteljice na občinski, veleposestnice pa na deželni ravni), prav tako so se zanje poslabševale priložnosti za zaposlovanje v javnih službah in podobno. Za več o tem gl. Selišnik, 2009; Cergol Paradiž, Selišnik, 2019.

5 O takšni antagonistični poziciji in delovanju lahko govorimo med drugim pri Rihardu Jakopiču in društvu Sava (Žerovc, 2002, 73–86, 95–106, 230–233). Za podobne hrvaške antagonizme gl. Bulimbašić, 2015, 334–352; Prelog, 2018, 80–83.

6 O političnih učinkih umetnostnih razstav oziroma razstav nasploh med drugim gl. Bennet, 1995. V tematskem bloku *Razstava* revije *Likovne besede* iz leta 2007 opozarjam še zlasti na besedilo Briana Wallisa *Prodaja narodov: Mednarodne razstave in kulturna diplomacija* (Wallis, 2007, 30–37). Za temeljito analizo likovnega umetnostnega sistema in ekonomsko-političnih učinkov razstavljanja okoli leta 1900 in vse do prve svetovne vojne, ki upošteva tudi srednjeevropski prostor, gl. Jensen, 1994.

7 Prim. *Kulturni svetniki in kanonizacija*, 2016.

Kmalu je vidno nacionalno opredeljena sodobna umetniška ustvarjalnost tudi v mednarodnem umetnostnem sistemu, ki je bil že tedaj močno povezan z razstavljanjem umetnosti, dobila posebno mesto. Pri tem so likovniki s perifernih in ekonomsko šibkejših območij kmalu dobili vlogo predstavljanja nekakšne stereotipizirane podobe svojih okolij in »nemodernosti« v odnosu do vodilnih protagonistov sistema – vlogo, ki jim je pogosto ponujena oziroma vsiljena še danes. Uspešnost tega tipa bi lahko pripisali že kiparju, Hrvatu Ivanu Meštroviću, ki se je po svetu predstavljal z udarno, značilno stilizirano južnoslovansko mitologijo v kamnu. Že Meštrovićeve sodobniki so kmalu ugotovili, da njegova srbsko-bizantinska stilizacija in specifična predelava lokalnih tem ne izhajata iz lokalne tradicije ali duha, niti nista plod soočenja z najmodernejšim evropskim modernizmom oziroma sodelovanja v njegovem razvoju. Manj so se ukvarjali s tem, kako je njegova samoorientalizirajoča pripoved o Balkanu sistemsko pogojena, kako je lahko prav kot takšna (edino) uspešna na Zahodu in kako je lahko prav kot takšna brez konkurence tudi doma.⁸



Slika 1: Ivan Meštrović, *Kariatide Vidovdanskega hrama*, XXXV. razstava Secesije, Dunaj, 1910 (z dovoljenjem Fototeke Atelijera Meštrović, Zagreb, FAM-1559/3).

8 Gl. Ignjatović, 2014, 828–858; za mnenja sodobnikov, recimo Krleže in Pijadeja, gl. 847–848. Članek predstavi Meštrovićev odnos do jugoslovanske ideologije ter povzema in vzpostavlja nove interpretacije Meštrovićevega ključnega predvojnega, s to ideologijo povezanega dela in velike mednarodne razstavne uspešnice *Vidovdanski hram*. Za nekoliko drugačno perspektivo, ki prav tako vključuje razmišljanja o »antimodernizmu«, gl. Prelog, 2018, 101–111.

Tudi v večnacionalni Avstro-Ogrski je lahko proti njenemu koncu izpostavljanje nacionalnih razlik likovnikom prinašalo številne razstavljavske in tržne koristi, sploh če so znali ustrezno slalomirati med matično državo, pogosto narodnostno razcepljeno matično deželo in zunanjimi deležniki, kot je bila Srbija, ki je zaradi svojih političnih interesov aktivno podpirala južnoslovanske umetnike iz Avstro-Ogrske.⁹ Meštrović je bil verjetno najočitnejši predstavnik jugoslovanske ideologije med likovniki bodoče Jugoslavije, medtem ko številnim nesrbskim kulturnikom in umetnikom ta ni bila zares blizu (Žerovc, 2002, 101–106). Za nekatere so bile resna spodbuda k zblizanju z njo šele mamljive praktične koristi, ki jih je od začetka 20. stoletja dalje ponujala Srbija, saj je Jugoslavijo želela predstavljati kot že obstoječe kulturno dejstvo. Združevanje južnoslovanskih narodov je vsaj od leta 1903–1904 načrtno krepila z jugoslovanskimi shodi, razstavami, povezovanjem intelektualcev in kulturnikov v razne organizacije in podobno. Likovniki so se tovrstnih podjetij udeleževali iz prepričanja ali zavoljo vnaprej zagotovljenih nakupov svojih del in obljub, kako lepo bo poskrbljeno za področje kulture v potencialni novi državi (Žerovc, 2002, 101–102).

Stanje v novi državi pa je, kot že rečeno, številnim prineslo predvsem razočaranje. Ne le, da se niso izpolnili njihovi osebni obeti, iz solidno delujoče avstro-ogrsko likovne infrastrukture so prestopili v šibek in neurejen umetnostni sistem. Kmalu sta jih začela motiti tudi srbski centralizem in hegemonizem, saj so bili praviloma na prvem mestu zavezani svojemu nacionalnemu okolju.¹⁰ Ne glede na vse se je likovna in nasploh kulturniška scena v novi državi hitro konstituirala, preplavili so jo tudi številni mladi umetniki, ki so študirali že po vojni doma ali v tujini, od koder so prinašali številne nove, zelo različne impulze. Vzpostavile so se umetniške skupine, revije, razstavna dejavnost in živahne debate, ki so s področja umetnosti občasno prestopile v širši javni prostor. Močna jugoslovanska levica se je že v dvajsetih letih začela cepiti okrog vprašanja, kaj je prava politična umetnost; ta večletna razburkana teoretska debata, znana kot »spor na levici«, je vztrajno pljuskala tudi med širšo jugoslovansko javnost.¹¹

Vzpostavljanje meščanskega javnega spomenika na ozemljih bodoče Jugoslavije pred združitvijo

Velika raznolikost delov bodoče nove države je pomenila tudi veliko raznolikost v odnosu teh okolij do javnih spomenikov. V delih, ki so pripadali Avstro-Ogrski, je

9 Za opise konkretnih primerov tovrstnega delovanja in dogajanja gl. Smrekar, 1999, 239–252; Smrekar, 2016, 56–85. Prim. Georgieva, 2008.

10 Za odnos slovenskih in hrvaških umetnikov do teh toposov glej literaturo, citirano v opombi 5. Za avstro-ogrsko umetnostno infrastrukturo glej: Gottsmann, 2017. Za jugoslovansko infrastrukturo na področju likovnega razstavljanja med vojnama gl. Bogdanović, 2019, 71–91.

11 Gl. Lasić, 1970; Kreft, 1989.

bila prisotnost spomenikov podobna kot drugod po Srednji Evropi, pri čemer naj bi habsburške dežele »statuomania« resno zgrabila šele v drugi polovici 19. stoletja, zlasti z gradnjo reprezentativnega dunajskega Ringa. Iz prestolnice je trend postavljanja spomenikov odmeval vse do robov imperija, kjer je na narodnostno mešanih območjih nacionalizem za spomenike deloval kot kvas.

Do zadnjih desetletij 19. stoletja je bilo v avstro-ogrskih delih bodoče Jugoslavije za kiparje javnih skulptur bolj malo dela, ki bi ga zmogle opraviti domače sile oziroma umetniki iz drugih delov Avstro-Ogrske. Lep primer je dejavnost enega pomembnejših dunajskih kiparjev svojega časa Antona Dominika Fernkorna (1813–1878), čigar več del so v tretji četrtini 19. stoletja postavili v Ljubljani in Zagrebu. Med drugim je v obeh mestih avtor prvih večjih javnih profanih spomenikov, v Ljubljani spomenika priljubljenega naturaliziranega Kranjca feldmaršala Radetzkyja (1860), v Zagrebu pa znamenitega bana Jelačića na konju (1866).¹²

19. stoletje v teh krajih profane spomenike postavlja predvsem monarhom in članom njihovih družin, tudi njihovim obiskom in posebnim dogodkom, povezanim z njimi. Sicer so spomenikov najpogosteje deležni vojaki in njihovi dosežki, pa tudi porazi. Tako se začne proti koncu stoletja vzpostavljati sodoben koncept komemoriranja, ki želi prepričati, da nobeno življenje ne sme biti in tudi ni bilo zaman. Takšen pogled se lepo kaže v naraščajočem številu spomenikov padlim, njihovem postavljanju tako na krajih, kjer so padli, kot v krajih, kjer so bili doma, in (kmalu) tudi v vedno večji pomembnosti izpisovanja imen vseh padlih na krajevnih spomenikih, ki naj bi prineslo tolažbo in zadoščenje njihovim bližnjim.¹³ Prav tako glorificiranje junakov in poveljnikov proti koncu stoletja zamenja postavljanje lika navadnega, neznanega vojaka v ospredje kot personifikacije junaštva in patriotizma. Kvaliteten tovrsten spomenik, posvečen padlim vojakom 78. domobranskega polka, je v Osijeku, kjer je bil polk stacioniran, leta 1898 postavil na Dunaju šolani kipar Robert Frangeš Mihanović. Izdelal je figuro zadetega vojaka v polni bojni opremi in v tako aktivni padajoči drži, da se zdi kot razpet v zraku. Spomenik je sodoben tako ikonografsko, v glorificiranju navadnega vojaka, kot v izrazu in obdelavi, ki izpričujeta dobro seznanjenost mladega Hrvata s tedanjimi mednarodnimi in francoskimi trendi v javni plastiki (Zec, 2018, 366).

12 Za slovenske javne spomenike v obdobju Avstro-Ogrske gl. Žitko Durjava, 1989 in 1996; Čopič, 2000. Za Bosno in Hercegovino gl. Baotić, 2017, 166–188. Hrvaška je bila razdeljena na avstrijski in ogrski del, za sledenje spomeniške produkcije v obeh so odličen vir *Anali galerije Antuna Avguštinčića*. Gl. na primer Stanko Piplovič, 2001/2005 [i.e. 2006], 239–258. Članek obravnava tudi spomenike padlim v prvi svetovni vojni, nastale v teh krajih pred letom 1918. Gl. tudi: Damjanović, 2010, 226–243. Dva od obravnavanih spomenikov, nastala na prelomu stoletja, komemorirata avstrijski zmagi nad Osmani.

13 Za razvoj spomenika padlim gl. Manojlovič Pintar, 2014, 115–144, 197–209, 306–309.



Slika 2: Robert Frangeš Mihanović, *Spomenik padlim vojakom*
78. domobranskega polka, 1898, Osijek, Hrvaška (foto: Daniel Zec).

Proti koncu stoletja k prvemu pravemu valu nastajanja meščanskih javnih spomenikov, ki ne sodijo v zgornje kategorije, pomembno pripomore nacionalizem. Spomeniki znamenitim možem se namreč razbohotijo tudi zaradi nacionalističnih markiranj prostora prebivalcev teh krajev, ki želijo s takšnimi gestami poudariti svojo prisotnost, pomen in tudi (več)vrednost nasproti drugim skupinam. Ker je bilo na istem prostoru pogosto več nacionalnih skupin, je skozi postavljanje spomenikov med njimi občasno potekala živahna in često bojovita izmenjava, s širokim spektrom oblik manifestiranja, ki je obsegal vse od gromoglasnega medijskega diskurza in pompozni množičnih dogodkov do zahrbtnega intrigiranja in nasilja (pretepanje spomenikov in ob spomenikih, vandalizem in podobno).¹⁴ Spomenik je v takšnem okolju pomenil nekakšen totem, vojaški prapor, skratka fizično dejstvo, zapičeno v zemljo, ki sicer res slavi izbranega slavljenca, a še bolj predstavlja in pooseblja skupnost, ki ga je postavila. Predvsem pa je bil v takšnih razmerah bistven element spomenika sam proces njegovega postavljanja, ki je lahko pomenil učinkovito strategijo za dovoljeno dolgotrajno sprožanje napetosti, agresivnega govora in dogajanja. Takšen proces je postal povsem sprejemljiva oblika bitke, oziroma kar zaporedja bitk, ki so od druge(ih) skupnosti dobesedno zahtevale povračilne udarce. Lahko bi rekli, da je spomenik kar klical po protispomeniku, čeprav ne v sodobnem smislu tega termina.

14 Za pregleden pogled na ljubljanske spomenike skozi tovrstno optiko gl. Jezernik, 2014.

V naivnem razumevanju teh procesov kot precej nedolžnih so se jih ljudje množično udeleževali, sploh ker so bili redno »zakrinkani« v slavljenje apolitičnih idealov, recimo romantične poezije in njenih pesnikov. Na primer, znamenitemu avstro-ogrskemu pesniku in politiku Antonu Aleksandru grofu Auerspergu (1806–1876, psevdonim Anastasius Grün) so leta 1882 na rodnem Kranjskem odkrili spominsko tablo ob Blejskem jezeru. Čez leto dni je na drugi strani jezera dobil spomenik drugi avstro-ogrski pesnik, ki je opeval isto jezero, France Prešeren (1800–1849). Pesnika, oba domoljubna Kranjca, sta se v nacionalno mešanem okolju za potrebe nacionalnih bojov tudi s pomočjo spomenikov in z njimi povezanega dogajanja krčila v plitka, antagonistična emblema slovenstva in nemštva, čeprav nista le pripadala istim umetniškim idealom, temveč sta bila tudi prijatelja (Jezernik, 2014, 75–100; Žitko Durjava, 1996, 16).¹⁵

Občutke potreb po spomenikih so spodbujali tudi umetniki sami. Prvi pomembnejši hrvaški meščanski kipar Ivan Rendić v pismu iz leta 1877 pripoveduje, kako je zagrebški mestni svet prepričeval, da je v mestu nujna nastanitev kiparja, njegova naloga pa je postavljanje spomenikov domačim velmožem, ki bodo poskrbeli za ustrezno prebujanje narodnega čustvovanja v vseh družbenih slojih (Kečkemet, 1966, 7–8). Da se je takšna miselnost lepo ujela s stopnjevano »religiozno« odnosom do naroda ob koncu 19. stoletja, pa pričajo spomeniški natečaji z zahtevo po nacionalni ustreznosti avtorja spomenika in ne le upodobljenca, saj bo le takšno ujemanje lahko dalo ustrezen produkt (Čopič, 2000, 46).¹⁶ Ker so ob takšnih pogojih spomenike v delo dobili tudi zelo mladi umetniki brez izkušenj in včasih celo še študentje, kvaliteta spomenikov niha, predvsem pa so ti vidno zaznamovani z vplivi okolja, v katerem so umetniki živeli ali se izobraževali, zlasti v vplivi Dunaja, pa tudi Münchna, Benetk, Prage in Budimpešte. Ker so proti koncu 19. stoletja slavljenci spomenikov pogosto umetniki, znanstveniki in podobno, ki praviloma niso bili predmet rušenja ob menjavah režimov, prav ti danes krojijo našo predstavo o spomeniški dejavnosti njihovega časa.

15 Prim. Klabjan, 2015, 113–130. V sorodnih procesih in času – morda z malenkostnim zamikom – umetnik (najpogosteje pisec, najraje pesnik) in neznani vojak postaneta predmet slavljenja skozi spomenike, kjer je njuna dejavnost dojeta tudi kot »dar« njenemu narodu. Žrtev vojaka se pogosto zliva z mučeništvom in žrtvijo, kot ju poznajo okolja, kjer nastajajo spomeniki, v okviru tam prevladujočih religij. Benedict Anderson piše, da je posameznikovo občute nacionalnosti po značaju zelo podobno verskim občutjem in pripadnosti, nacionalistična retorika pa je po vsebini zelo blizu verski retoriki. Med drugim, podobno kot verske dogme in nauki, poskuša pojasniti, kakšna je posameznikova vloga v svetu, ter osmisliti razloge za človeško trpljenje, tudi za vojne žrtve (Anderson, 2007, 17–20).

16 V 19. stoletju med umetniki na številnih koncih Evrope opazimo prehajanje med veroizpovedni ter nacionalno obarvano spreminjanje osebnih imen in priimkov. V Srednji Evropi med znanimi umetniki veroizpoved spreminjajo recimo že člani Bratovščine sv. Luke ali arhitekt Friedrich von Schmidt, »nacionalno« sta med drugimi spremenjeni imeni madžarskega arhitekta Bele Lajte in kiparja Györgyja Zale, ki je bil rojen v Lendavi. Morda temu ne gre pripisovati posebne pozornosti (in tega tudi ni več kot pri drugih poklicnih skupinah), glede na deklarativnost geste in posledice, ki jih prinaša, pa vendarle ni zanemarljivo.

*

Spomeniška produkcija se je v jugovzhodnem delu bodoče nove države pred združitvijo razvijala nekoliko drugače in tudi počasneje. Osmansko cesarstvo se je z Balkana umikalo le zlagoma. Šele po objavi hatišerifa leta 1830 je kneževina Srbija skupaj z avtonomijo dobila tudi pravico, da postavlja spomenike in druge podobne objekte (Lajbenšperger, 2014, 208). To produkcijo v teh krajih nadalje bistveno opredeljuje prisotnost osmanske in pravoslavne tradicije, ki drugače kot srednje- in zahodnoevropska tradicija strukturirata javni prostor ter slavita in komemorirata pomembna družbena dejstva in osebnosti. Osmanska tradicija gojenju kulta osebnosti ni naklonjena oziroma ga zavrača, v pravoslavju pa je bilo komemoriranje pomembnih osebnosti do konca 19. stoletja močno povezano z lokalnimi religijskimi praksami in sakralnimi prostori, za razliko od sočasnega zahodnega komemoriranja, ki se najpogosteje vzpostavlja kot profano. Prav tako je pomembno, da sta osmanska in pravoslavna tradicija zelo zavezani slikarstvu, pri čemer je prva skrajno nenaklonjena figuralnemu upodabljanju. Redki so lokalno uveljavljeni mediji, ki jih lahko povežemo z javnim monumentalnim kiparstvom, predvsem rezbarstvo in arhitekturna plastika; morda bi lahko celo rekli, da se memorialni vidiki tu nasploh izraziteje uveljavljajo skozi arhitekturne oblike, denimo kot spominske kapele ali muslimanske turbe. Velja še omeniti, da imajo za gradnjo memorialnih objektov ta področja oporišče tudi v lastni kulturi individualnega memoriranja v srednjem veku s stečki, nagrobniki in zadužbinskimi ter spominskimi religijskimi objekti, ki jih lahko vsaj pogojno opredelimo kot spomenike osebnosti (Baotić, 2017, 173; Obrenović, 2013, 35–36).¹⁷

Nastajanje meščanskih profanih spomenikov v teh koncih izrazito vzpodbudi vzpostavljanje kraljevine Srbije, ki se želi uveljaviti kot moderna evropska država tako navznoter kot navzven, zaradi česar začne odločno razvijati svoj nacionalni kult. Njegov bistven element zlasti proti koncu 19. stoletja postane krepitev kosovskega kulta, med drugim skozi literaturo, uvajanje posebnih praznikov v pravoslavnem koledarju in posledično ustreznih svečanosti ter skozi podobje in tudi spomenike. Tovrstnim srbskim težnjam na področju spomenikov prvi resneje služi prvi vidnejši srbski »zahodni« kipar Djordje Jovanović, ki se izobražuje, deluje in uspešno razstavlja med drugim v Münchnu in Parizu. Poleg bronastih upodobitev znamenitih srbskih mož je njegovo vidnejše zgodnejše delo *Spomenik kosovskim junakom v Kruševcu*, ki je bil postavljen s podobnim pompom in namenom, kot smo ju zgoraj opisovali pri

17 Položaj je bil dodatno raznolik glede na specifično tradicijo in razmere na določenih območjih. Obrenović piše, da so tudi v obdobju osmanske vladavine ponekod postavljali nagrobna obeležja kot izraz individualnega komemoriranja, čeprav to po šariji ni dovoljeno. V Črni gori so se zaradi svojevrstnih političnih razmer mešali zelo različni komemorativni vzorci in umetnostni vplivi, tudi italijanski in avstrijski. Gl. Obrenović, 2013; geslo Commemoration, Cult of the Fallen (South East Europe) Danila Šarenca (Šarenac, 2014).

sorodni avstro-ogrski produkciji. Spomenik je poleg upodobljenih figur in simbolov v eno zgodbo spletel pompozni medijski narativ, znamenite datume, obletnice in osebnosti. Temeljni kamen za spomenik je postavil kralj Aleksandar Obrenović ob petstoletnici kosovske bitke leta 1889. Kralj Petar I. Karadjordjević ga je odkril leta 1904, spet na Vidovdan, ob stoletnici srbske vstaje proti Osmanom. Kipar pa je bil na koncu – kot se pri takih rečeh povsod spodobi – kritiziran, da je bil kljub poseganju po uveljavljenih vzorcih za tovrstne spomenike in vzbujanju domoljubnega razpoloženja še premalo nazoren, saj je izpustil nekatere najslikovitejše detajle kosovske mitologije (Manojlović Pintar, 2014, 69–73, 97–98, 124–126, 258).

Francoski vplivi, vidni v spomeniku, so bili v tem času v srbski umetnosti še sporadični, so se pa začeli pogosteje pojavljati po letu 1903, ko je povezave s Francijo, v nasprotju s predhodno avstrofilijo Obrenovićev, začela intenzivirati nova kraljevska rodbina Karadjordjevićev. A vse dotlej lahko srbsko spomeniško produkcijo označimo kot predvsem dunajsko oziroma srednjeevropsko (Južna Nemčija, Praga, Budimpešta) zaznamovano. Iz teh krajev so v Srbijo prihajali delovat umetniki, arhitekti in urbanisti, oziroma so se tam Srbi najpogosteje šolali, najsi so živeli v Srbiji ali Avstro-Ogrski, ki sta tedaj mejili v neposredni bližini Beograda.¹⁸

*

Kljub pogostejšim naročilom spomenikov akademski kiparji v takšnih mikrookoljih – mišljeno je celotno področje bodoče Jugoslavije – od njih še zdaleč niso mogli preživeti. Običajen nabor njihovih dejavnosti je pogosto obsegal še cerkvena naročila, predvsem pa je bil zanje pomemben tedanji splošen razmah skulpturalnih nalog, kjer je treba omeniti vsaj tedaj zelo popularni arhitekturno in nagrobno plastiko. Slednja postane povsod pomemben vidik za preživetje kiparjev, verjetno najlepša tovrstna »galerija na prostem« v regiji pa je še danes zagrebško pokopališče Mirogoj. Trg za malo plastiko se zdi v teh koncih za preživetje kiparjev manj pomemben, važnejša pa je bila mreža obrtnih šol, ki so jih ustanavljali v zadnjih desetletjih 19. stoletja in v katerih so nekateri kiparji dobili zaposlitev. Šole umetnikom niso omogočale le rednega zaslužka, temveč so bile zanje tudi ustvarjalno zelo vzpodbudno okolje.¹⁹ Zagrebška obrtna šola, denimo, je nastajala vzporedno s procesom obnove zagrebške katedrale in hkrati z nastajajočim muzejem za umetno obrt, s katerim si je delila imenitno novo stavbo. Odlična in ambiciozna šola, ki je

18 Nazorna predstavitev razvoja mest v obravnavani regiji v 19. in 20. stoletju ter mešanja različnih vplivov pri tem v: *Capital cities in the aftermath of empires: Planning in Central and Southeastern Europe*, 2010. Prim. Makuljević, 2017, 59–62.

19 Več o obrtnem šolanju in njegovih raznovrstnih učinkih: gl. med drugim: Kos, 2009, 118–142; Kraševac, 2008, 28–46.

bila vse od začetka delovanja za javno plastiko izjemnega pomena, se je že pred vojno prestrukturirala v likovno akademijo (Kraševac, 2008, 37–43).

Javni spomeniki in spomeniki, povezani s prvo svetovno vojno, v Jugoslaviji med svetovnjima vojnama

Z novo državo so se razmere na obravnavanem območju korenito spremenile. Zagreb je postal njeno glavno likovno središče, verjetno tudi zato, ker je bila tam njena edina likovna akademija, in sicer do leta 1937, ko jo dobi tudi Beograd. Za potrebe ustvarjanja spomenikov je bila zagrebška akademija odlična izbira: v hrvaškem prostoru, zlasti v primorju, je obstajala izjemna tradicija obdelave kamna; prav za te potrebe je imela akademija vrhunski kiparski profesorski kader, na čelu z Ivanom Meštrovićem, ki je v tem času plodno deloval in uspešno razstavljal po svetu.

Ljubljana likovne akademije ni imela do leta 1945, takoj po vojni pa se je tu začel izvajati kvaliteten študij arhitekture, ki se je posvečal tudi spomenikom.²⁰ Zaznamujeta ga zlasti dunajsko šolana profesorja Ivan Vurnik in Jože Plečnik. Spomeniki in delo s kolektivnim spominom so ena od Plečnikovih posebnosti. V dvajsetih letih se je ta med počitnicami redno vračal v Prago – tam je učil pred zasedbo profesorskega mesta v Ljubljani –, kjer je starodavni praški grad preurejal v osrednje simbolno mesto moderne demokratične države. Čehi in predsednik Masaryk so mu zaupali nekatere ključne državne simbolne in komemorativne naloge, tudi oblikovanje spomenikov. Kot primer značilno »plečnikovsko« konceptualno in materialno prepričljivega spomenika vzemimo elegantni, a zgovorni *Spomenik žrtvam prve svetovne vojne* (1926–1928) v Lányh, v katerem arhitekt padle komemorira s sloko granitno trsko.²¹

Profesorji na novih jugoslovanskih šolah so bili torej običajno vrhunsko izšolani in praktično izkušeni, na šole pa so z njimi prišle in se plodno soočile izkušnje Pariza, Prage ter italijanskih in nemških akademij, zlasti Münchna. Predvsem se zdijo pomembne izkušnje Dunaja, kjer so se poleg slovenskih arhitektov šolali tudi številni drugi ustvarjalci in profesorji, med njimi pomembni kiparji, kot sta Frangeš Mihanović in Meštrović. Za arhitekta in kiparje, ki so se ukvarjali s spomeniki, je Dunaj okoli leta 1900 pomenil vrhunsko izkušnjo, ki se je začela že z učinkovitim šolanjem. Študija kiparstva in arhitekture sta bila na akademiji na vrhunski ravni – omenimo le vplivna profesorja, kiparja Edmunda Hellmerja in arhitekta Otta Wagnerja. Pomembno ustvarjalno torišče

20 Za odpiranje fakultet oziroma oddelkov za arhitekturo na področju Jugoslavije in Srednje Evrope gl. Long, 2002, 519–529; Kulić, Mrduljaš, Thaler, 2012, 25–26. Likovne akademije v Jugoslaviji so po Zagrebu, Beogradu in Ljubljani odprli še v Sarajevu (1972), Prištini (1973), Novem Sadu (1975) in Skopju (1980).

21 Več o tem in drugih Plečnikovih spomenikih gl. Prelovšek, 2013, 11–26.

je bila tudi Visoka umetno-obrtna šola pri MAK.²² Prav tako je na Dunaju v tem času potekal izjemen interdisciplinarni diskurz o spominu in spominjanju, o spomenikih, tako kulturno-zgodovinskih kot umetnostnih, o spomeniškem varstvu, o doživljanju umetnosti in obrednosti, o žalovanju itd. Medtem ko je drugje spomeniško besnilo morda že nekoliko popustilo, je bilo na Dunaju postavljanje spomenikov še v razmahu, pomembno pa so ga zaznamovale prav specifične zahteve, ki jih je prinašalo življenje v večnacionalni državi. V kontekstu, kjer je lahko vsak napačen impulz povod za usodna politična obračunavanja, se morajo naročniki in umetniki intenzivno ukvarjati z vidiki, kot so: kaj prinašata tako ali drugače zgovoren figurativni narativ in takšno ali drugačno oblikovanje prostora, koliko škode ali koristi lahko naredi zmedena ali dobro domišljena dramaturgija spomenika in podobno. Dunaj je bil v tem času pomembno središče za razvoj tovrstnih vsebin, Meštrović in Plečnik pa dva izmed njegovih najuspešnejših ustvarjalcev.²³

Tudi jugovzhodni del države so na tem področju še v 20. stoletju pogojevali vplivi Dunaja in Srednje Evrope, sploh ker so kiparska naročila tudi tu često dobivali Hrvati in Slovenci. Nekoliko manj so bili ti vplivi pomembni za arhitekta, ki so sicer že od konca štiridesetih let 19. stoletja osnovno arhitekturno znanje pridobivali na t. i. Veliki šoli v Beogradu, leta 1897 pa so na beograjski tehnični fakulteti odprli pravi arhitekturni oddelek.²⁴ Zlasti med svetovnima vojnama se je okrepil francoski vpliv, ki so ga utrjevale številne usmerjene štipendije in šolanja ter bivanja arhitektov in umetnikov v Franciji (Kadijević, 2010, 531–544).

Poseben in izrazit ter na ta konec države omejen prispevek pomeni delovanje ruskih imigrantov, inženirjev in arhitektov, ki so se v Srbiji zares množično naseljevali po oktobrski revoluciji. Veliko so gradili ter dobivali pomembne državne službe in naročila, tudi za spomenike. Njihov izrazni spekter je bil širok, zdi pa se, da so v tem smislu najbolj okrepili srbsko-bizantinski slog, kjer je bila zanje verjetno pomembna vstopna točka njim in Srbom skupno pravoslavlje. Srbsko-bizantinski slog se je sicer kot odvod zgodovinsko pogojenega akademizma v Srbiji razvijal že v 19. stoletju, a je vrhunec dosegel po prvi svetovni vojni, skupaj z valom drugih podobno izrazito

22 Za jednat pregled avstro-ogrske arhitekture v izbranem obdobju z razumljivo in nazorno interpretacijo možne političnosti slogovnih in izraznih izbir arhitektov gl. Alofsin, 2006. Za luciden pogled na avstro-ogrsko obrtno in umetnostno šolstvo, ki je s kroženjem sil in deležnikov med središčem in periferijo pred prvo svetovno vojno proizvedlo odlične dosežke, gl. Reynolds, 2000.

23 Oba avtorja sta bila aktivna in vidna člana Dunajske secesije ter tesno povezana s tedanjo dunajsko kulturno srenjo. Meštrović je bil denimo tesno povezan z družino Wittgenstein. Kovinarski magnat Karl Wittgenstein, oče filozofa in pisca o ritualu Ludwiga Wittgensteina, je bil njegov velik podpornik in mecen. Med teoretskimi deli, ki so močno zaznamovala razmišljanje o spomenikih na umetnostnem področju, omenimo le: Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung* (1903). Velja še omeniti, da je bil Dunaj za mlade umetnike pomemben tudi politično, saj se je njihova dovzetnost za jugoslovanske ideje pogosto pojavila prav tam.

24 Več v: *Visokošolska nastava arhitekture u Srbiji 1846–1971*, 1996. V biografijah profesorjev kot pomembne kraje šolanja zasledimo tudi severneje ležeča nemška mesta, zlasti Karlsruhe in Berlin.

nacionalno opredeljenih slogov drugod. V nekaterih značilnostih je primerljiv s sorodno češko ustvarjalnostjo, s katero je bil prek študija in stikov tesno povezan ključni predstavnik srbsko-bizantinskega sloga Momir Korunović (Đurđević, Kadijević, 2001, 140, 146).²⁵ Ker se je srbsko-bizantinski slog predstavljal kot izvorno in pristno srbski slog ter se je zlahka povezoval z domoljubnim in nacionalističnim razmišljanjem, ga pogosto zasledimo tudi pri oblikovanju spomenikov padlim.

Če strnemo, nova država je dokaj hitro vzpostavila obsežno, plodno in raznoliko skupnost ustvarjalcev spomenikov. Ta morda ni bila najmoderneje usmerjena, je pa imela veliko izkušenj ter kvalitetnega in vsakovrstnega področno specifičnega znanja z različnih koncev Evrope. Drugi bistven dejavnik za solidno rast kvalitete jugoslovanskih spomeniških praks je kvantiteta – in ne toliko kvaliteta – naročil, ki nastopi po prvi svetovni vojni s povečevanjem potreb po spomenikih. Medtem ko je mlada država spomenike v določenih regijah zaradi politične neprimernosti odstranjevala,²⁶ hkrati na tem področju ni razvijala jasno začrtane kulturne politike in vzpostavljala učinkovitega skupnega narativa, ki bi bil lahko predmet glorifikacije skozi spomenike. Impulzi za kompleksnejše spomenike so prihajali le počasi in sporadično, v stotinah so postavljali le dinastične spomenike, ki pa so jih državljani sprejemali z zelo različnim navdušenjem. Morda je zaradi oddaljenosti od Beograda in v izogib nacionalnim napetostim slovenska Štajerska med vojnama le počasi pridobivala politično konotirano javno plastiko, medtem ko je do največjega razcveta tovrstne produkcije prišlo v nekdanjih avstro-ogrskih regijah s srbskim prebivalstvom, zlasti v BiH in najizraziteje v Vojvodini (Manojlović Pintar, 2014, 247–249; Damjanović, 1985, 217–223).

Poseben »blagor« za razvoj spomeniške produkcije je bilo veliko število naročil kot posledica pokopavanja in komemoriranja številnih mrtvih po balkanskih vojnah in po prvi svetovni vojni. V tej so možje s področij bodoče Jugoslavije množično umirali širom Evrope in doma, zlasti na dveh izjemno agresivnih frontah: solunski in soški. Obeležja in spomeniki so tako na bojiščih, v zaledju in v krajih s številnimi padlimi nastajali že pred koncem leta 1918, prav tako so se pojavile nekatere druge oblike spominjanja na vojne dogodke.²⁷ Za Avstro-Ogrsko so tovrstne aktivnosti dodatno

25 Na tem mestu, kot nekakšno nasprotje srbsko-bizantinskemu slogu, omenimo modernizem, ki je bil v Srbiji vse bolj popularen od poznih dvajsetih let dalje, čeprav javnih spomenikov ne zaznamuje bistveno. V Jugoslaviji je bil arhitekturni modernizem razumljen zelo različno, kot nacionalni in nadnacionalni izraz; gl. na primer Ignjatović, 2015.

26 V štajerskem Mariboru je moral oditi celoten, za manjše mesto značilen »avstrijski spomeniški park«, med drugimi so bili odstranjeni večji spomeniki Francu Jožefu, Jožefu II., nadvojvodi Janezu, Friedrichu Ludwigu Jahnu in Mariborčanu, admiralu Wilhelmu von Tegetthoffu. Ta je imel zaradi svojih izjemnih vojaških zaslug za državo in posledično velikega ponosa sokrajanov v mestu največji in najambicioznejši spomenik. Gl. Žitko Durjava, 1996, 16, 17, 22, 112; Vidmar, 2013.

27 Za medvojno produkcijo spomenikov na soški fronti gl. Svoljšak, 1994 in 2018 ter zbornik *Spominska cerkev Sv. Duha v Javorci: sto let »bazilike miru«*, 2016.

vzpodbujale posebne namenske razstave, zlasti *Vojna razstava*, ki je bila poleti 1916 na Dunaju. Eksplicitno je pozivala, naj na fronti in v zaledju čim prej in čim bolj zgledno urejajo grobove in pokopališča ter zbirajo spominsko gradivo, najrazličnejše ostaline vojskovanja za regionalne in lokalne muzeje, ki bodo pričali o slavnih, a tragičnih časih (Žvanut, 1985, 64–67). *Vojna razstava* je imela tudi poseben oddelek vojaških grobov, pokopališč in spomenikov, kjer so bili med drugim razstavljeni predlogi urejanja teh objektov, ki pa jih najdemo tudi v različnih namenskih knjižicah.²⁸

Tovrstno, že med vojno nastalo produkcijo so po vojni ponekod odstranjevali, drugod pa ne, pogosto je bila, skupaj s pokopališči padlih, prepuščena skrbi lokalnih prebivalcev, ki so imeli do nje zelo različen odnos. Problem zaraščanja in propadanja takšnih krajev je bil pereč zlasti na srbskih pokopališčih solunske fronte v Makedoniji (tedaj Južna Srbija), saj so bili Srbi med številnimi tamkajšnjimi prebivalci dojeti kot agresorji. Te kraje so zatem močno ogrozile naslednje vojne, ko so na jugu države veliko takšne dediščine uničili Bolgari (Lajbenšperger, 2014, 220–221).²⁹ Slovenska ozemlja, kjer je potekala soška fronta, so se po vojni večinoma znašla pod Italijo, ki je sicer uničevala spomenike, ki ji ideološko niso bili po godu, vojna pokopališča in spomenike padlim izven urbanih okolij pa je običajno puščala pri miru. Te kraje, katerih prebivalci so se večinoma borili na avstrijski strani, je italijanska oblast bistveno zaznamovala še drugače, z gradnjo ogromnih spomenikov – na primer *Kostnica in spomenik padlim italijanskim vojakom 3. armade v prvi svetovni vojni* v Sredipolju (Giovanni Greppi, v sodelovanju s kiparjem Gianninom Castiglionijem, 1938) ali *Spomenik Nazariu Sauru* v Kopru (Attilio Selva, Enrico Del Debbio, odkrit 1935, uničen 1944) –, ki so tudi čez jugoslovansko mejo projicirali, kaj na tem področju zmore fašizem.³⁰

Kot že omenjeno, se je jugoslovanska povojna produkcija spomenikov vojnim dosežkom in padlim znašla v veliki zagati izrazite zaznamovanosti z dejstvom, da so se v isti državi znašli zmagovalci in poraženci. Tako so sočasno pokopavali in ohranjali spomin na borce, ki so se borili na nasprotujočih si straneh. Vojni spomeniki, ki praviloma neposredno in glasno pripovedujejo, da mrtvi niso padli zaman in da živi živijo vrednote, za katere so se ti borili, tu niso bili mogoči. Iskrena ali praktična

28 Tovrstna avstrijska medvojna in povojna dejavnost na področju grobov, pokopališč in spomenikov padlim v prvi svetovni vojni je pregledno zajeta v članku: Kahler, 1998, 365–409. Gl. tudi Jezernik, 2014, 327–331. Tovrstna produkcija na območju današnje Slovenije in Galicije je primerjalno zajeta v člankih: Ruszała, 2016a in 2016b. Ruszała nazorno popiše način nastajanja te zapuščine in razloži, zakaj je v Sloveniji skromnejša, medtem ko je galicijska, kjer so se vojaške akcije končale že pozno spomladi 1915, v Avstro-Ogrski najprestižnejša in umetniško najbolj dovršena.

29 Za krajši zapis o hrvaških spomenikih padlim v prvi svetovni vojni in mnenje o njihovem odstranjevanju gl. Dobrovšak, 2017, 54–58.

30 Več v: Klabjan, 2010, 403, 399–424; Dragoni, Mlikota, 2018, 179–194; Matošević, 2011, 84–88. Besedila obravnavajo tudi spomenike na območju današnje Hrvaške; Istra, nekateri otoki in Zadar so po prvi svetovni vojni pripadli Italiji.

solidarnost je zmagovalce vsaj v začetku omejevala, da bi se prosto razmahnil v evforičnem zmagovitem diskurzu. Poraženci so bili omejeni toliko bolj, saj se je zgodilo ravno obratno od tega, za kar so se borili – njihove smrti ni bilo mogoče osmisliti.³¹

Po vojni so spomenike sprva najhitreje postavljali na območju Srbije, ko so se razmere nekolikanj uredile, pa so civilne in veteranske organizacije postale dejavnejše tudi na območju poražencev. Vojaki, vdove in sirote bivše Avstro-Ogrske so se najprej borili za višje pokojnine in osnovne pravice, saj so jih imeli bistveno manj kot udeleženci na srbski strani. Kmalu pa je k oblastem prihajalo vse več zahtev po dostojnem komemoriranju padlih, sploh ker je bila to tedaj v Evropi splošna praksa tudi v odnosu do nasprotnikov in ker se je Jugoslavija k pietetnemu ravnanju v teh zadevah zavezala tudi v mednarodnih dogovorih. Pod parolo, da so primerni spomeniki in ureditev grobov znak kulturnega naroda, in kljub občasnemu negodovanju srbskih medijev je tako dolgotrajen proces urejanja spomenikov – zanje so praviloma zbrale denar lokalne skupnosti in organizacije same – stekel tudi v severozahodnem delu države in se, zavoljo številnih mrtvih, zavlekel vse do naslednje vojne (Lajbenšperger, 2014, 208–211; Jezernik, 2015, 334–340, 344–345; Svoljšak, 2016, 221–226).³²

Pri takšnih spomenikih so se njihovi naročniki in ustvarjalci zavestno izogibali aludiranju na pozitivne vidike ali celo junaštvo avstro-ogrske vojske, njihova odkritja pa so zaznamovali govori, v katerih se je izpričevala brezkompromisna vdanost novi državi in njenim kraljem. Spoštljivo ravnanje z veterani z obeh strani se je v državi tudi sicer hitro pokazalo kot politično smiselno, več sumničenja kot spomeniki padlim pa so sčasoma začeli vzbujati nacionalno bolj reaktivni spomeniki hrvaškemu kralju. Medtem ko so spomeniki padlim v prvi svetovni vojni na Hrvaškem praviloma skromni, je jugoslovansko javnost dolgo buril načrtovani veliki spomenik hrvaškemu kralju Tomislavu, ki je mesto nasproti zagrebške glavne železniške postaje zasedel šele leta 1947.³³

Poleg projugoslovanskega govora na odkritjih sta se pri spomenikih uveljavila tudi specifična ikonografija in oblikovanje, ki sta poskušala mirno in pietetno podati svojo vsebino. Najsi so bili spomeniki postavljeni v središčih mest in vasi ali ob verskih objektih in na pokopališčih, opazimo naklonjenost abstrahiranju in arhitektonskim

31 Več o tovrstnih težavah mlade jugoslovanske države: prim. Svoljšak, 2015; Newman, 2015; Šarenac, 2018.

32 Odlično besedilo, ki problematizira nezgovornost pogosto serijskega ali uniformnega obeležja padlim v prvi svetovni vojni, ki mu šele diskurz in umestitev v prostor dodeljujeta pomen, je Übereggerjevo (2011). Überegger obravnava tudi povezanost spomenika padlim z družbenimi hierarhijami, njegovo politično in ekonomsko lukrativnost ter vlogo cerkve kot nosilke spomina na padle.

33 Članek, ki s pomočjo analize postavljanja spomenika kralju Tomislavu nazorno popiše tovrstne napetosti ter težave, povezane z nastajanjem velikih in dragih javnih spomenikov v Jugoslaviji nasploh: Kolar-Dimitrijević, 1998. Gl. tudi: Matković, 1998.

spomenikom, morda tudi v izogib neposrednemu figurativnemu narativu, ki bi prej kot abstraktni govor lahko vodil v neželjeno bojovito versko ali nacionalno opredeljevanje. Kot daleč najpomembnejša vidika pri tem pa je treba navesti tradicijo in praktičnost. Postavljati spomenike padlim med vojno ali kmalu po njej ni bilo lahko, zato ni čudno, da gre v največji meri za zelo preprosta, uniformna obeležja ali le table z imeni, morda okrašene s konfekcijsko izdelanimi dekoracijami ali reliefi, tudi s fotografijami padlih. Kompleksnejši spomenik nastaja z rabo in združevanjem osnovnih arhitekturnih elementov, kot so stožci, piramide, obeliski, stebri in podobno, ki so del ustaljene ikonografije komemoriranja mrtvih, prav tako pa jim je bil kos skoraj vsak obrtnik ali gradbenik.³⁴ Naslonil se je lahko na vzorčne modele, ki so jih v knjižicah ali brošurah tiskale nekatere države, ali na že obstoječa obeležja v svojem okolju, kar je poleg rabe priročnih lokalnih materialov, rastlinja in tehnik obdelave verjetno še dodatno utrjevalo vkoreninjenost določenih lokalno pogojenih vzorcev.

Očitna – in zaradi tedaj tesne povezanosti smrti in vere³⁵ razumljiva – je pogojenost spominskih objektov z lokalno versko opredeljenostjo, ki povsod, zlasti pa na pravoslavnih območjih, kot kompleksnejši spomenik preferira spominsko kapelo ali cerkev, lahko pa tudi zelo sodoben arhitekturni spomenik z inkorporirano religijsko noto skozi rabo lokalnega verskega vokabularja. Ljubljanska arhitekturna šola je v tem vrhunška, saj najrazličnejše ritualne objekte in elemente iz katoliške liturgije, kot so vaška znamenja, oltarji, kelih, monštrance, ciboriji in podobno – skupaj s sicer prevladujočim klasičnim komemorativnim besednjakom –, spretno predela za potrebe spomina na padle.³⁶ Takšne konceptualno in slogovno raznolike, večkrat zelo posrečene spomenike v Sloveniji pogosto najdemo po manjših krajih. Ta tradicija je bila ena trdnih osnov in inspiracij za arhitekta, ki so na področju spomenikov delovali po drugi svetovni vojni.

Zaradi pokopavanja in prekopavanja padlih oziroma njihovih ostankov po vojni so po državi nastajale tudi številne kostnice, ki so jih občasno dopolnjevali s kapelami ali spomeniki. Zavaljo gradbenega tipa naloge so bile pretežno v domeni arhitektov. Med njimi lahko zasledimo izjemne projekte, zlasti ko gre za večje kostnice na fronti ali v večjih mestih. Najveličastnejši spomenik tega tipa je bil verjetno danes uničeni

34 Poudariti velja, da so del tovrstne produkcije kljub temu izvedli vrhunski arhitekti in gradbeniki, ki so bili vpoklicani ali jim je to delo izrecno naložila država. Znani slovenski arhitekt – kasneje avtor številnih jugoslovanskih spomenikov – Ivan Vurnik je denimo urejal avstrijska vojaška pokopališča v Srbiji (Blaganje, 1994, 13–14). Slovita so galicijska vojna pokopališča slovaškega arhitekta Dušana Jurkovića (Alofsin, 2006, 161–165).

35 Prim. Bobič, 2014.

36 Slovensko vključevanje katoliških elementov v spomenike padlim je precej sorodno avstrijskemu. Avstrijska memorialna produkcija se v tem vidiku pomembno razlikuje od nemške, po kateri se sicer vztrajno zgleduje. Gl. Kahler, 1998. Spomin na padle je pogosto inkorporiran tudi na cerkvene notranje in zunanje stene, fasade, memorialne vhode in podobno.

Spomenik padlim v kumanovski bitki (1937) Momirja Korunovića v makedonskem Zebrnjaku, kjer je bila kostnica, postavljena v slikovitem naravnem okolju, nadgrajena s skoraj petdeset metrov visokim tristranim piramidastim stolpom.³⁷



Slika 3: Momir Korunović, *Spomenik padlim v kumanovski bitki*, 1937, Zebrnjak, Makedonija (vir: Wikipedia)

37 Za jugovzhod Jugoslavije Lajbenšperger jedrnato zapiše: »Kostnice za posmrtno ostanke srbskih vojakov so bile postavljene na območjih, kjer je potekalo največ vojnih operacij, večinoma v zahodni Srbiji in Makedoniji, saj je do največjih bitk prišlo v zahodni Srbiji leta 1914, solunska fronta pa se je raztezala na jugu Makedonije. Najpogostejša ideja pri postavljanju kostnic je bila, da se naredi vkopana kostnica in nad njo kapela ali cerkev. Spominske cerkve s kostnicami so bile postavljene v Lazarevcu, Krupnju, Vrbovcu, Deligradu, Skopju, Prilepu, Štimlju in drugje, spominske kapele s kostnicami pa na Cerju (v Tekerišu), v Mačkovem kamnu, na Gučevu, v Prnjavorju, Arandelovcu, Surdulici, Štipu itd. Redkejši so spomeniki, postavljeni nad kostnicami. Takšna obeležja so v Beogradu (Novo groblje), Šabcu in na polju Leget blizu Sremske Mitrovice. Še redkeje je kostnica ostala brez obeležja nad njo, kot na Kajmakčalanu« (Lajbenšperger, 2014, 216). Med memorialnimi objekti na jugovzhodu države je precej objektov v obliki stolpov (kula) in spominskih vodnjakov (spomen-česma). Slednji so praktično združevali komemorativno in higiensko funkcijo (Manojlović Pintar, 2014, 308).

Tovrstni veliki projekti so bili lahko vezani tudi na številne mrtve iz drugih držav, ki so ležali na jugoslovanskih tleh. V Bitoli, na primer, je bilo *Nemško spominsko pokopališče na padle iz prve svetovne vojne*, ki ga je leta 1936 zasnoval arhitekt Robert Tischler, oblikovano v za nemško spominsko prakso značilni *Totenburg* z visoko krožno ogrado in kubičnim mavzolejem.

Pri figurativnih upodobitvah na spomenikih padlim so pogoste najrazličnejše ženske alegorične ali žalujoče figure in figure vojakov. Najvidnejša razlika med zmagovalskimi in poráženskimi spomeniki je morda v velikosti in v tem, da imajo na jugu na postamentih večkrat zravnane, pokončne vojake, ki so aktivni in napadajo ali ponosno varujejo svojo zemljo, često tudi v večjih skupinah; severozahod pa večjih skupin vojakov na spomenikih ne pozna, osamljeni vojaki so pogosto usločeni, v stiski, pasivni in s sklonjeno glavo. Na spomenikih sta večkrat dve figuri, kjer je tudi druga figura izrazito neagresivna in je najpogosteje v funkciji tolažnice ali pomočnice. Pogoste teme, predstavljene na ta način, so božja pomoč, ki jo nakazuje spremstvo svetih figur, medsebojna kolegialnost, kjer ranjenca nosi oziroma podpira drugi vojak, in materinska ljubezen, kjer je ob vojaku mati ali sorodna ženska oseba. V slogovni obravnavi je poleg daleč najpogostejšega realizma dovoljeno dokajšnje stiliziranje, vidno se uveljavlja ekspresionizem, s poudarjanjem trpljenja in človeške stiske (Čopič, 2000, 97–111).

V večjih jugoslovanskih mestih sčasoma, zlasti med mladimi, postaja popularna družbeno ozaveščena umetnost, ki pa je bila v spomeniški praksi v želji po navdihovanju širokih množic, tako kot drugje v Evropi, usmerjena predvsem v veličanje človeka skozi poudarjanje njegove aktivnosti in monumentalne telesnosti. To so tiste njene lastnosti, ki jih zaznamo tudi v delih mladih, levo usmerjenih jugoslovanskih kiparjev, ki z ustvarjanjem spomenikov vidno začenjajo pred drugo svetovno vojno, a bodo njihovi vodilni ustvarjalci tudi po njej (Antun Avguštinčič, Vanja Radauš, Radeta Stanković in drugi).³⁸ Pri spomenikih občasno prihaja do neobičajnih rešitev, ki jim težko povsem natančno določimo razloge in vzore. Menda pri vojaških spomenikih, zlasti zaradi vzbujanja s težkimi vojnimi poškodbami povezanega nelagodja, praviloma ne upodabljamo samostojnih delov človeškega telesa. V Kamniku, v spomeniku Staneta Cudermana in mladega, v Zagrebu šolanega kiparja Borisa Kalina, pa tik pred drugo svetovno vojno naletimo tudi na to: orjaška bela roka rine iz zemlje in v njej zadržuje oziroma vanjo zariva meč (križ), ki ga drži za rezilo.³⁹

38 To opaža že Manojlović Pintar, kot tudi dejstvo, da levo usmerjeni umetniki često delajo dinastične spomenike (Manojlović Pintar, 2014, 143–146).

39 Motiv v zemljo zapičenega meča oziroma vojaškega noža, ki se spreminja v križ, je sicer starejšega datuma in ga v Sloveniji najdemo denimo na spomeniku na italijanskem vojaškem pokopališču v Avčah, ki je nastal že med prvo svetovno vojno. Prinčič navaja, da naj bi bilo podobnih spomenikov več, vendar se niso ohranili. Predvideva, da so vojaki zanje uporabljali isti kalup za vlivanje betona (Prinčič, 2018, 19).



Slika 4: Tone Kralj, *Spomenik padlim v prvi vojni*, odkritje 1928, Dob pri Domžalah (z dovoljenjem Moderne galerije, Ljubljana).



Slika 5: France Kralj, *Spomenik padlim v prvi vojni* (figuralni del), odkritje 1930, Videm-Dobropolje (foto: Janko Prelovec, z dovoljenjem Moderne galerije, Ljubljana).



Slika 6: Boris Kalin, Stane Cuderman, *Spomenik padlim v prvi vojni* (figuralni del), odkritje 1939, Kamnik (foto: Špelca Čopič, z dovoljenjem Moderne galerije, Ljubljana).

Večji državni »programski«, z vojno povezani spomeniki, kjer v ospredju niso več mrtvi, temveč krepitev državne ideologije, so bili v Jugoslaviji postavljeni predvsem v poznih dvajsetih in tridesetih letih. Razbohotili so se spomeniki zmagovalcem, zaveznikom, neznanim junakom in izbranim zaslužnim skupinam, ki so veliki, zgovorni in skoraj vselej opremljeni z monumentalno kiparsko figuraliko. Več takšnih spomenikov stoji v Beogradu – kjer najmonumentalnejše postavi Meštrović: *Zmagovalec* (1928), *Spomenik hvaležnosti Franciji* (1930) in *Spomenik neznanemu junaku* na Avali (1938)⁴⁰ – ter na območjih s prevladujočim srbskim vplivom. V tem času prestižne spomenike dobi tudi skrajni jug države. V Skopju veliki *Spomenik padlim dijakom borcem* (1935) postavi slovenski kipar Lojze Dolinar, veličastni spomenik kraljema Petru in Aleksandru (1937) pa mladi Antun Avguštinčić, oba pod vidnim Meštrovićevim vplivom.⁴¹ Slednji je bil, podobno kot nekateri drugi izjemni ustvarjalci, zaradi velikega umetniškega in kulturnopolitičnega vpliva za svoje področje in soustvarjalce mešan »blagoslov«, vsekakor pa vselej prezaposlen. Že v grozečem napovedovanju druge svetovne vojne, ki je Jugoslavijo zajela aprila 1941, je dokončal spomenik kralju Aleksandru na črnogorskem Cetinju (1940).⁴² To ni bil edini spomenik temu kralju, ki ni stal niti eno leto.⁴³

Tudi spomeniki, povezani s prvo svetovno vojno, še zdaleč niso bili vsi postavljeni, ko je Jugoslavijo zajela nova vojna, spet zapletena in zelo krvava. Zdi se, da se je delo na vojnih spomenikih le na kratko zaustavilo, da bi se kmalu še okrepljeno nadaljevalo na nekoliko drugačnih izhodiščih in seveda z mislijo na nove žrtve. Ker so neposredno po vojni s to dejavnostjo večinoma nadaljevali isti ljudje,

40 Za interpretacijo Meštrovićevih beograjskih spomenikov gl. Manojlović Pintar, 2014, 139–142, 171–173, 225–236.

41 Dolinarjev spomenik je lahko izhodišče za razpravo o številnih vsebinah, povezanih s spomeniško prakso v medvojni Jugoslaviji. Lahko uvaja v razpravo o konzervativnem odnosu medvojne Jugoslavije do žensk, ki naj predvsem kot matere tiho in vdano služijo domovini. Dalje lahko zgodba, na eni strani s »špartansko« materjo in na drugi z dijaki z bojevitostjo personifikacijo Jugoslavije, odpira problematiko napetosti med narodi, saj menda zakriva problematične medvojne dogodke, v katerih naj bi se slavljene dijaki borci znašli zaradi napačne srbske vojaške strategije (Manojlović Pintar, 2014, 86–88). Tretji vidik, vreden problematizacije, je (ne)spoštovanje izida natečajev. Delo je dobil Dolinar, čeprav je na natečaju zmagal Petar Palavčini z menda preveč moderno in na zgornjo problematiko preveč opominjajočo krhko, stanjšano figuro vojaka dečka (Čopić 2000, 126–129). Posebna tema so primerjave s sodobnimi praksami drugod po Evropi; Dolinarjev spomenik lahko vzporejamo s *Spomenikom Nazariu Sauru* Attilia Selve in Enrica Del Debbia, ki ga je fašistična Italija prav tako leta 1935 odkrila v Kopru. Spomenik je poveden tudi v kontekstu nadaljevanja spomeniških praks v povojnem obdobju, kjer je, med drugim, parafraziran v spomenikih Vanje Radauša, v *Spomeniku padlim borcem in žrtvam fašizma* v Pulju (1950) in *Spomeniku vstaje hrvaškega naroda* (1951) v Srbu. Takšen tip spomenikov često želimo videti kot podrejen sovjetskim vplivom, a primerjave pokažejo, da gre pogosto za nadaljevanje spomeniških rešitev, ki so bile v Jugoslaviji uveljavljene že med vojnami.

42 Za produkcijo javnih spomenikov v Makedoniji do druge svetovne vojne gl. Veličkovski, 2010, 23–31. Za črnogorsko produkcijo javnih spomenikov do druge svetovne vojne gl. Koprivica, 2009; Malbaša, 2013.

43 Enako se je zgodilo z Aleksandrovim spomenikom v Ljubljani (Jezernik, 2014, 428–431).

pogosto tudi isti ustvarjalci, nas ne sme čuditi, da se spomeniška produkcija v prvih letih druge Jugoslavije od tiste, ki je nastala v tridesetih letih, tipološko in izrazno pogosto bistveno ne razlikuje.

*

Zaključimo s povzetkom nekaterih glavnih točk in dognanj članka. Velika raznolikost delov nove države Jugoslavije je pomenila tudi veliko raznolikost v odnosu teh okolij do javnih spomenikov. V delih, ki so prej pripadali Avstro-Ogrski, je bila prisotnost spomenikov podobna kot drugod po Srednji Evropi, kjer proti koncu stoletja k valu nastajanja meščanskih javnih spomenikov tudi na periferiji pomembno pripomore nacionalizem. Spomeniška produkcija se je v jugovzhodnem delu bodoče Jugoslavije pred združitvijo razvijala nekoliko drugače in tudi počasneje. Bistveno jo opredelujeta prisotnost osmanske in pravoslavne tradicije, ki strukturirata javni prostor ter pomembna družbena dejstva in osebnosti slavita in komemorirata drugače kot srednje- in zahodnoevropska tradicija. Nastajanje meščanskih profanih spomenikov tudi v tem delu države izrazito spodbudijo politični in nacionalistični vzgibi, zlasti vzpostavljanje kraljevine Srbije, ki se želi uveljaviti kot moderna evropska država tako navznoter kot navzven.

Težnje po krepitvi skupne jugoslovanske identitete, vzpostavljanju kolektivnega imaginarija in čim bolj enotni, prepoznavni vizualni podobi mlade države so se v jugoslovanske spomenike padlim vpisovale le šibko in počasi. Temu niso botrovale le že omenjene razlike, temveč tudi notranje mednacionalne in politične napetosti ter nedomišljena državna kulturna politika, prav tako pa tudi dejansko pomanjkanje združujočih skupnih zgodb in spominov. Ker so se jugoslovanski narodi pred združitvijo pogosto znašli v nasprotnih političnih taborih, so lahko zgodbe iz preteklosti na mlado državo učinkovale celo skrajno razdiralno. Prav produkcija spomenikov, posvečenih vojnim dosežkom in padlim v prvi svetovni vojni, je bila v tem pogledu sila kočljiva, saj so se v isti državi znašli tako zmagovalci kot poraženci, sočasno so pokopavali borce z ene in druge strani ter se jih spominjali.

Glavnina pričujočega članka proučuje, kako se je produkcija javnih spomenikov v novi državi vzpostavljala sistemsko in od kod so prihajali njeni miselni vzorci in likovni vzori. Ugotavljamo, da državo, ki nima resne kulturne politike na tem področju, na prvem mestu »rešujejo« odlični avtorji, izšolani v preseženih političnih okvirih, ki postanejo njeni ključni ustvarjalci in pedagogi. V Zagrebu, kjer je bila do leta 1937 edina jugoslovanska likovna akademija, je deloval vrhunski kiparski profesorski kader z Ivanom Meštrovićem na čelu. Ljubljana likovne akademije sicer ni imela do leta 1945, a takoj po vojni se je začel izvajati kvaliteten arhitekturni študij, ki se je

posvetil tudi spomenikom in ki sta ga zaznamovala zlasti profesorja Ivan Vurnik in Jože Plečnik. Nekoliko paradoksalno se prav s temi ustvarjalci v novo državo pretočijo tradicije in znanja prejšnjega političnega okvira ter novi državi zagotovijo spomeniško produkcijo, ki uspešno rokuje z vidiki večetničnosti in multikulturalnosti.

Bibliografija

- Alofsin, A., *When Buildings Speak. Architecture as Language in the Habsburg Empire and Its Aftermath, 1867–1933*, Chicago, London 2006.
- Anderson, B., *Zamišljene skupnosti. O izvoru in širjenju nacionalizma*, Ljubljana 2007.
- Baotić, A., The Presentation of the Habsburg Dynasty in Bosnia and Herzegovina under the Austro-Hungarian Rule 1878–1918. The Case of Public Monuments, v: *Representing Habsburg-Lorraine Dynasty in Music, Visual Media and Architecture. 1618–1918* (ur. Telesko, W.), Dunaj, Köln, Weimar 2017, str. 166–188.
- Bennet, T., *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London, New York 1995.
- Blaganje, D., Ivan Vurnik. Arhitekt, v: *Ivan Vurnik 1884–1971. Slovenski arhitekt* (ur. Koželj, J.), Ljubljana 1994, str. 10–48.
- Bobič, P., *Vojna in vera. Katoliška Cerkev na Slovenskem, 1914–1918*, Celje 2014.
- Bulimbašić, S., Iso Kršnjavi i Društvo hrvatskih umjetnika »Medulić«, v: *Iso Kršnjavi – veliki utemeljitelj. Zbornik radova znanstvenog skupa* (ur. Mance, I., Matijević, Z.), Zagreb 2015, str. 334–352.
- Bogdanović, A., Predstavljanje jugoslovanske umetnosti v tujini. Kraljevina Jugoslavija in Beneški bienale, v: *Na robu. Vizualna umetnost v kraljevini Jugoslaviji (1929–1941)* (ur. Jenko M., Žerovc, B.), Ljubljana 2019, str. 71–91.
- Capital Cities in the Aftermath of Empires. Planning in Central and Southeastern Europe* (ur. Gunzburger Makaš, E., Damljanović Conley, D.), London, New York 2010.
- Cergol Paradiž, A., Selišnik, I., Spremembe v uradniškem poklicu in njegova feminizacija, v: *Slovenski prelom 1918* (ur. Gabrič, A.), Ljubljana 2019 (v pripravi).
- Čopič, Š., *Javni spomeniki v slovenskem kiparstvu prve polovice 20. stoletja*, Ljubljana 2000.
- Damjanović, D., Skulptura, v: *Umjetnost Bosne i Hercegovine. 1924.–1945.* (ur. Begić, A., Damjanović, D., Krzović, I.), Sarajevo 1985, str. 217–223.
- Damjanović, D., Javni spomenici, radovi zagrebačkih arhitekata, u Kupinovu, Novom Slankamenu i Vezircu kod Petrovaradina, *Scrinia Slavonica* 1, 2010, str. 226–243.
- Dobrovšak, L., Spomenik stradalim Židovima u Prvom svjetskom ratu u Koprivnici, *Podravski zbornik* 43, 2017, str. 53–66.

- Dolenc, E., *Med kulturo in politiko. Kulturnopolitična razhajanja v Sloveniji med obema vojnama*, Ljubljana 2010.
- Dragoni, P., Mlikota, A., The Destroyed Italian Monument. »Ara ai caduti Dalmati« in Zadar, *Ars Adriatica* 8, 2018, str. 179–194.
- Đurđević, M., Kadrijević, A., Russian Emigrant Architects in Yugoslavia (1918–1941), *Centropa* 2, 2001, str. 139–148.
- Georgieva, M., *South Slav Dialogues in Modernism. Bulgarian Art and the Art of Serbia, Croatia and Slovenia 1904–1912*, Sofia 2008.
- Gottsmann, A., *Staatskunst oder Kulturstaat? Staatliche Kunstpolitik in Österreich 1848–1914*, Dunaj, Köln, Weimar 2017.
- Ignjatović, A., Images of the Nation Foreseen. Ivan Meštrović's Vidovdan Temple and Primordial Yugoslavism, *Slavic Review* 4, 2014, str. 828–858.
- Ignjatović, A., Two Modernisms in the Two Yugoslavias. Architecture and Ideology, 1929–1980, *YU historija*, 2015, http://www.yuhistorija.com/culture_religion_txt02.html [25. 5. 2018].
- Jensen, R., *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton 1994.
- Jezernik, B., *Mesto brez spomina*, Ljubljana 2014.
- Kadijević, A., Relation des architectures Française et Serbe (depuis la fin du XIX siècle jusqu'à 1941), v: *La Serbie et la France une alliance atypique 1870–1940* (ur. Bataković, D. T.), Beograd 2010, str. 531–544.
- Kahler, T., »Gefallen auf dem Feld der Ehre ...«. Kriegerdenkmäler für die Gefallenen des Ersten Weltkriegs in Österreich unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklung in Salzburg bis 1938, v: *Steinernes Bewußtsein I. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern* (ur. Riesenfellner, S.), Dunaj, Köln, Weimar 1998, str. 365–409.
- Kečkemet, D., Javni spomenici u Hrvatskoj do drugog svjetskog rata, *Život umjetnosti* 2, 1966, str. 3–16.
- Klabjan, B., Nation and commemoration in the Adriatic. The commemoration of the Italian unknown soldier in a multinational area, *Acta Histriae* 18 (3), 2010, str. 399–424.
- Klabjan, B., The nationalization of the cultural landscape in the Northern Adriatic at the beginning of the Twentieth Century. The case of the Verdi monument in Trieste, *Acta Histriae* 23 (1), 2015, str. 113–130.
- Kolar-Dimitrijević, M., Povijest gradnje spomenika kralju Tomislavu u Zagrebu 1924. do 1947. godine, *Povijesni prilozi* 16, 1998, str. 243–307.

- Koprivica, T., Spomenici i pobjednici, v: *Za pravo, čast i slobodu Crne Gore* (ur. Adžić, N.), Cetinje 2009, str. 189–196.
- Kos, M., Reforme oblikovanja v 19. stoletju in obrtno šolstvo, v: *Zbornik za Staneta Bernika. Ob njegovi sedemdesetletnici* (ur. Zupan, G.), Ljubljana 2009, str. 118–142.
- Kraševac, I., Kulturnopovijesni okvir 19. stoljeća i počeci umjetničkog školovanja u Hrvatskoj, v: *Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu i hrvatsko slikarstvo* (ur. Kraševac, I., Prelog, P.), Zagreb 2008, str. 28–46.
- Kreft, L., *Spopad na umetniški levici. Med vojnama*, Ljubljana 1989.
- Kulić, V., Mrduljaš, M., Thaler, W., *Modernism in-between. The mediatory architectures of socialist Yugoslavia*, Berlin 2012.
- Kulić, V., Orientalizing Socialism. Architecture, Media, and the Representations of Eastern Europe, *Architectural Histories* 6 (1), 2018.
- Kulturni svetniki in kanonizacija* (ur. Dović, M.), Ljubljana 2016.
- Lajbenšperger, N., Spomenici Prvom svetskom ratu između države, zakona i pojedinca – nekoliko zapažanja i primera, *Srpske studije* 5, 2014, str. 207–222.
- Lasić, S., *Sukob na književnoj ljevici*, Zagreb 1970.
- Long, C., East Central Europe. National Identity and International Perspective, *The Journal of the Society of Architectural Historians* 4, 2002, str. 519–529.
- Makuljević, N., Migrations and the Creation of Orthodox Cultural and Artistic Networks between the Balkans and the Habsburg Lands (17th–19th Centuries), v: *Across the Danube. Southeastern Europeans and Their Travelling Identities (17th–19th C.)* (ur. Katsiardi-Hering, O., Stassinopoulou, M. A.), Leiden, Boston 2017, str. 54–64.
- Malbaša, P., *Spomenici Petra II Petrovića Njegoša*, Cetinje 2013.
- Manojlović Pintar, O., *Arheologija sećanja: Spomenici i identiteti u Srbiji 1918–1989*, Beograd 2014.
- Matković, H., Proslava tisućugodišnjice hrvatskog kraljevstva 1925. godine i njezini odjeci u Hrvatskoj, v: *Prvi hrvatski kralj Tomislav. Zbornik radova* (ur. Mirošević, F.), Zagreb 1998, str. 271–305.
- Matošević, A., *Pod zemljom. Antropologija rudarjenja na Labinštini u XX. stoljeću*, Pulj 2011.
- Newman, J. P., *Yugoslavia in the Shadow of War. Veterans and the Limits of State Building 1903–1945*, Cambridge 2015.
- Obrenović, V. N., *Srpska memorijalna arhitektura 1918–1955* [doktorska disertacija], Beograd 2013.

- Piplović, S., Javni spomenici u Dalmaciji iz XIX. stoljeća, *Anali galerije Antuna Augustinčića* 21–25, 2001–2005 [2006], str. 239–258.
- Pirjevec, J., *Jugoslavija 1918–1992. Nastanek, razvoj in razpad Karadjordjevićeve in Titove Jugoslavije*, Koper 1995.
- Prelog, P., *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identitet*, Zagreb 2018.
- Prelovšek, D., Monuments by the Architect Jože Plečnik, *Acta historiae artis Slovenica* 2, 2013, str. 11–26.
- Prinčič, V., *Neme priče vojnih grozot 1915–1918*, Trst 2018.
- Repe, B., Slovenija v tridesetih letih. Med odprtostjo v Evropo, nacionalno ogroženostjo in ideološkimi boji, v: *Na robu. Vizualna umetnost v kraljevini Jugoslaviji (1929–1941)* (ur. Jenko M., Žerovc, B.), Ljubljana 2019, str. 47–67.
- Reynolds, D., Die österreichische Synthese. Metropole, Peripherie und die kunstgewerblichen Fachschulen des Museums, v: *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst* (ur. Noever, P.), Dunaj 2000, str. 203–218.
- Ruszała, K., »Requiem Aeternam.« Grobovi prebivalcev Galicije, padlih v času 1. svetovne vojne na območju današnje Slovenije, v: *V Galiciji in ob Soči. Poljaki in Slovenci na frontah 1. svetovne vojne* (ur. Cetnarowicz, A., Nečak, D., Pijaj, S., Todorović, B.), Krakow 2016a, str. 193–202.
- Ruszała, K., »Cesarjevi vojaki so legli k počitku.« Zahodnogalicijska vojaška pokopališča in grobovi Slovencev iz avstro-ogrske vojske, v: *V Galiciji in ob Soči. Poljaki in Slovenci na frontah 1. svetovne vojne* (ur. Cetnarowicz, A., Nečak, D., Pijaj, S., Todorović, B.), Krakow 2016b, str. 203–214.
- Selišnik, I., *Prihod žensk na oder slovenske politike*, Ljubljana 2009.
- Smrekar, A., Monarhija kot mecen slovenske umetnosti 1904–1914, v: *Razprave iz evropske umetnosti za Ksenijo Rozman* (ur. Jaki, B.), Ljubljana 1999, str. 239–252.
- Smrekar, A., Slovenački umetnici i Nadežda Petrović, v: *Zbornik radova. Naučni skup posvečen Nadeždi Petrović (1873–1915)* (ur. Jovanov, J.), Novi Sad 2016, str. 56–85.
- Spominska cerkev Sv. Duha v Javorci. Sto let »bazilike miru«* (ur. Fortunat Černilogar, D.), Tolmin 2016.
- Svoljšak, P., *Soška fronta*, Ljubljana 1994.
- Svoljšak, P., The Sacrificed Slovenian Memory of the Great War, v: *Sacrifice and Rebirth. The Legacy of the Last Habsburg War* (ur. Cornwall, M., Newman, J. P.), New York, Oxford 2015, str. 216–232.
- Svoljšak, P., Kamni spomina. Kako in zakaj so nastajali spomeniki med 1. svetovno vojno. Primer slovenskega prostora in soške fronte, (predavanje), simpozij *Jugoslovanski spomeniki, povezani s 1. svetovno vojno (1918–41)*, Ljubljana,

- Moderna galerija*, 10.–19. 10. 2018), <http://mreznimuzej.mg-lj.si/si/mreznimuzej/3/23/?artworkid=1066> [5. 6. 2019].
- Šarenac, D., Commemoration, Cult of the Fallen (South East Europe), 1914–1918-online. *International Encyclopedia of the First World War*, Berlin 2017, https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/commemoration_cult_of_the_fallen_south_east_europe [20. 10. 2018].
- Šarenac, D., Remembering Victory. The Case of Serbia/Yugoslavia, v: *The First World War and the Balkans. Historic Event, Experience, Memory* (ur. Höpken, W., van Meurs, W.), Bern 2018, str. 225–245.
- Toward a Concrete Utopia. Architecture in Yugoslavia, 1948–1980* (ur. Stierli, M., Kulić, V.), New York 2018.
- Überegger, O., »Erinnerungsorte« oder nichtssagende Artefakte? Österreichische Kriegerdenkmäler und lokale Kriegserinnerung in der Zwischenkriegszeit, v: *Glanz–Gewalt–Gehorsam. Militär und Gesellschaft in der Habsburgermonarchie (1800–1918)* (ur. Cole, L., Hämmerle, C., Scheutz, M.), Essen 2011, str. 293–310.
- Veličkovski, V., *Monumentalna umetnost vo Makedonija po 1945 godina*, Skopje 2010.
- Vidmar, P., Lokalpatriotismus und Lokalpolitik. Die Denkmäler Wilhelms von Tegetthoff, Kaiser Josefs II. sowie Erzherzog Johanns in Maribor und die Familie Reiser, *Acta historiae artis Slovenica* 1, 2013, str. 65–87.
- Visokošolska nastava arhitekture u Srbiji 1846–1971* (ur. Rakočević, M. P.), Beograd 1996.
- Wallis, B., Prodaja narodov. Mednarodne razstave in kulturna diplomacija, *Likovne besede* (tematski sklop *Razstava*, ur. Žerovc, B.), 81/82, 2017, str. 30–37.
- Zec, D., Opaske uz pojedina djela Roberta Frangeša Mihanovića. Primjer Zbirke kiparstva Muzeja likovnih dijela u Osijeku, v: *Imago, imaginatio, imaginabile. Zbornik u čast Zvonka Makovića* (ur. Magaš Bilandžić, L., Damjanović, D.), Zagreb 2018, str. 365–382.
- Žerovc, B., *Rihard Jakopič – umetnik in strateg*, Ljubljana 2002.
- Žitko Durjava, S., *Historizem v kiparstvu 19. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 1989.
- Žitko Durjava, S., *Po sledih časa. Spomeniki v Sloveniji*, Ljubljana 1996.
- Žvanut, M., Delovanje Deželne centrale za domovinsko varstvo za Kranjsko med I. svetovno vojno – priprave za vojni muzej, *Kronika* 1, 1985, str. 64–67.

Beti Žerovc

Javni spomeniki in spomeniki, posvečeni prvi svetovni vojni, na območju Jugoslavije od poznega 19. stoletja do leta 1941

Ključne besede: prva svetovna vojna, vojna obeležja, spomeniki, kolektivni spomin, javna skulptura, Jugoslavija, Ivan Meštrović

Jugoslovanske spomenike, povezane s prvo svetovno vojno, danes praviloma obravnavamo ločeno, v okvirih držav naslednic. Članek poskuša predstaviti čim bolj celovito sliko te produkcije in zarisati njene skupne značilnosti, obenem pa tudi razlike, v veliki meri pogojene z zelo raznolikimi lokalnimi tradicijami komemoriranja in postavljanja obeležij.

Jedro besedila je analiza, kako se produkcija javnih spomenikov v novi Jugoslaviji vzpostavi sistemsko, od kod prihajajo njeni miselni vzorci in likovni vzori ter kdo so njeni ključni avtorji. Sledi razmislek o tem, kako so se v spomenike vpisovale težnje po krepitvi skupne jugoslovanske identitete, vzpostavljanju kolektivnega imaginarija in čim bolj enotni, prepoznavni vizualni podobi mlade države. Jugoslavija je imela na tem področju precejšnje težave, ki jim niso botrovale le notranje mednacionalne in politične napetosti ter nedomišljena državna kulturna politika, temveč tudi pomanjkanje združujočih skupnih zgodb in spominov. Ker so se deli nove države pred združitvijo pogosto znašli v nasprotnih političnih taborih, so lahko zgodbe iz preteklosti nanjo učinkovale celo skrajno razdiralno.

Beti Žerovc

Public Monuments and Monuments Dedicated to the First World War on the Territory of Yugoslavia from the Late 19th Century to 1941

Keywords: the First World War, war memorials, monuments, collective memory, public sculpture, Yugoslavia, Ivan Meštrović

The First World War monuments produced in interwar Yugoslavia are today usually discussed separately, within the context of the successor state to which they belong. The article attempts to present a picture of this production that is as comprehensive as possible, outlining not only the common features of these works but also their differences, which to a large degree were conditioned by very diverse local traditions of commemoration and memorial creation.

To achieve its aim the article analyses how the production of public monuments in a new country was established on a systemic level, from where its mindset and artistic influences were originating, and who were its key creators and pedagogues. It further questions how the monuments dedicated to the First World War are inscribed with desires to strengthen a common Yugoslav identity, establish a collective imaginary, and develop a distinctive visual image of the young state. Yugoslavia faced considerable difficulties in this area, which were fostered not only by internal inter-ethnic and political tensions and a poorly thought-out state cultural policy, but also by the lack of unifying shared stories and memories. Since the different parts of Yugoslavia had often found themselves in opposing political camps before unification, stories from the past could even be extremely divisive for the young state.

Ajda Bračič

Poimenovanje urbane krajine kot orodje reappropriacije mesta

Ključne besede: kritična toponimija, toponimi, mesto, urbanizem, občna zemljepisna imena

DOI: 10.4312/ars.13.2.231-244

1 Poimenovanje kraja

Kaj je kraj? Že če se na kratko ozremo k etimologiji besede, pridemo do zanimivih ugotovitev: starocerkvenoslovanska beseda *kraj* ѣ je pomenila »skrajni rob, začetek, konec«, pomen pa se ohranja v hrvaškem in srbskem *krāj*: »kraj, konec, breg, rob« ter ruskem *kráj*: »rob, konec, kraj, dežela«. Praslovanska rekonstrukcija *krāj* ѣ je prvotno pomenila »kar je odrezano, kjer je odrezano«. Pomen se je najprej konkretiziral v »konec, rob« in od tod prek »meja« in »obmejno področje« dalje razvil v »omejeno področje, dežela« ter v '(naseljeno) mesto'.¹ Kraj je torej posebno mesto, mesto, ki ga od preostalega prostora nekaj loči (rez), ki je hkrati njegov konec. V misli se nam bržkone takoj prikrade Heidegger, ki v eseju Grajenje, bivanje, mišljenje prepozna podobno ločevalno lastnost kraja: »Prostor je nekaj uprostorjenega, svobodno danega v mejo, grško *péras*. Meja ni nekaj, pri čemer nekaj preneha, temveč je, kot so spoznali Grki, meja tisto, od česar nekaj pričinja svoje bistvovanje« (Heidegger, 1998, 78). Kraj uprostorja prostor in se vrašča vanj s svojo posebnostjo, ki ga ločuje od preostalih mogočih krajev. Ni kar vsako mogoče mesto že kraj – ta mora biti na neki način izjemen (izvzet iz splošnosti). Ta izjemnost je tisto, kar ga kot kraj opredeljuje:

Toda le nekaj takega, kar je samo kraj, lahko uprostori mesto. Kraj ni navzoč že pred mostom. Sicer je, preden most stoji, vzdolž toka mnogo mest (Stelle), ki jih je mogoče zasesti. Eno od njih se izkaže za kraj, in sicer zaradi mostu. Tako se most ne vzpostavi na nekem kraju, temveč iz samega mostu šele nastane neki kraj. Most je stvar, Ding, zbira četverje, zbira pa tako, da četverju umešča

1 »[K]rāj krája m lat. 'locus, finis, margo' (16. stol.), krajân, krajéven, krājina, krājnik, okrāj, okrâjek, pokrājina (16. stol.), pokrajînski, skrâjen, skrâjnji. Enako je stcslovan. krajъ 'skrajni rob, začetek, konec', hrv., srb. krāj 'kraj, konec, breg, rob', rus. kráj 'rob, konec, kraj, dežela', češ. kraj 'rob, črta, pokrajina'. Pslovan. *krāj ѣ je sorodno s *krojiti 'rezati, krojiti' in prvotno pomeni '*kar je odrezano, kjer je odrezano'. Pomen se je najprej konkretiziral v 'konec, rob' in od tod prek 'meja' in 'obmejno področje' dalje razvil v 'omejeno področje, dežela' ter v '(naseljeno) mesto' (Be II, 79, ES XII, 88, Po, 946)« (Snoj, 2015).



neko mesto. S tega mesta se določajo trgi in poti, s katerimi je uprostorjen prostor (Heidegger, 1998, 78).

Čemur rečemo kraj, je torej lokacija prostorske anomalije, reza ali brazgotine, od koder se preostali prostor razrašča nekoliko drugače, kot bi se brez nje. Ob sebi zbira četverje (neba, zemlje, smrtnikov in bogov) ter je sposobno posredovanja med registri sveta.² Recimo le, da je kraj tisti, ki v brezkray prostora vtika razmejevalni rob, transcendentni most – meja, ki se stika z obema svojima skrajnostma. Kot pravi Jonathan Maskit: »Biti kraj pomeni imeti lokacijo (ali vsaj imeti sposobnost biti lociran), biti poimenovan, znan« (Maskit, 1998, 266). Takšna je narava kraja, njegova specifičnost pa mu odmerja identiteto. Da bi to identiteto zaznamovali na zemljevidu prostora svoje misli, ga poimenujemo.

Lastno ime je po slovenskem pravopisu »[...] poimenovanje posameznih bitij [...], zemljepisnih in stvarnih danosti, na primer imen krajev, delov zemeljskega površja, nebesnih teles; ustanov, organizacij in podjetij, umetnostnih del [...]« (Furlan, Gložančev, Šivic-Dular, 2000, 75). Pri lastnih zemljepisnih imenih gre torej za poimenovanje posameznega pokrajinskega pojava, ki ga lahko uvrstimo v skupino podobnih pojavov, pa tudi za razlikovanje tega pojava od drugih. Kraj, ki mu pripišemo takšno ime, je izjemen in nosi identiteto, pa vendar je ta do določene mere primerljiva z nekaterimi drugimi identitetami. Gozd, potok, gora: to so primeri takšnih imen, ki označujejo skupino entitet, pri katerih prepoznavajo določeno skupno značilnost. Britanski pisec Robert Macfarlane v delu *Landmarks* zavzame zanimivo in pomembno stališče do tovrstnih besed. V uvodnem poglavju govori o pokrajini otoka Isle of Lewis, ki je na prvi pogled gola in prazna močvirnata prostranost. Prav zato in zaradi redke poseljenosti se je ta otok zdel odlična lokacija za gradnjo vetrnih elektrarn, ki bi z električno energijo oskrbovale britansko ozemlje niže proti jugu. Macfarlane navaja, da so se tamkajšnji prebivalci uspešno obranili gradnje teh objektov na otoku – pokazali so namreč, da otok ni le vetrovna severnjaška puščava, temveč je poln posebnosti in bogastva, ki ga ni mogoče najti nikjer drugje. Vendar pa te posebnosti prepoznajo (in ozavestijo) le tisti, ki pokrajino intimno poznajo. To so prebivalci pokazali prav s pomočjo občnih zemljepisnih imen in drugih lokalno specifičnih poimenovanj za pokrajinske pojave, ki so jih zbrali v t. i. *Peat Glossary*.³ Gre za zbirko arhaičnih in narečnih besed za različne vrste mahu in šote, barjanske geografske značilnosti ter vremenske in druge, za Isle of Lewis pomembne pojave, ki bi jih prišlek, ko ne bi poznal besed zanje, zlahka spregledal. Podobno proces poimenovanja neznanega avstralskega ozemlja, ki so ga odkrivali britanski pomorščaki, reflektira Paul Carter v legendarni

2 Kateri so ti registri in kako so poimenovani, je odvisno od naše naklonjenosti temu ali onemu filozofskemu mojstru.

3 Približen prevod bi se lahko glasil: Šotni slovarček.

polliterarni raziskavi povezav med jezikom, politiko in geografijo *The Road to Botany Bay* (1988) – pri podeljevanju imen imperialistične mornarice je šlo dobesedno za udomačevanje ozemlja, za spreminjanje prazne dežele, *terra nullius*, v kraj z zgodovino in kulturo. Čeprav za razliko od Macfarlana ne govori o občnih, temveč o lastnih zemljepisnih imenih, tudi Carter opisuje proces partikularizacije in prisvajanja (vpisovanja v svoj mentalni prostor) skozi proces poimenovanja. Med občnimi in lastnimi zemljepisnimi imeni sicer pomensko gledano obstaja velika razlika, v obeh primerih je zelo različen tudi proces poimenovanja, zato med njimi težko najdemo stične točke na več ravneh. Zanimivo pa je opaziti, da se v obeh procesih izkazuje ista tendenca: po prepoznavanju in razlikovanju, po udomačevanju in prisvajanju.

Zgornja primera govori o prid Wittgensteinovemu citatu o mejah jezika, ki so tudi meje sveta. Kraj postane kraj s tem, ko ga je mogoče poimenovati. Če Heidegger govori o tem, da se most ne vzpostavi na nekem kraju, temveč iz samega mostu šele nastane neki kraj, lahko po zgornjem zgledu trditev preobrnemo tako: ime se ne vzpostavi zaradi kraja, temveč iz imena neki kraj šele nastane.

Po drugi strani pa se prav s kraji hranijo ideologije. Henri Lefebvre:

Kaj je ideologija brez prostora, na katerega referira, ki ga opisuje, katerega besedišče in povezave uporablja, katerega kode vsebuje? Kaj bi bila verska ideologija judovsko-krščanskega tipa, če ne bi temeljila na krajih in njihovih imenih: cerkev, spovednica, prezbiterij, prižnica, tabernakelj itn.? Kaj bi bila Cerkev brez cerkva? (Lefebvre, 2014).

V resnici velja oboje. Beseda je ključna za vzpostavitev kraja, a kraj sam po besedi postane orodje ideologije. Poimenovanje (in z njim *vkrajevanje*) je vendarle *strukturiranje*, vstavljanje v strukturo – je kolektivno, zato določeni meri političnosti ne moremo ubežati.

2 Kritična toponimija

Kritična toponimija je razmeroma nova veda, ki poimenovanje krajev obravnava kot »par excellence politično prakso izvajanja oblasti nad prostorom« (Pinchevski, Torgovnik, 2002, 367) in na videz nedolžno podeljevanje krajevnih imen, ki je bilo doslej predvsem v domeni jezikoslovja in, redkeje, filozofije, umešča v kulturno-zgodovinski kontekst. Takole opredelita kritično toponimijo (in namen publikacije) Jani Vuolteenaho in Lawrence D. Berg, dva izmed vodilnih strokovnjakov področja, v temeljni monografiji *Toward Critical Toponymies*: »Namen zbranih prispevkov [...] je osvetliti, kako lahko toponime teoretično razumemo kot vseprisotne vidike geografije, vpete v strukture moči [...]« (Vuolteenaho, Berg, 2009, 14).

Kritična toponimija se sicer ukvarja predvsem ali skoraj povsem le z lastnimi zemljepisnimi imeni. Pretežno se zanima za analizo ideoloških struktur, ki botrujejo takšnemu ali drugačnemu poimenovanju točno določenih krajev, sledenje zgodovinskim spremembam v poimenovanju krajev ter primerjanje teh procesov s političnimi in kulturnimi premiki, ki stojijo za njimi.

Glede narave lastnih imen (ki seveda vključujejo zemljepisna lastna imena) že od nekdaj prihaja do nekaterih zagat. Če je John Stuart Mill trdil, da se lastna imena nanašajo le na identiteto (referenta), ki ga poimenujejo, sicer pa ne pomenijo nič drugega (Mill, 1843), se je njegova trditev kaj hitro izkazala kot nezadostna in izzvala številne kritike.⁴ Gottlob Frege, nemški filozof in logik z začetka 20. stoletja, je utemeljitelj t. i. deskriptivistične teorije lastnih imen, zagovornik variacije te teorije pa je bil tudi Bertrand Russell. Če na kratko povzamemo: po deskriptivistični teoriji se ime ne nanaša neposredno na referenta (entiteto, ki jo označuje), temveč na serijo mogočih opisov, ki se tudi nanašajo na isto entiteto. Iz nasprotja med teorijama izhaja t. i. Fregejeva zanka: »Hesper je Fosfor« oziroma »Zvezda danica je zvezda večernica«. Ker vemo, da se obe imeni nanašata na isti planet oziroma referenta, bi ob upoštevanju Millove teorije lahko rekli, da je izjava nesmiselna oziroma da nima nobene kognitivne vrednosti. »Hesper je Fosfor« bi potemtakem pomenilo popolnoma isto kot »Hesper je Hesper«. Frege zagato reši tako, da predlaga novo raven pomena, ki je nad referenco (Bedeutung): to je smisel (Sinn). Venera je, ko ji rečemo zvezda danica, v naši zavesti predstavljena drugače kot takrat, ko ji rečemo zvezda večernica. Frege se v svojih izpeljevanjih približa opisovanju tistega transcendentalnega mesta v jeziku, ki je sorodno Heideggerjevemu kraju: poezije.

Saul Kripke je v začetku sedemdesetih ovrgel deskriptivno teorijo in uveljavil novo: kavzalno teorijo, ki je za naše tukajšnje prizadevanje pomembna, ker pripoznava pomen kolektivnosti pri rabi imen. Kavzalna teorija imen vpeljuje dve stopnji poimenovanja: prvo, ko nekemu referentu določimo fiksno ime (po Kripkeju dobesedno »krst«), ter drugo, ko se vse nadaljnje rabe nanašajo na prvotno dejanje poimenovanja prek kavzalne verige (Kripke, 1980). Teorija predpostavlja, da ni nujno, da tisti, ki ime uporablja, sploh pozna entiteto, ki je začetni referent tega imena. Pomen imena se konstruira skozi verigo posameznih rab tega imena. To nas popelje še korak dlje od teze, da se kraj konstruira skozi svoje ime: potemtakem se namreč kraj konstruira z vsako posamično rabo imena, ki ga zaznamuje.

Generiranje in spremembe obstoječih zemljepisnih imen se dogodijo na različne načine, vendar je njihovo uradno podeljevanje v sodobnosti birokratizirana sistemska dejavnost. Podeljevanje zemljepisnih lastnih imen je uradni postopek, ki ga spremljata

4 Nekateri so teorijo celo posmehljivo imenovali »Millov paradiz«, saj naj bi bila tako lepa in preprosta, a na žalost neuporabna.

vpis novega imena v vse potrebne registre in označitev na uradnih zemljevidih. Zato ni težko videti, da so zemljepisna lastna imena skoraj vedno ideološko zaznamovana; in če niso takšna v svoji etimologiji, postanejo takšna v trenutku, ko so vpisana v uradne državne registre v času, ko je na oblasti določen družbeni sistem. Poimenovanje krajev z lastnimi imeni je kulturna, a tudi politična praksa, in to je glavna misel, iz katere se je porodila kritična toponimija. Proučevanje zgodovinskega ozadja in okoliščin, v katerih se je pripetilo poimenovanje določenega kraja, v katerih se je ime spremenilo, kraj vrisal ali izbrisal z zemljevida, prebivalci pa so ohranili svojo identiteto ali so se ji bili prisiljeni odreči: vse to je področje raziskovanja kritične toponimije. Ugotovitve nam lahko marsikaj povedo o kraju, še več pa o teh okoliščinah in mehanizmi delovanja kulture in oblasti.

Sicer pa zemljepisna lastna imena spremlja določena mera inertnosti. Kljub temu, da so očiten predmet političnih manipulacij in orodje oblasti, pa tudi neizbrisen del identitete kulturne oziroma jezikovne skupine, se (vsaj v spremenjeni obliki) pogosto ohranjajo izjemno dolgo ter prečijo kulture, jezike in družbene ureditve. »Imena krajev so med najtrajnejšimi simboli naroda,« pravi Arseny Saparov v študiji *The Alteration of Place Names and Construction of National Identity in Soviet Armenia*. »Preživijo lahko dlje od večine materialnih ostankov neke civilizacije« (Saparov, 2003, 179).

Občna zemljepisna imena svojo podrejenost vladajočemu družbenemu sistemu kažejo na še mnogo subtilnejši ravni. Lahko bi celo rekli, da se v primerjavi z (za razvojni tempo jezika) bliskovitimi menjavanji družbenih sistemov zadnjih stoletij spreminjajo bistveno počasneje. Zaradi sprememb rabe kraja, njegove funkcije ali simbolne konotacije se lahko posamezno občno ime z določenim pomenom počasi prepoji, da se vzajemno spremenita, ali pa se začne uporabljati v drugih kontekstih ali registrih, vendar je v tem primeru stik s politično ideologijo posreden in zato manj očiten. Še najbolj povedna in najlaže razvidna je v tem oziru morda raba in neuporaba posameznih občnih imen, oziroma njihovo nastajanje in izginjanje. O menjavah političnih sistemov ter vzponih in padcih posameznih kultur bržkone najglasneje govori opuščanje posameznih izrazov – tudi za prostor. Ob prihodu nove tehnologije (ki je skoraj vedno posledica nečesa drugega) se, na primer, spremeni način gradnje, določene tipologije gradnje postanejo odvečne, s tem pa tudi njihova imena. Zaradi razlike med časovno prilagodljivostjo lastnih in občnih zemljepisnih imen pa prihaja do ohranjanja nekaterih sedimentov teh drugih v uradno zabeleženih tistih prvih. Ne služijo več prvotni rabi, vendar si jih lahko ogledamo, da bi o njih kaj izvedeli. Tako po pogostosti naselbinskih imen v Sloveniji vodita Gradišče in Pristava, oba s kar osmimi ponovitvami. Apelativa gradišče in pristava, ki sta v teh onimih ohranjena, pa zaznamujeta umetno krajino, kakršne danes ne gradimo več.

Seveda bi lahko poskusili trditi tudi obratno: da se namreč s prehodom v novo ali s spreminjanjem obstoječe kulture uporabnikov nekega prostora besede spreminjajo, da se hkrati s smrtjo enih porajajo nove. Vendar kaže, da to ni povsem res, saj so naši besednjaki na področju prostora in poimenovanja krajev vedno siromašnejši. V naslednjih nekaj odstavkih bomo poskusili pokazati, zakaj je tako in kako je to sovisno z našim dojemanjem prostora, pa tudi z našo aktivno udeležbo pri njegovem sooblikovanju.

3 Brezkrajevnost

V zadnjih desetletjih fizično okolje v zahodni kulturi na videz izgublja na pomembnosti. Edward Casey pravi:

Na Zahodu je v zadnjih treh stoletjih – v času modernosti – kraj postal ne le zanemarjan, temveč aktivno zatiran koncept. [...] Pojavil se je diskurz, katerega glavna fokusa sta Čas in Prostor. Ko so ju fiziki dvajsetega stoletja spojili v amalgam prostor-časa, se je zanemarjanje kraja le nadaljevalo na drug način. Že celotno epoho imamo kraj za siromašnega bratranca Časa in Prostora, teh dveh kolosalnih kozmičnih partnerjev, ki se vzpenjata nad modernostjo (Casey, 1993, 14).

Kartezično pojmovanje prostora kot neskončne mreže, v kateri se nahajajo telesa, je bistveno spremenilo naše dojemanje materialne stvarnosti in njenega delovanja. Če je to po eni strani omogočilo analitičen razmislek, abstrakcijo in jasen pregled nad operacijami, po drugi strani zanemarja nekatere druge bistvene prvine prostora. Modernost prostor jemlje kot danost, na katero ni mogoče vplivati, temveč deluje po inherentno logičnih zakonitostih. To je »prostor, ki je popolnoma enovit in nanj ne vpliva absolutno nič, kar se v njem dogaja. Temu prostoru ni konca, v njem pa tudi ni ničesar, kar je mogoče meriti ali podrediti merilu« (Connor, 2004, 121).

Če prostoru ni konca, v njem tudi ni kraja. V njem ni reza posebnosti, ki smo ga opredelili kot temeljno značilnost oziroma kot ključnega za identiteto nekega kraja. Kartezijski prostor je izrazito brezkraveven.

Takšen je tudi prostor tehnologije. Sodobna programska orodja, ki jih množično uporabljajo načrtovalci prostora za risanje in projektiranje, temeljijo na neskončni tridimenzionalni mreži, v katero je treba včrtati projekt. CAD programi so v zatonu; v stroki se vzpenja priljubljenost BIM tehnologije, ki s pomočjo predpripravljenih konstrukcijskih knjižnic⁵ omogoča hitrejše projektiranje, risanje v tridimenzionalnem

5 Pogosto je knjižnice materialov ali celotnih konstrukcij mogoče dobiti neposredno pri proizvajalcu, ki te materiale in konstrukcije proizvaja tudi v stvarnosti.

prostoru, samodejen izris konstrukcijskih detajlov in delo več strokovnjakov hkrati na enem projektu. Tega ne poskušam prikazati kot pomanjkljivost – možnosti, ki jih odpirajo nove tehnologije, so izjemne. Vendar večja avtomatizacija in zahteva po hitrejšem načrtovanju, ki je posledica gona po neskončni rasti, pogosto privedeta do ubiranja bližnjic, slabih premislekov, nezadostnih rešitev in generičnosti grajenega okolja. S povečevanjem prisotnosti tehnologije v naših življenjih in z njihovo vse večjo virtualizacijo je naša pozornost do materialnega okolja omejena. (Grajeno) okolje pa je podrejeno funkciji in si prizadeva zmanjšati zaznavnost svoje prisotnosti. Njegova naloga je služiti čim hitrejšemu premikanju tokov kapitala, informacij in dobrin, umakniti se procesom, ki v njem potekajo, ter v skrajnem primeru dokončno izginiti.

O nečem primerljivem piše znani arhitekt, teoretik in publicist Rem Koolhaas v eseju *Generic City*: »Generično mesto je tisto, kar ostane, potem ko se velik del urbanega življenja preseli v virtualni prostor. To je prostor šibkih in napihnenih občutkov [...]« (Koolhaas, 1995, 1250). Generično mesto je neskončno ponavljajoče se, nezapomljivo brezkrajevno mesto. Generično mesto nima nikakršne identitete, saj je »identiteta postala premajhna, da bi jo naseljevali in si delili vsi ljudje. [...] To pešanje le zastruje nenehno naraščajoča množica turistov, plaz, ki v večnem iskanju 'karakterja' tudi uspešne identitete melje v prah brez vsakršnega pomena« (Koolhaas, 1995, 1248). Če se spomnimo našega prejšnjega izpeljevanja o medsebojnem konstruiranju krajev (oziroma njihovih identitet) in besed (oziroma imen), lahko nadaljujemo: če besede šele konstruirajo kraje in so ključne za njihovo identiteto, z njihovim izginjanjem izginja tudi ta identiteta.

Arhitekturni teoretik Alberto Perez-Gomez tradicionalno, predmoderno mesto opiše kot okolje, v katerem so sicer delovale številne politične institucije, ki se nam danes zdijo sumljive ali pa jih celo preziramo zaradi izkoriščevalskih načinov, na katere se konstruirajo. Pa vendar so arhitekture, ki so takšne institucije delale vidne, ponujale prostor za plodovito in živahno javno življenje ter postavljale »izkušnjo družbenega telesa na prvo mesto, ravno nasprotno od kartezijske egoistične zavesti modernosti, ki kulminira v našem urbanem življenju samotnih potrošnikov« (Perez-Gomez, 2016, 5). Perez-Gomez promovira arhitekturo »pomena« (meaning), dobesedno »s pomeni nosečo«, ki ni podrejena kategorijam lepega in grdega, je »neločljiva od svojih partikularnih jezikovnih artikulacij« in »omejuje prostor, v katerem lahko vsak najde svoje *mesto*« (Perez-Gomez, 2016, 5–9). To mesto zlahka prepoznamo kot kraj, lokus, ki je toliko prostorski kot družben.⁶

6 A ga ne smemo jemati kot nekaj strogo določenega, rigidnega – v smislu, da je družbeni red nespremenljiv, posameznikov položaj v družbi pa predeterminiran in končen. Kraj lahko vznikne v obstoj ali zopet postane zgolj mesto odsotnosti kraja: ima zmožnost, da se spreminja.

Z odmikom od življenja v neurbaniziranem ali povsem nekultiviranem okolju, kjer je bilo treba za preživetje pozorno spremljati nepredvidljivo dogajanje v naravi ter se naučiti razbirati drobne namige, ki jih ta pošilja (ter jih s tem tudi poimenovati), se je veliko besed za krajinske značilnosti izgubilo. Macfarlane poroča, da je bilo iz nedavne izdaje oxfordskega Mladinskega slovarja odstranjenih veliko besed, ki se nanašajo na naravo, med drugimi želod, gad, javor, breza, regrat, praprot, nektar, pupek, pašnik, dodali pa so gesla, kot so priponka, blog, širokopasovna povezava, klepetalnica, komite, MP3 predvajalnik in zvočno sporočilo. S tem seveda ni nič narobe; jezik je živ in smiselno je, da se s spreminjanjem načina življenja spreminja tudi operativno besedišče. Vendar je skrb vzbujajoče nekaj drugega: da izgubljam veliko več besed za poimenovanje in opisovanje prostora stvarnosti, kot ustvarjamo novih.

Mestno okolje se bliskovito spreminja. V zadnjih nekaj stoletjih – modernosti – je grajeno okolje bistveno spremenilo značaj, tako da so danes mesta povsem drugačen habitat kot še pred stoletjem. »Urbana divjina« je prisrčna krilatica, na katero pogosto naletimo v publicističnih besedilih, pa vendar bi lahko rekli, da urbano grajeno okolje s svojo kompleksnostjo in soodvisnostjo velikanskega števila dejavnikov, ki ga sooblikujejo, zares spominja na divjino.⁷ Preplet generičnih in predpisanih prostorskih posegov se v kombinaciji z lefebvrovsko nenadejano rabo javnega prostora spreminja v nepregleden poligon raznolikosti. Vendar pa se besedišče, ki takšen prostor opisuje in poimenuje, ne spreminja v koraku z referentom.

Študije na prerezu prostorskih ved in lingvistike, ki vsebujejo tudi oprijemljive številčne podatke, se večinoma ukvarjajo z zemljepisnimi lastnimi imeni ali toponimi, zato je pojavljanju, spreminjanju ter izginjanju občnih imen in besed, ki kraje opisujejo, nekoliko težje slediti. Težko ocenimo, koliko besed za prostor smo zares izgubili v slovenščini, in neizpodbitno empirično dokažemo, da naša teza drži. Republika Slovenija vodi, na primer, *Register zemljepisnih imen*, v državnih podatkovnih zbirkah pa lahko tudi preverjamo, kako pogoste so posamezne besede v lastnih zemljepisnih imenih. Za občna zemljepisna imena teh podatkov ni, zato nam preostane le podobna metoda, kot jo je ubral Macfarlane: preverjanje števila besed, ki se nanašajo na kraje, v slovarjih. Takšne študije v Sloveniji⁸ zaenkrat še ni, za obseg pričujočega prispevka pa je prezahtevna in preveč dolgotrajna. Vsekakor pa bi bilo nadvse zanimivo preveriti, katere besede, ki kraje poimenujejo in opisujejo, vstopajo in izstopajo iz slovarjev kot približkov pregleda nad operativnim besednjakom nekega naroda.

7 To še posebno drži, če v enačbo vštujemo še prosti kapitalistični trg, ki v mnogočem spominja na džungelski zakon močnejšega.

8 Vsaj kolikor je meni znano, ničesar obetavnega pa ne razkrije niti hiter prelet spletnih zadetkov.

4 Urbana krajina in aktivacija javnosti

Pokazali smo, kako močna je sovisnost med poimenovanjem oziroma besedami, ki označujejo kraje, ter percepcijo in celo samim obstojem teh krajev. Brez ustreznega jezikovnega orodja kraj sam ne more vstopiti v zavest in ga torej sploh ni; ostaja le brezimnen, brezkraven prostor. V sodobnem mestu, prepredenem z »junkspaceom«, kot nepremišljeno, površinsko in kapitalu podrejeno gradnjo od moderne dalje imenuje Koolhaas, krajev ni – je le serija zaporednih umetno ustvarjenih dražljajev, ki ustvarjajo iluzijo krajevnosti.

Poimenovanje venomer rastoče urbane krajine, v kateri smo se znašli, je torej ključno za umeščanje krajev vanjo in za posledično pomena polno življenje v sodobnem mestu. To ni nujno vezano na obstoječo identiteto oziroma je ne spreminja v koolhaasovsko turistično zabavišče ali gentrificirano območje z značajem na steroidih.

Kripkejeva kavzalna teorija poimenovanja loči dva koraka poimenovanja: »krst« in kasnejšo kavzalno verigo, kjer ime skozi vsakokratno uporabo akumulira pomen. Poimenovanje je torej po svoji naravi kolektivna dejavnost in vedno zahteva konsenz javnosti: četudi se kraj uradno preimenuje, se mora to ime tudi uporabljati, da bi služilo svojemu namenu. V številnih primerih tako pride do razlike med uradnim in vernakularnim poimenovanjem krajev. Takšno poimenovanje je oblika prisvajanja mesta, udomačevanja krajev, ki si jih je dobesedno ali skozi njihovo ime podredil sistem. Poimenovanje krajev je lahko oblika upora ali eden od načinov, kako lahko izvajamo lefebvrovsko *pravico do mesta*. Temu smo priča v številnih manjšinskih skupnostih, ki za kraje uporabljajo tradicionalna ali svoja imena in ki s tem ohranjajo ali ustvarjajo identiteto mimo prevladujoče ideološke usmeritve, pa tudi ob tvorbi ekso- in endonimov.

[Toponimi] delujejo v dveh registrih. Po eni strani razkrivajo kompleksen nabor hegemonih razmerij moči, ki spremljajo poimenovanje in umeščanje krajev. Hegemoni procesi poimenovanja krajev so pravzaprav eni od glavnih deležnikov naturaliziranja in utrjevanja prevlade obstoječih družbenih redov. Na drugi strani pa imena krajev predstavljajo področje kulture, v katerem so ljudje v marginalnih položajih sposobni izraziti lastne identitete, ki so vezane na kraj, ter izpodbijati hegemonne politične cilje (Vuolteenaho, Berg, 2009, 14).

Kraji in prostori v različnih kulturnih okoljih zavzemajo različne položaje; večjezičnost in večimenskost sta naravni posledici tega. Prav množstvo poimenovanj je dejstvo, ki dopušča prazno mesto v strukturi sistema, ki jo je mogoče zapolniti na poljubne načine.

Druga plat poimenovanja, ki nas je v pričujočem besedilu bolj zanimala, pa je podeljevanje občnih krajevnih imen oziroma poimenovanje urbanih pojavov. Pred časom sem v reviji *Outsider* objavila krajši poljudni zapis, ki se je ukvarjal s podobno temo:

Bogastvo kompleksne urbane krajine, ki nas dandanes obdaja in ki pomeni novo stopnjo v razvoju našega okolja, ostaja v veliki meri nepoimenovano. Cesta, ulica, avenija, stolpnica, trg – do sem naša jezikovna in kognitivna sposobnost še sežeta. [...] Če sodimo po jeziku, ki jih poimenuje, se zdi, da grajeni prostori današnjega dne še niso dosegli polnosti svoje poetike izven stroke, torej izven jezika arhitekture in govorcev arhitekturnega žargona (Bračič, 2017, 24).

Zdi se, da – nekateri zaradi svoje generičnosti, ki ne zahteva variacij v jeziku, drugi zaradi svoje edinstvenosti, ki kliče po lastnem imenu – urbani pojavi in strukture ostajajo brez besed, ki bi jih ustrezno opisale. Grajeno okolje je svojevrstna krajina, ki se ravna po specifičnih zakonitostih: v njej še vedno delujejo zakoni narave, hkrati pa se v njej dogajajo javno življenje, popravila in prenove posameznih delov, subtilni in manj subtilni boji za oblast, spremembe namembnosti, konstrukcijske posebnosti in cela kopica pojavov, ki jih jezik težko dohaja. S pričujočim besedilom želim torej predlagati, naj bo iskanje ustreznih in ustvarjanje novih besed, ki bi poimenovala drobne posebnosti v okolju, orodje, s katerim prebivalci mesta dobesedno *pridemo do besede*. David Harvey pa pravi, da je »svoboda, da ustvarjamo in ponovno ustvarjamo svoja mesta in same sebe [...], ena najdragocenejših, a tudi najbolj zanemarjenih človekovih pravic« (Harvey, 2008, 23). Kako bolje začeti izvajati to pravico kot v registru jezika? V generični mestni krajini, ki je posledica razvoja gradbene industrije in načrtovanja, je naša naloga, da opazimo odstopanja ter aktivno stopimo v dialog z javnim prostorom in drug z drugim – da prepoznamo pomen javnega življenja, ki se v njem že dogaja, in tako generiramo novo. Prepoznanje takšnih posebnosti je sovisno z njihovim poimenovanjem, zato je morda gola misel na to, da si takšni pojavi zaslužijo ime, dovolj, da bi odkrili njihovo prisotnost v prostoru našega vsakdana.

Braco Rotar v izjemni knjigi *Pomeni prostora: Ideologije v arhitekturi in urbanizmu* takole lucidno opiše mehanizme upravljanja z javnim prostorom:

Mesto je po definiciji heterogeno, medtem ko je urbanizem homogen in si prizadeva prisvojiti vlogo in moč logotehnike; toda prava opredelitev urbanizma v kapitalističnem načinu produkcije je taka: iluzorični jezik dominantne družbene skupine (oziroma »odločitvene skupine«), ki si lasti pozicijo edinega družbenega subjekta.

Z drugimi besedami: ta vladajoča skupina si prizadeva, da bi sebe ustoličila za Subjekt izjavljanja mesta [...] (Rotar, 1981, 69).

Rotar seveda ne misli na klasični, besedni jezik, temveč govori o semiologiji urbanih pojavov, vendar je njegova trditev dovolj povedna, da si jo lahko za hip prisvojimo za ponazoritev našega gledišča. S prispevanjem novih izrazov in prisvajanjem urbanega ozemlja, z umeščanjem krajev tja, kjer jih prej ni bilo, z aktivnim udeleževanjem pri konstrukciji kolektivnega javnega prostora mesta, z vsem tem se lahko prebivalci postavijo/-mo nad položaj s strani vladajočega sistema določenega urbanizma kot edinega možnega Subjekta izjavljanja mesta. Skozi poimenovanje urbane krajine je možna reapropriacija mesta, tj. prostora mesta kot »s pomeni nosečega« življenjskega okolja.

Bibliografija

- Bračič, A., Ime prostora, *Outsider Indigo* 3. september 2017.
- Carter, P., *The Road to Botany Bay*, Minneapolis 1988.
- Casey, E. S., *Getting back into Place: Toward a Renewed Understanding of Place-world*, Bloomington 1993.
- Connor, S., Building breathing space, v: *Goin aerial. Air, art, architecture* (ur. Bakke, M.), Maastricht 2006, str. 118–134.
- Snoj, M., kraj, *Slovenski etimološki slovar*, Ljubljana 2015, <https://fran.si/193/marko-snoj-slovenski-etimoloski-slovar/4287969/krj?FilteredDictionaryIds=193&View=1&Query=kraj> [10. 7. 2019].
- Furlan, M., Gložančev, A., Šivic-Dular, A., Pravopisna ustreznost zapisa lastnoimenskega gradiva v registru zemljepisnih imen in registru prostorskih enot, *Geografski vestnik* 72, 1, 2000, str. 73–86.
- Harvey, D., Right to the City, *New Left Review* 53, 2008, str. 23–40.
- Heidegger, M., Grajenje, prebivanje, mišljenje, *Arhitektov bilten* 28, 141–142, 1998, str. 78.
- Koolhaas, R., *Generic City*, New York 1995.
- Koolhaas, R., Junkspace, v: *Harvard Design School Guide to Shopping* (ur. Chung, C. J. in drugi), Cambridge 2002, str. 408–421.
- Kripke, S., *Naming and Necessity*, Cambridge 1980.
- Lefebvre, H., *Produkcija prostora*, Ljubljana 2014.
- Macfarlane, R., *Landmarks*, London 2016.
- Maskit, J., Something Wild? Deleuze and Guattari and the Impossibility, v: *Philosophies of Place: Philosophy and Geography III* (ur. Light, A., Smith, J.), Lanham 1999, str. 265–284.

- Mill, J. S., *A System of Logic*, London 1843.
- Perez-Gomez, A., *Attunement: Architectural Meaning after the Crisis of Modern Science*, Cambridge 2016.
- Pinchevski, A., Torgovnik, E., Signifying Passages. The Signs of Change in Israeli Street Names, *Media, Culture and Society* 24, 2002, str. 365–388.
- Rotar, B., *Pomeni prostora: Ideologije v arhitekturi in urbanizmu*, Ljubljana 1981.
- Saparov, A., The Alteration of Place Names and Construction of National Identity in Soviet Armenia, *Cahiers du Monde russe* 44/1, 2003, str. 179–198.
- Vuolteenaho, J., Lawrence, D. B., *Critical Toponymies: The Contested Politics of Place-Naming*, Farnham 2009.
- Zalta, E. N., Descriptivist Theories, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Stanford 2019, <https://plato.stanford.edu/entries/reference/#DesThe> [11. 7. 2019].

Ajda Bračič

Poimenovanje urbane krajine kot orodje reappropriacije mesta

Ključne besede: kritična toponimija, toponimi, mesto, urbanizem, občna zemljepisna imena

Skozi zgodovino je človek oblikoval bogato besedišče, ki poimenuje posamezne geografske pojave in forme krajine, s katerimi je tisočletja živel in jih spoznaval. Ko si človek prisvoji naravno krajino, pa ta ne izgine, temveč postane nov habitat, grajeno tkivo, in tako ponuja drugačno paleto pojavov. S tvorjenjem novih izrazov za prostor ozaveščamo svojo urbano okolico ter jo pretvarjamo v zaznavno družbeno krajino. Bogastvo kompleksnega urbanega prostora in mejnih območij med naravnim in grajenim ostaja v veliki meri nepoimenovano. Cesta, ulica, avenija, stolpnica, trg – do sem naša jezikovna in kognitivna sposobnost še sežeta. Kaj pa vse majhne variacije, ki jih zaznamujejo in razločujejo med seboj? Kako bi ti označevalci vplivali na našo percepcijo prostora mesta? Članek s pomočjo analize načinov generiranja sodobne urbane krajine ter procesov poimenovanja prostora razišče prostorsko besedotvorje kot potencialno možnost vzgajanja pomenljive povezave med uporabnikom in mestom ter kot orodje reappropriacije mestnega prostora.

Ajda Bračič

Naming the Urban Landscape as a Means of Reappropriating the City

Keywords: critical toponymy, toponyms, city, urban planning, place words

Throughout history humans have developed a rich vocabulary naming the specific geographical phenomena and landscape formations they lived with and have known for millennia. As humans take this natural landscape over, it does not disappear, but instead morphs into a new habitat – the built fabric – offering a new array of phenomena. By creating new place words we bring awareness to our urban surroundings and transform them into a perceivable social landscape. The rich complexity of the urban space and the liminal areas between the natural and the built is mostly unnamed. Road, street, avenue, skyscraper, square – this is the scope of our linguistic and cognitive abilities. But what about the variations which set them apart? How would these signifiers impact our perception of city space? This article tries to address place word formation as a potential opportunity to create a meaningful connection between the inhabitant and the city and as a means of reappropriation of the city through analysis of the generation of contemporary urban landscape and processes of naming places.

Bogo Zupančič

Arhitekturni jezik Jožeta Plečnika v izbranih delih njegovega ljubljanskega opusa

Ključne besede: Plečnikova Ljubljana, arhitekturni jezik, arhitekturni elementi, kompozicijska načela, sinkretično v arhitekturi

DOI: 10.4312/ars.13.2.245-267

Uvod¹

Arhitekturna in urbanistična dela arhitekta Jožeta Plečnika (1872–1957) so bila dolgo po njegovi smrti spregledana. Obdobje, v katerem so nastajala, vzpon funkcionalizma in internacionalnega sloga, je bilo usmerjeno v vsesplošni tehnološki razvoj, v iskanje novosti in v prihodnost. Sobivanje človeka s preteklimi oblikami, zanimanje za staro ter povečevanje klasike idr. niso bile več osrednje teme stroke in družbe. Pred drugo svetovno vojno in takoj po njej so izbrana Plečnikova dela, ki so predmet razprave (Slika 1), poznali nekateri strokovnjaki v jugoslovanskem, srednjeevropskem in evropskem prostoru. Aktualna in svetovno (prepo)znana so postala šele v času zatona modernizma v sedemdesetih letih 20. stoletja, ko se je pogled stroke v porajajoči se postindustrijski družbi usmeril v ponovno upoštevanje zgodovinske razsežnosti in odkrivanje preteklosti. Mednarodno so se uveljavila s predstavitevijo na razstavi v pariškem centru Pompidou leta 1986,² ki so ji sledile številne razstave,³ objave člankov v strokovnih revijah in knjige.⁴ Arhitekta so predstavili kot pozabljenega pionirja modernizma, ki se je v dvajsetih letih 20. stoletja odvrnil

- 1 Članek je nastajal v letih 2017–2019 v okviru projekta vpisa Plečnikovih del na UNESCOV seznam svetovne kulturne dediščine, in sicer v delovni skupini, v kateri so še Špela Karo, Mateja Kavčič, Špela Španzel in Tomaž Štoka. Avtor ga je napisal poleti 2019.
- 2 Burkhardt, F., Eveno, C., Podrecca, B., *Jože Plečnik – Architecte 1872–1957*, Pariz: Centre Pompidou-CCI 1986.
- 3 Denimo: *Architect Jože Plečnik 1872–1957*, New York, 19. 1.–25. 2. 1989; *Josip Plečnik – Arhitektura za novo demokracijo*, Praga, 23. 5.–29. 9. 1996; *Arquitecto Jože Plečnik – un classico moderno*, Lizbona, 23. 3.–30. 4. 2000; *Plečnik's Ljubljana*, Brasilia, 6.–18. 11. 2018.
- 4 Denimo članki: Wilson, R. G., Jože Plečnik in Ljubljana, *Progressive Architecture*, oktober 1985, str. 96–103; Prelovšek, D., Podrecca, B., Jože Plečnik – Humanist of the Interlude between Historicism and Modernism, *Space Design* 11, 1987, str. 6–48; Stamp, G., Jože Plečnik – un geni del segle XX, *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* 166, 1985, str. 4–7. Denimo knjige: Stabenow, J., *Jože Plečnik Städtebau im Schatten der Moderne*, Braunschweig, Wiesbaden 1996; Prelovšek, D., *Jože Plečnik 1872–1957. Architektura Perennis*, New Haven, London 1997; Valena, T., *O Plečniku – Prispевki k preučevanju, interpretaciji in popularizaciji njegovega dela*, Celje 2013.



od avantgardnih smeri ter se s svojimi deli navezal na klasično in lokalno izročilo arhitekture. Vzrok za poglobljanje strokovnjakov v Plečnikova dela je treba sprva iskati v pojavu krize modernizma, kasneje pa so se raziskovanja in predstavitve arhitektoevih del zaradi izjemne kakovosti samo razširila in poglobila ter še vedno trajajo. Konec sedemdesetih let 20. stoletja se je med strokovnjaki in širšo javnostjo pojavilo vsesplošno nezadovoljstvo in razočaranje nad stanjem v prostoru, tako v arhitekturi kot v urbanizmu. Umeščanje stavb v prostor je v času modernizma po drugi svetovni vojni postalo skrajno monotono in je povzročalo dezorientacijo, enonamenski objekti so bili v prostoru nepovezani, prišlo je do prevlade objekta nad prostorom ...

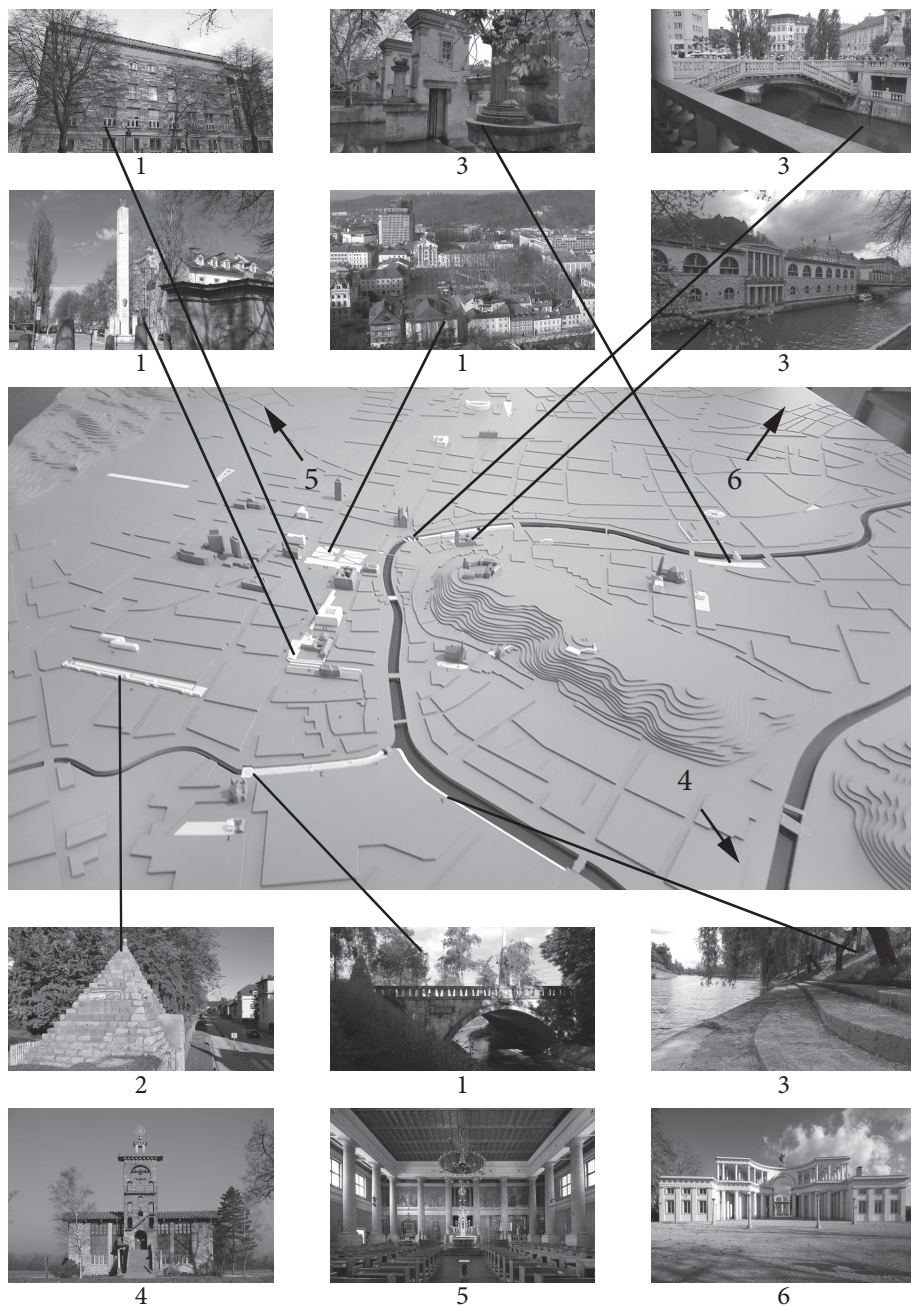
Nekoč raznoliki stavbni tipi so dobili unificiran videz skeletne stavbe z obešeno prefabricirano fasado, v kateri bi lahko bilo karkoli: poslovna dejavnost, stanovanjski program, hotel ali kaj drugega. Zato ne preseneča, da so se strokovnjaki vrnili k izvorom in arhitekturnim temam, kot so elementi, sintaksa, jezik, kontinuiteta, kontekst, spomin idr. Plečnikova dela so torej postala izredno zanimiva. Kaj je tisto, kar sestavlja Plečnikov arhitekturni jezik, kakšen odnos je imel do arhitekturne tradicije in kaj mu je pomenila modernost?

Plečnikov arhitekturni jezik

Arhitekturni jezik posreduje arhitektove zamisli prek izvedenih del tako strokovni kot širši javnosti, kjer je jezik področje artikulacije med mislijo in materijo. Sestavljajo ga arhitekturni elementi in kompozicijska načela, ki povezujejo elemente med seboj. Arhitektura je rezultat številnih spremenljivk, potreb družbe, okolja in časa, pa tudi teoretsko-filozofske naravnosti in izkušenj samega arhitekta. Iskanje ustreznega arhitekturnega jezika je bilo v prvi polovici 20. stoletja v svetu pomembno vprašanje stroke, ki je odgovore iskala v histori(c)izmih, usmeritvi gibanja *Arts and Crafts*, *Art Nouveau*, narodnih slogih, klasicizmu in v avantgardnih modernističnih stremljenjih.

Legenda Slike 1:

1. Zeleno promenado ali kopno os sestavljajo *Trnovski most* (1931–1932), *Vegova ulica* (1929–1942), *Narodna in univerzitetna knjižnica* (1936–1940) ter *Kongresni trg* s parkom *Zvezda* (1928–1940);
 2. *Rimski zid* na Mirju (1928–1938);
 3. Promenado ob obrežju in mostove reke Ljubljanice ali vodno os sestavljajo *Trnovski pristan* (1930), *Čevljarški most* (1931–1932), *Tromostovje* (1931–1932), *Plečnikove tržnice* (1940–1942) in *Vodna zapornica* (1939–1945);
- izven območja makete so:
4. *Cerkev sv. Mihaela* (1937–1939);
 5. *Cerkev sv. Frančiška* (1925–1931);
 6. *Plečnikove Žale – Vrt vseh svetih* (1938–1944).



Slika 1: Izbrana Plečnikova dela ali osrčje »Plečnikove Ljubljane«, umeščena na maketo,
 (vir: 1-NUK, 1-Vegova ulica, 1-Trnovski most, 2, 3, foto, avtor, 2018, 4, 5, 6, foto:
 Matevž Paternoster, MGML ter 1-Kongresni trg, foto: Irena Vesel.)

Kakšne so značilnosti arhitekturnega jezika Jožeta Plečnika v izbranih delih ljubljanskega opusa, ki se jim bomo nekoliko podrobneje posvetili? Je njegov arhitekturni jezik samo univerzalen, lokalni ali moderen oziroma sinteza univerzalnega (torej klasičnega ali tradicionalnega), lokalnega in modernega jezika oziroma še kaj več?

V izbranih delih vsi dobri poznavalci Plečnikovih del namreč prepoznavajo izviren arhitekturni jezik. Arhitekt je opredeljen kot izviren eklektik, historicist, moderni klasik, zapoznani klasicist, prosti klasicist (angl. *free classicist*), slovenski klasik, neklasičen klasicist, ekspresionist, klasični modernist, *the originator of critical regionalism*, modernistični mistik, *founder of modern Slovene architecture*, pionir kubizma, začetnik modernizma ... tudi večni arhitekt. Dvajset let in več po arhitektovi smrti, v obdobju postmodernizma, ga poznavalci opredeljujejo celo kot predpostmodernista ali postmodernista. Različne razlage in oznake govore o kompleksnosti in neopredeljivosti izraza izbranih del,⁵ skratka o nezmožnosti slogovne uvrstitve v določen sistem. Največkrat uporabljena sintagma je nedvomno moderni klasik, ki ji strokovnjaki dodajajo še veliko mero individualizma. Tako Valena zapiše: »Vendar tam (v antiki, op. p.) ne išče oblik, temveč skuša razumeti, kako so te iz arhaičnih pogojev na samem začetku arhitekture nastale, iz tega uvida pa na novo razvija svoje oblike, kakršnih še ni bilo. To 'vračanje k izvirov' ga očitno dela odpornega in neodvisnega od modnega dogajanja v arhitekturi. Onkraj časovno pogojenih skušnjav, ki so se skrivale bodisi v nacionalni arhitekturi bodisi v pragmatičnosti funkcionalne oblike, razvija splošno razumljivo univerzalno govorico, ki je sicer utemeljena v tradiciji, a vendar nadvse individualna« (Valena, 2013, 90).

Metamorfoze arhitekturnih elementov

Arhitekturni besednjak sestavljajo osnovni arhitekturni elementi, kamor sodijo stebri, stene, vogali, venci, vrata, okna, stopnice, balustrade in drugo. Izbrana Plečnikova dela vsebujejo bogat nabor arhitekturnih elementov (Tabela 1). Vsi so skrbno zasnovani, oblikovani in izvedeni ter imajo svoj pomen. Arhitekturni elementi v izbranih delih so inovativno povzeti iz svetovne arhitekturne zakladnice in svobodno preoblikovani.⁶ Kljub naslonitvi na arhitekturno izročilo in uporabi klasičnih izposojenk je arhitekturni pristop svež. Iz del je razvidno, da so elementi ne glede na kraj in čas

5 Frampton, 2007, 89: »Z izredno plodovitostjo in diskretno inventivnostjo je Plečnik ustvaril nekaj najbolj oniričnih del našega stoletja, ki so še bolj privlačna in zgovorna zaradi dejstva, da jih je nemogoče umestiti v kakšen tok.«

6 »Dejstvo, da pri tem poseže po klasičnih gradbenih tipologijah in zgodovinskih oblikah, nič ne škodi njegovi svobodi in inovativnosti. Ta se izrazi v popolnoma svobodni kompoziciji volumnov in zaporedju notranjih prostorov, ki sta neklasična in edinstvena ter navezadnje izvira iz popolne predanosti kraju« (Valena, 2013, 240).

nastanka, skratka brez predsodkov, vzeti iz svetovne arhitekturne dediščine, predvsem klasične (Tabela 2). V delih je viden arhitektov dar za preoblikovanje elementov, oblik, proporcev, profilov, pa tudi kompozicije in izraznosti. Na ta način ustvarja lastne inovativne elemente oziroma njihove oblike. Pristop izključuje posnemanje, rezultat je nekaj novega, drugačnega in izrazito osebnega. Prav v tem, da ne gre za kopiranje, ampak za ponovno uporabo oziroma preoblikovanje oblik, ki skušajo ustvariti občutje pripadnosti posameznika skupnosti, je izrazitost in moč izbranih del.

Modificirani arhitekturni tipi in elementi so predstavljeni z osnovnimi geometrijskimi telesi, kot so kvader, piramida, (pol)krogla, valj in stožec, pa tudi liki, kot so kvadrat, pravokotnik, krog itn. S tem se navezujejo na splošno uveljavljena geometrijska kompozicijska načela pri projektiranju⁷ ter na francosko racionalistično arhitekturno izročilo (Claude Nicolas Ledoux, Étienne-Louis Boullée) in češki kubizem.

Zaradi večpomenskosti in nedorečenosti v Plečnikovih delih je večplastna vsebina vedno nekoliko odprta, zaradi česar je mogoče elemente in tipe različno brati. K temu pripomore dejstvo, da uporablja stare elemente, ki jih vsi poznamo, a ker so pri Plečniku tako nedorečeni, jih razume vsak po svoje. Vse nam je domače, a hkrati novo.

Steber

Stebri so pomembni orientacijski elementi v prostoru. Valena pravi: »Obeliskov, prostostojječih stebrov, torej vertikalnih elementov, ki v Rimu že od Siksta V. naprej tvorijo orientacijsko mrežo mesta, ni treba posebej izpostavljati, saj je njihovo mesto v Plečnikovem delu dobro znano. Kjer koli se mu ponudi priložnost, vertikalne elemente uporabi v podobni funkciji« (Valena, 2013, 192).

Vendar so stebri še veliko več. »Stebri kot ključni antropomorfni elementi arhitekture nasploh, zasidrani v tradiciji grških stebrišč, rimskih forumov in lož italijanskih renesančnih mest, Plečniku po izkušnji Italije pomenijo prisodobne humanističnega mesta. Poltransparentno stebrišče posreduje med zasebnostjo hiše in javnostjo mesta ter ustvarja vmesni prostor komunikacije, človeku prijazen življenjski prostor sredi mesta. Kako trajno je ta južnjaška izkušnja vmesnih prostorov mesta, ki jih ščitijo antropomorfni stebri, zaznamovala Plečnika, kažejo brezštevne reminiscence iz njegovega poznejšega dela.«⁸

7 »Ne, Plečnik zagotovo ni 'organik', temveč sredozemski, racionalen človek, ki svoj svet geometrijsko ureja in preoblikuje, da ga lahko razume, naredi 'človeškega', da lahko biva v njem« (Valena, 2013, 228).

8 Valena, T., Navdih Rima v: Valena, 2013, 190.

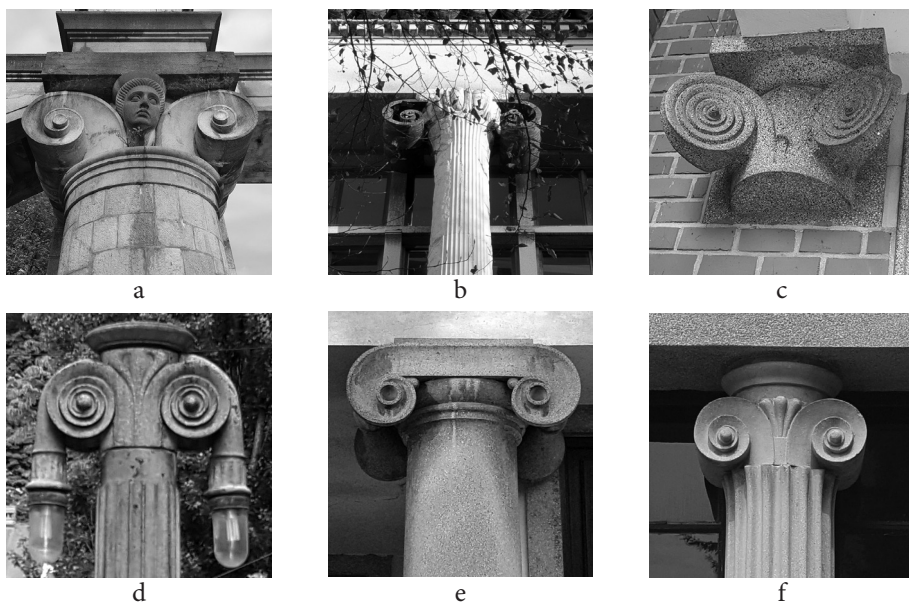
Tabela 1: Prisotnost arhitekturnih elementov

Arhitekturni elementi:	1. Kopna os				3. Vodna os									
	Trnovski most	Vegova ulica	Narodna in univerzitetna knjižnica	Kongresni trg s parkom Zvezda	2. Rimski zid na Mirju	Trnovski pristan	Čevljarski most	Tromostovje	Plečnikove tržnice	Vodna zapornica		4. Cerkev sv. Mihaela	5. Cerkev sv. Franciška	6. Plečnikove Žale – Vrt vseh svetih
a. steber, obelisk	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	+	12
b. stena, zid		+	+		+		+	+	+	+	+	+	+	10
c. vrata, prehod	+	+	+		+		+	+	+	+	+	+	+	11
d. okna, špaleta			+						+	+	+	+	+	6
e. vogal	+	+	+			+			+		+		+	7
f. venec, strešniki		+	+		+				+	+	+	+	+	8
g. stopni/ce/šče		+	+		+	+		+	+		+			7
h. kolonada			+	+			+		+			+	+	6
i. herme spomenik	+	+	+							+	+		+	6
j. ograja, konfini	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+	12
k. svetilke	+		+	+			+	+			+	+	+	8
l. vegetacija	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	13
Σ	7	9	12	5	7	4	6	7	10	7	11	9	11	

Plečnik se je nad stebri navdušil že na študijskem potovanju po Italiji v letih 1898–1899,⁹ v nadaljevanju poklicne poti pa jih je rad uporabljal v različnih urbanih kontekstih in situacijah. Stebri, stebrni redi in kapiteli v izbranih delih po eni strani delujejo znano, klasično, po drugi strani pa hkrati novo, drugačno. Razlike so v

9 Prim. Stele, 1967.

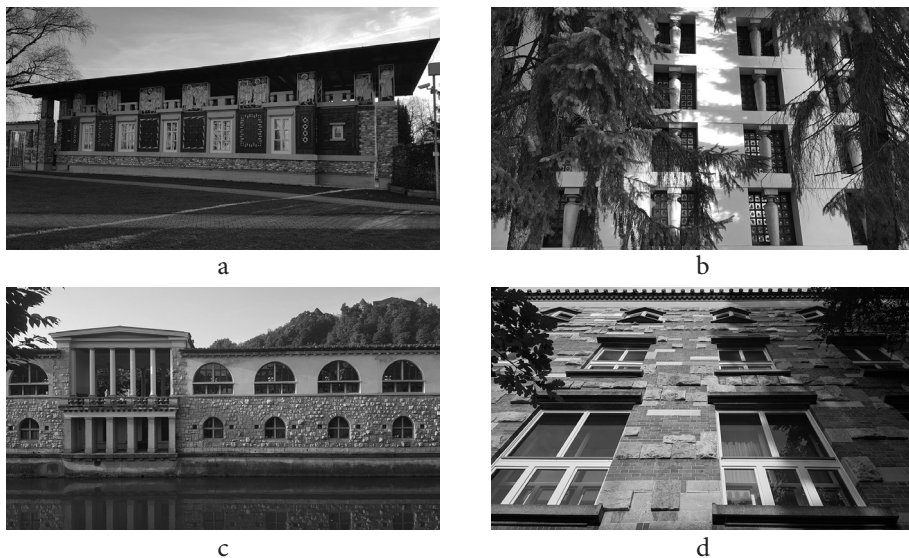
motiviki, strukturi, materialu in obdelavi. Na portalu fasade cerkve Sv. Frančiška so novi preoblikovani stebri z motivom kapitela v obliki lotosovega cveta, saj so v času gradnje odkrili Tutankamonovo grobnico, na Plečnikovih tržnicah so novi dorski stebri v umetnem kamnu, na velikem oknu čitalnice NUK visoka stebra na sredini zaključujeta jonska kapitela iz kovine in kamna. Bogastvo in virtuoznost, denimo samo variacij jonskega kapitela, potrjuje Slika 2.



Slika 2: Variacije jonskega kapitela na izbranih Plečnikovih stebrih:
a. Vodna zapornica, b. NUK (veliko okno čitalnice),
c. Paviljon cvetličarne na začetku *Plečnikovih tržnic*, d. *Gledališka stolba*,
e. *Kapela sv. Janeza, Žale*, f. *Kapela sv. Marije, Žale* (foto: avtor, 2018).

Stena

Stene v izbranih delih so oblikovane tektonsko, od težjega podnožja do lahkega venca, in skulpturno, tako da se v delih kažejo bogate strukture zidu. Ta je velikokrat sestavljen iz enega, dveh ali kombinacije osnovnih materialov, torej kamna, opeke, ometa, železnih varoval in betonskih elementov, pa tudi lesenih oblog. V ali pred zid so vstavljeni drugi elementi, kot denimo pilastri, stebri, balustrade in okna s prefabriciranimi špaletami iz umetnega kamna; dekorativni elementi na fasadah so uporabljeni zmerno in preiščljeno. Z njimi želi Plečnik doseči različne učinke, tako občutek tektoničnosti oziroma trdnosti, sporočilnosti in reprezentativnosti kot občutje toplote in mediteranskosti – humanosti.



Slika 3: Stene v izbranih delih: a. delavnice na *Plečnikovih Žalah*, b. molilnica na *Plečnikovih Žalah*, c. *Plečnikove tržnice*, d. fasada *NUK* (foto: avtor, 2018).

Vrata

Vrata v izbranih delih so prav tako različna in izvirno oblikovana. Osnovni motiv vrat ali odprtine v zidu, prehoda v prostoru, je poudarjen enkrat z mogočnimi belimi propilejami, zasidranimi v belem pesku, drugič z odprtino v piramidi znotraj arheološkega parka ali na vrhu stopnišča s prebojem novodobnega zvonika, tretjič v okviru izbočenega zidu v pritličju palače ali v sklopu večje skupne površine oken in vrat v okviru. Vrata v posamezne lokale *Plečnikovih tržnic* so oblikovana tipsko v osi okenske odprtine (a), prehod v rimskem zidu na *Mirju* vodi skozi vrata v piramidi in je del stopnišča (b).¹⁰ V cerkev sv. Mihaela vstopimo preko stopnišča in odprtine zvonika (c). Prehod s Kongresnega trga s parkom *Zvezda* proti reki *Ljubljanici* vodi preko razgledišča oziroma *Gerberjevega stopnišča* (d). Vrata v kapelice poslovnega kompleksa *Plečnikove Žale – Vrt vseh svetih* so konkavno-konveksno poudarjena v obliki dvoetažnega stebrovja propilej (e). V izbočenem kamnitem zidu *NUK*, v lesenih vratih, obdanih z bakreno pločevino, ima kljuka s podobo *Pegaza* simbolni pomen ob vstopu študenta (f).

10 »(Piramida) ima pravokotni, ne kvadratični tloris, poleg tega pa v obzidju ne stoji aksialno, temveč je enostransko naslonjena nanj, njen volumen pa je neklasično odrezan na liniji zidu. Povsem nekonvencionalna je tudi uporaba piramide kot prehoda v obliki predora z banjastim obokom, ki ga na cestni strani uvaja lok na dveh manierističnih konzolnih stebrih. Vse to so torej zavestni odkloni od klasičnega zglada *Cestijeve* piramide, kakor da bi bilo treba na tem mestu zabrisati sledi, ki vodijo v *Rim*« (Valena, 2013, 196).



a



b



c



d



e



f

Slika 4: Variacije vrat in prehodov v izbranih delih: a. *Plečnikove tržnice*, b. *Piramida v Rimskem zidu na Mirju*, c. *Cerkev sv. Mihaela*, d. *Gerberjevo stopnišče*, e. *Glavni vhod v Plečnikove Žale – Vrt vseh svetih*, f. *vhod v NUK* (foto: avtor, 2018).

Zelenje

Vegetacija v izbranih delih dopolnjuje in/ali poudarja arhitekturne oziroma prostorske kompozicije, zelenje je povsod sestavni del urbanega motiva. Vegetacija je uporabljena za določanje meja in robov, predvsem pa za usmerjanje, tako zapiranje kot odpiranje pogledov, za ozadje spomenikov in obeležij, pa tudi za zastiranje (neprimernih) fasad. Mala javorova drevesa ob Vegovi ulici služijo kot senčila pred soncem, veliki elegantni topoli, prav tako na Vegovi, pa dajejo osrednjemu Trgu francoske revolucije občutje pomembnosti in monumentalnosti, košato drevo zastira slepo fasado stavbe ob NUK in usmerja pogled na veliko čitalniško okno z jonskim stebrom. Z drevesi na Trnovskem mostu je poudarjen (nekdanji) prehod iz urbanega v ruralno območje. Rimski zid na Mirju je artikuliran kot arheološki park v zelenju. Z zelenjem so izražena različna razpoloženja: monumentalnost, spokojnost, umirjenost, strogost, red in druga. Večji pomen dobi zelenje ob vodni promenadi, kjer včasih nadomešča arhitekturo. Kupole postanejo krošnje vrb, stebre predstavljajo visoki topoli, zidce živa meja, klančine brežine trat itn.



a



b



c



d



e



f

Slika 5: Vegetacija v izbranih Plečnikovih delih: a. *Vegova ulica s Trgom francoske revolucije*, b. *Vegova ulica*, c. *Tromostovje*, d. *Trnovski most – Gradaščica*, e. *Trnovski most – trg*, f. *Trnovski pristan* (foto: avtor, 2018).

Odnos do globalne in lokalne arhitekturne dediščine ter modernosti

In kakšen je bil Plečnikov odnos do zgodovine? Valena pravi, da je bilo Plečnikovo pojmovanje arhitekturne zgodovine polno življenja, lahko bi ga primerjali s tokom, sredi katerega je bil tudi on sam. Nato nadaljuje: »Za človeka njegovega kova, ki Vitruvija in Albertija ni bral kot vira zgodovinskih podatkov, temveč se je z njima spuščal v enakovreden dialog, bi zlahka veljale tudi Albertijeve besede: 'Tisto, kar je že

zgrajeno, moramo izboljšati, tistega, kar mora še biti narejeno, ne smemo pokvariti.' Zgodovina se je za Plečnika tudi materialno še nadaljevala. Od tod toliko prezidav, sprememb namembnosti, integracij, kontekstualnega vključevanja obstoječega v nove koncepte. Staro mora kakopak tudi pri Plečniku pričati o preteklem, obenem pa mora služiti tudi potrebam današnjega življenja« (Valena, 2013, 181).

Plečnik je motive iz svetovne arhitekturne dediščine v izbranih delih zavestno uporabil v lokalnem okolju in kontekstu ter jih moderniziral. Poglobljen odnos do tradicije je arhitektu navdih za kontinuiteto pri (pre)oblikovanju prihodnosti mesta.¹¹ Zasnove arhitektur so avtorsko preoblikovane z elementi ali motivi iz zakladnice grške in rimske antike, renesanse, starega Egipta, deloma tudi etruščanske, islamske, budistične oziroma kitajske in japonske umetnosti. Pestra uporaba motivov iz svetovnih kultur omogoča raznolike poglede in interpretacije za razumevanje prostora, kar sproži osebni odnos in dialog s prostorom. Nagovor spremlja uporabnika v prostoru in omogoča večplastno branje (Valena, 2013, 78). Individualni univerzalni jezik in univerzalni jezik od spodaj izpostavlja tudi Friedrich Achleitner:

Če bi ostali pri analogni jezikovni situaciji v večnacionalnem cesarstvu, bi lahko Plečnika imenovali ustvarjalca 'univerzalnega jezika od spodaj' [...] Njegova arhitektura izraža vrline, ki razkrivajo nacionalni referenčni okvir in presega regionalne razmere, ki dejansko predstavljajo celo pojmovanje kulture, ki za seboj pušča nacionalistične konflikte devetnajstega in dvajsetega stoletja.¹²

V tem smislu je arhitektura prevzela vlogo posrednika med kulturami v iskanju identitete in kontinuitete – ali kot pravi arhitekt Podrecca:

(Plečnik) enako odgovarja na vprašanja arhitekturne preteklosti in identitete, ki jo posameznik in družba potrebujeja kljub vsem novostim. Plečnikova

-
- 11 Plečnik se je navdihoval pri različnih zgodovinskih obdobjih in zanj privlačnih geografskih območjih, kjer je živel, študiral in delal. Črpal je še iz strokovne literature, etnografskih zbirk, arheologije in potovanj, pa tudi iz dopisovanj, denimo z arhitektom Ivanom Jagrom, ki je delal na Kitajskem, Japonskem in ZDA. Prebivalcem Ljubljane je s svojimi deli predstavil več kot 2000 let (p)osebne interpretirane arhitekturne zgodovine – od starega Egipta, antične, srednjeveške in baročne arhitekture do druge svetovne vojne. Navdušenje nad preteklostjo je arhitekt občutil že v času študija na Dunaju, kjer je obiskoval muzeje, še bolj pa v času študijskega potovanja z rimsko stipendijo po Italiji in deloma Franciji v letih 1898–1899. V arhitekturni karieri je vseskozi »potoval« po arhitekturni zgodovini, iskal in črpal navdih za ustvarjanje. V ospredju je bila vedno kakovost, osnovana na tradiciji, in njeno preseganje. V Plečnikovi šoli je v študijskem letu 1932/1933 v petem in šestem semestru študiral Matis Schmidt, sin Japonke Tsuneko Kawase Skušek iz prvega zakona. Skušekova sta v Ljubljano prišla iz Pekinga, njen drugi mož Franc Skušek je v Ljubljano pripeljal bogato zbirko predmetov in umetnin z Daljnega vzhoda, ki jo je Plečnik, pogost gost pri Skušekovih, gotovo poznal.
- 12 »To remain with the the analogy to the language situation in the multinational empire, one might call Plečnik the creator of a 'universal language from below' [...] His architecture evinces virtues that explode the national frame of reference, and transcend regional conditions, that indeed even represent a conception of culture which leaves far behind it the nationalistic conflicts of the nineteenth and twentieth century.« (Achleitner, 1999, 102)

arhitektura ni kolaž kanonov, ampak v najboljših primerih izboljšanje historičnih premis s historičnimi argumenti, bazična tema ni izum ali zamenjava, ampak nadaljevanje, tudi tam, kjer se nit kontinuitete pretrga (Podrecca, 1984, 23).



a



b



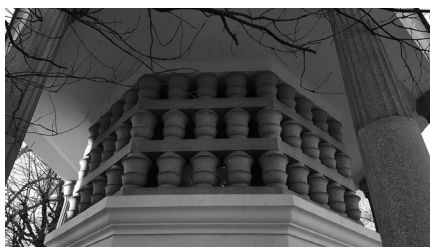
c



d



e



f

Slika 6: a. staroegipčanski-palladijanski, b. starogrški-islamski, c. starogrško-baročni-kitajski, d. etruščanski, e. bizantinski in f. budistični vplivi (Angkor Wat, Kambodža), (foto: avtor, 2018.)

Umetnostna zgodovinarica Nadja Zgonik pravi, da je Plečnikov klasicizem širši, drugačen, uprizorjen skozi modernistično izkušnjo: »Njegov klasicizem presega klasicizem zahodnega kanona. Ker se je oblikoval v duhu findesieclovskega zanimanja za vsesvetovne, torej poleg zahodnih tudi orientalne, Bližnje-, Srednje- in Daljnovzhodne kulture, je njegov klasicizem univerzalističen. Dejstvo, da vključuje elemente vseh svetovnih kultur, ga zbližuje z duhom modernističnega internacionalizma.«¹³

Tabela 2: Prikaz vplivov iz svetovne arhitekturne dediščine in lokalne arhitekture

	1. Kopna os				3. Vodna os									
	Trnovski most	Vegova ulica	Narodna in univerzitetna knjižnica	Kongresni trg s parkom Zvezda	2. Rimski zid na Mirju	Trnovski pristan	Čevljarski most	Tromostovje	Plečnikove tržnice	Vodna zapornica	4. Cerkev sv. Mihaela	5. Cerkev sv. Frančiška	6. Plečnikove Žale – Vrt vseh svetih	
A. Svetovna arhitekturna dediščina:														
staroegipčanska	+		+							+	+	+	5	
starogrška		+	+						+				+	4
etruščanska	+		+						+	+	+		+	6
starorimska					+								+	2
renesančna			+	+			+	+	+			+		6
baročna			+	+					+					3
islamska											+		+	2
bizantinska											+		+	2
Bližnje- in daljnovzhodna						+			+		+		+	4
beuronska											+	+	+	3
B. Lokalna arhitektura		+	+		+						+		+	5
Σ	2	2	6	2	2	1	1	1	5	2	7	3	8	

13 Hvaležen sem umetnostni zgodovinarici Nadji Zgonik za razpravljanje o mojem članku in za nasvet, naj zgornjo misel eksplicitno navedem.

Odnos do lokalne arhitekture je prisoten v vseh izbranih Plečnikovih ljubljanskih delih, vendar ni viden v smislu kopiranja narodnih motivov, temveč je domač po izrazu v smislu ritma, proporcije, aranžmaja, materialov in drugega, kar vse opredeljuje duh kraja – *genius loci* (Grabrijan, 1968, 176). Izbrana dela prikazujejo občutljivost in odgovornost arhitekta do značaja kraja, do sveta in prihajajočih generacij, kar se v arhitekturi kaže kot odgovor na kontekst. »Večina njegovih realiziranih arhitekturnih in urbanističnih posegov iz medvojnega obdobja je edinstven opus kontekstualne arhitekture, ki je bil v svojem času brez primere« (Valena, 1984, 49). Povezanost z lokalnim je v izbranih delih prepričljivo izražena z elementi, načeli in materiali na primeru cerkve sv. Mihaela na Barju. Občutenje narodne samobitnosti je izraženo z nizom del, kot so Napoleonov steber,¹⁴ NUK z jonskim stebrom na velikem oknu čitalnice, s spomenikom pesniku Simonu Gregorčiču in s hermami slovenskih jezikoslovcev ob NUK, kar predstavlja simbolno središče naroda. Vsa dela so izdelana iz različnih izbranih materialov iz lokalnega okolja. Fasada NUK predstavlja značilne materiale slovenskih pokrajin, kot so (umetni) kamen, opeka, steklo, deloma tudi les in kovina. V sosedstvu so nanizane opeke in kosi (ne)obdelanega kamna, kar kaže na skromnost, značajsko lastnost naroda, ki v svoji zgodovini nikoli ni imel veliko sredstev in možnosti za gradnjo večjih monumentalnih stavb. V primeru Plečnikovih Žal – Vrta vseh svetih so poslovilne kapele poimenovali po ljubljanskih patronih.

V izbranih delih so vidni vplivi teorij raznih arhitektov, kot so bili Vitruvij, Palladio, Gottfried Semper, Otto Wagner in Camillo Sitte, del Johna Ruskina in Williama Morrisa ter takrat sodobnih teoretikov, kot so bili Albert Erich Brinckmann, Fritz Schumacher in Gustavo Giovannoni (Stabenow, 1996, 148–162). Kar 20 odstotkov Plečnikovih študentov je po končanem študiju odšlo na izpopolnjevanje v Pariz k Le Corbusierju, Pierru Jeanneretu in bratoma Perret. Tako je bil s pomočjo svojih študentov dobro seznanjen z njihovimi deli, vendar je Le Corbusierjeve ideje odklanjal, ker naj bi bile preveč hladne, preproste in monotone (Zupančič, 2017). Odklanjal je poenostavljeno funkcionalistično miselnost, vendar ni imel povsem odklonilnega odnosa do modernosti. Modernost lahko tolmačimo tudi s svobodo izražanja. »Konvencionalni motivi podedovane arhitekturne govorice, uporabljeni svobodno in na inovativen način – ta svoboda pri Plečniku izvira iz odprtosti za nagovor kraja« (Valena, 1994, 119–124; isti 2013, 245). Kljub konvencionalnim sredstvom Plečnik dokazuje neverjetno bogastvo inovativnosti. »Kar Plečnika povzdiguje nad vse druge arhitekta njegovega časa, je, da mu za nove zamisli ni treba razvijati novega jezika. Čeprav se zdi, da gradi s konvencionalnimi

14 Napoleonov steber na Napoleonovem trgu, danes Trgu francoske revolucije, je bil postavljen leta 1929 ob 120-letnici nastanka Ilirskih provinc v spomin na Napoleona oziroma na čas, ko so francoske oblasti Ilirskih provinc prvič v slovenski zgodovini dovolile rabo slovenskega jezika v šolah.

sredstvi, premore v arhitektonskem in prostorskem smislu nepredstavljivo bogastvo inovativnosti« (Achleitner, 1998, 34). Modernost je v izbranih delih izražena ne samo kot novost inventivnih nedogmatično zasnovanih klasičnih elementov, stilov, arhetipov in motivov ljudske arhitekture, ampak tudi kot zamenjava vsebin, možnost izbire in izražanje svobodne volje. V izbranih delih ni modernosti v smislu tedaj vzpenjajočega se funkcionalizma ali mednarodnega sloga, modernost je vidna v uporabi materialov, denimo asfalta v cerkvi sv. Frančiška, plinskih cevi v opremi čitalnice v NUK, navpičnih kanalizacijskih cevi – stebrov – v notranjščini in na fasadi cerkve sv. Mihaela, ter v uporabi umetnega kamna pri obdelavah številnih balustrad v javnih prostorih. Skratka, Plečnik v modernizmu vztraja v klasicističnem položaju, a klasično razume univerzalistično, torej širše od zahodnega kanona, vanj pa vključi tudi zglede iz drugih kultur.

Preplet prostorskih kompozicijskih načel

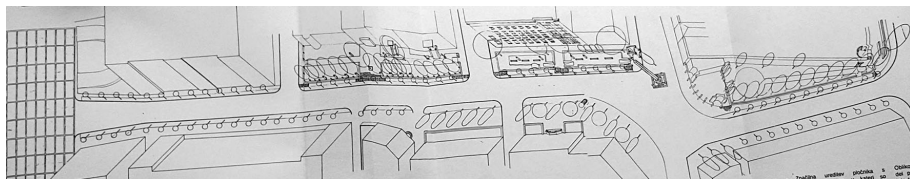
Arhitekturna in urbanistična kompozicijska načela, torej pravila skladnje in označevanja pomenov, v izbranih delih arhitekturne in prostorske elemente povezujejo v celoto. Kompozicijska načela so osi oziroma (sekvenčno) nizanje elementov ob oseh, vzdolžnih in prečnih, ter oblikovanje urbanih omrežij, (a)simetrija, rahločutno tehtanje stavbnih ali prostorskih mas, ponavljanje elementov ali ritem, njihova hierarhija ter (iz)postavljanje pomembnih elementov, ki imajo večkrat simbolni pomen, v ospredje, proporci in drugo (Tabela 3). Arhitekt se je v arhitekturnih in prostorskih kompozicijskih načelih zgledoval tako pri arhitekturni zgodovini kot pri nekaterih sodobnikih, pri katerih so prevladovala klasična načela skladnje.¹⁵ Za izbrana Plečnikova ljubljanska dela so značilne jasne monumentalne linije, pa tudi multipliciranje enakih delov, tesno spojenih, togo vpetih v enoten strukturni red ... Pomembnost točk v prostoru, kot je denimo Tromostovje, je arhitekt izrazil z gostoto oblik, letnice nastanka posamičnih segmentov pa govore o tem, da je Plečnik v prostor dostikrat postavil najprej znamenja, spomenik ali kaj drugega in jih šele pozneje, ko se je pokazala priložnost za to, povezal v bolj strnjeno potezo (Krečič, 1997, 120, 113, 114).

15 Plečnik ni bil teoretik, ki bi pisal članke, ampak razmišljal oč praktik, imel je izoblikovane arhitekturne nazore in estetski čut. Nedvomno je dobro poznal arhitekturno zgodovino in nekatere ideje sodobnikov. Njegov učitelj, arhitekt Otto Wagner (1841–1918), velja za začetnika moderne arhitekture z veliko klasičnega, zato ne preseneča, da so se njegovi učenci zgledovali po njegovih kompozicijskih načelih. Ravnikar zapiše: »Wagnerjeva arhitektura je v bistvu ostala vedno klasicistična: poudarjene osi, ravnotežje mas, logika zgradbe od težjega podnožja do lahkega venca« (Ravnikar, 1957, 6).

Tabela 3: Prikaz kompozicijskih načel

Kompozicijska načela:	1. Kopna os				3. Vodna os									
	Trnovski most	Vegova ulica	Narodna in univerzitetna knjižnica	Kongresni trg s parkom Zvezda	2. Rimski zid na Mirju	Trnovski pristan	Čevljarski most	Tromostovje	Plečnikove tržnice	Vodna zapornica	4. Cerkev sv. Mihaela	5. Cerkev sv. Franciška		6. Plečnikove Žale – Vrt vseh svetih
a. (a)simetrija	+	+	+	+			+	+	+	+	+	+	+	11
b. proporci	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	13
c. ravnotežje mas	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	13
d. tektonika	+		+			+	+	+	+	+	+	+	+	10
e. točkovnost	+	+	+	+	+		+	+		+	+	+		10
f. os, sekvence	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	+	12
g. mreža	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	13
h. ritem, ponavljanje	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	13
i. hierarhija			+				+	+	+	+	+	+	+	8
j. staro-novo		+	+	+	+			+						5
k. monumentalno		+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	11
l. simbolno	+		+			+	+	+	+	+		+	+	9
m. ponovna raba		+	+	+	+			+						5
n. promenada	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+		11
o. zrcaljenje	+					+	+	+	+	+				6
p. vertikalnost	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	+	12
r. osnovni liki	+		+	+	+			+		+	+	+	+	9
Σ	13	12	16	13	12	9	13	17	13	14	13	14	12	

Zunanji odprti prostori izbranih del so zasnovani na premišljeno izbranih točkah, ki so programsko raznolike, in točkah s pogledi (fr. *point de vue*) na kaj zanimivega. Pri izbranih delih prepoznamo kompozicije postavljanja poudarkov v obliki navpičnic, torej stebrov, obeliskov, spomenikov, herm in kolonad. Urbane poteze nastajajo postopoma na osnovi povezovanja poudarkov v osi, te pa so s prečnimi osmi povezane v omrežja. Pri tem se prepletajo veliko in malo merilo, časovne dimenzije zatečenega in novega ter oblike.



Slika 7: Časovno zaporedje nastanka Plečnikovih del na Vegovi ulici (1928–1956):

1. Kongresni trg (1928–1932), 2. Napoleonov steber (1929), 3. Glasbena matica z matičnim trgom (1932), 4. Gregorčičev spomenik (1937), 5. Narodna in univerzitetna knjižnica (1936–1941) in 6. Križanke (1952–1956) (vir aksonometrije: Jan, 1995).

Primer. Vegova ulica je urejena kot simetrična os, kot široka ozelenjena avenija, kjer so mase stavb, tako obstoječih kot novih, urbane opreme in zelenja postavljene uravnoteženo na obeh straneh osi, vendar ne dolgočasno simetrično. Vtis na arhitekturni promenadi z ritmičnim ponavljanjem herm, ki obiskovalce seznanjajo z velikani slovenske glasbene in, v nadaljevanju, jezikovne kulture, ter velikimi in malimi drevesi je širokopotezen, monumentalen, vendar prijeten in human. Vegova ulica kot kulturna in univerzitetna os je nastajala postopoma od leta 1928 do 1942 oziroma 1956. Najprej, že leta 1926, je arhitekt narisal načrte novega Kongresnega trga, izvedba pa se je končala leta 1932. Leta 1929, ob praznovanju ustanovitve Ilirskih provinc, je Plečnik postavil Napoleonov steber v sečišču prostorskih osi, kot navpični poudarek, ki se vizualno navezuje na Kongresni trg in označuje prostor nekdanjih vzhodnih Emonskih vrat. Leta 1932 je bil na mestu vzhodnega rimskega (in hkrati srednjeveškega) zidu zgrajen zidec s hermami ob Vegovi, sledili pa sta njena ozelenitev in novogradnja NUK, ki je trajala vse do leta 1941, z dvignjenim parkom s klopami ob Vegovi, ki jo zaključuje. Gregorčičev spomenik je bil dokončan že leta 1937. Po drugi svetovni vojni je arhitekt s sodelavcem Antonom Bitencem srednjeveški samostanski kompleks preuredil v šolsko-kulturni objekt Križanke, ki vsebinsko osredinja os Kongresni trg–Trnovski most.

Določeni elementi, pa tudi stavbe oziroma kompleksi stavb, denimo Plečnikove Žale, so zgrajeni povsem na novo, nekateri so prestavljeni ali ponovno postavljeni (angl. *rebuilt*), drugi so preoblikovani (angl. *reshaped*), tretji povzeti (angl. *reinterpreted*). Skratka, gre za preplet urbanih posegov s kompozicijskimi načeli, ki se odražajo v



a



b



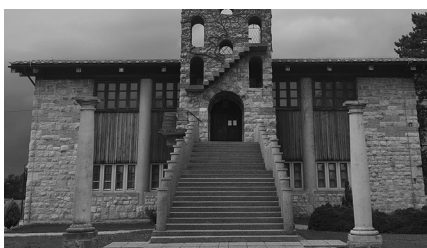
c



d



e



f

Slika 8: Kandelabri, stebri, konfini in svetilke kot navpični poudarki v izbranih delih, ki usmerjajo, stopnjujejo, uokvirjajo ali osvetljujejo mestne motive (foto: avtor, 2018).

- a. *Gledališka stolba*, b. *Gerberjevo stopnišče*, c. *Tromostovje*, d. *Čevljarski most*,
e. *Kongresni trg z znamenjem Sv. Trojice*, f. *cerkev Sv. Mihaela*

različnih oblikah gradnje. Prisotno je tako dodajanje in sestavljanje kot odvzemanje, vse skupaj pa povezujejo vizualno stopnjevanje, sekvenčnost in dramaturgija.¹⁶

Izbrana dela so torej drugačna od tedanjih prevladujočih funkcionalističnih načel oziroma mednarodnega sloga in tendenc unitarnega urbanizma. Ta poenostavlja kompleksno dogajanje v prostoru, zato lahko Plečnikov pristop označimo z izrazom pluralni urbanizem (Ryan, 2017, 151). Zanj je značilna tako bogata prisotnost in preplet elementov kot sinteza ali idiosinkratičnost kompozicijskih načel. Slovnico je težko natančno razvozlati, vendar je odprta tako do inventivnih kot alternativnih branj. V njih opazijo več pomenov in jih različno doživljajo.¹⁷

Zaključek

Motivi za preoblikovanje elementov v Plečnikovih delih so raznoliki in vzeti tako iz svetovne kot lokalne arhitekturne dediščine, kompozicijska načela so univerzalna, materiali lokalni in deloma novi, potrebe sodobne. Arhitekturne preobrazbe elementov, stavb in prostorov so tako oblikovno kot pomensko bogate ter se razlikujejo od primera do primera. Izbrana arhitekturna dela pri uporabnikih, tako stanovalcih in obiskovalcih kot strokovnjakih, sprožajo večplastne odzive. V njih opazijo več pomenov in jih različno doživljajo, z njimi se poistoveti širok krog ljudi, v njih najdejo svojo pripadnost. Artikulacija zelenih urbanih prostorov je bogata, omogoča kakovostno urbano življenje in je v merilu človeka. Število, pomen in razlage kulturnih vplivov iz svetovne dediščine v izbranih delih se med poznavalci Plečnikovih del nekoliko razlikujejo. Vsi poudarjajo klasične prvine njegove arhitekture, narodno občutenje in moderni pristop, vendar vsak na nekoliko drugačen način in z različnimi poudarki tako na njegova številna dela kot na celoten opus, ki ga zaznamujejo tri obdobja. To so: Friedrich Achleitner, Peter Krečič, Marjan Mušič, Damjan Prelovšek, Boris Podrecca, Edvard Ravnikar, Jörg Stabenow, Tomaš Valena in drugi.

Izbrana Plečnikova dela so bila zgrajena v razponu dvajsetih let, med dvajsetimi in štiridesetimi leti 20. stoletja, v obdobju tik pred gospodarsko krizo, med njo in po njej, kar dokazujejo datacije del. Zgrajena so bila postopoma, v kratkem času in s skromnimi sredstvi ter so del artikulirane enovite podobe narodne prestolnice, danes znane kot »Plečnikova Ljubljana«. Arhitekturna dela in urbanistične poteze arhitekta Jožeta Plečnika v Ljubljani vsebujejo (p)osebni arhitekturni jezik, ki je

16 Glej tudi: Stabenow, J., Exkurs: Gotfried Sempers 'Festapparate' v: Stabenow, 1996, 153–155.

17 »Plečnik's Ljubljana work was not only multiscalar but also multi programmatic, providing multiple meanings for multiple audiences. Infrastructure improvements were integrated with open spaces; civic buildings adjoined monumental squares and meshed with infrastructure, bridges became public space; ruins from the past and memorials of Slovenian or broader conceptions of history meshed with present-day park and street improvements« (Ryan, 2017, 153).

drugačen od jezika v svetu prevladujočih arhitekturnih smeri med svetovnimi vojnama. Arhitekturni elementi, tipi (in prostori) predvsem iz klasične arhitekture, od staroegipčanske, antične, renesančne in baročne, pa tudi ljudske ter celo bližnje- in daljnovzhodne arhitekturne tradicije, so inovativno povzeti, preobraženi in posodobljeni za nove potrebe modernega človeka. Arhitekturna dela so bila, drugo za drugim, v zgodovinsko-prostorskem kontekstu mesta postopoma povezana v harmonično celoto javnih prostorov. Sinteza zatečenih in novih stavb, prostorov s kompozicijskimi načeli in dodanih zelenih površin pomeni kontinuiteto spomina in novo identiteto. Javni prostori so povezani v zeleni urbani mreži v merilu človeka. Izbrana dela zaradi splošno jasno prepoznavnega, drugačnega in simbolnega arhitekturnega jezika, pa tudi večpomenskosti, edinstvenosti, kakovosti in arhitektovega etičnega pristopa do prostora v času, v katerem so nastala, pa vse do danes pomenijo pomemben prispevek k arhitekturni ustvarjalnosti prve polovice 20. stoletja. V njih prepoznamo inovativni arhitekturni jezik, izvorno (pre)oblikovanje arhitekturne tradicije in drugačno modernost.

Bibliografija

- Achleitner, F., Die Stellung der Kirche in Bogojina im Sakralbau der Zwischenkriegszeit oder von der Freiheit des Architectonischen Denkens, v: *Arhitekt Jože Plečnik v Prekmurju. Posvet Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva*, 25.–26. 9. 1997, Moravske Toplice, Ljubljana 1998, str. 23–38.
- Achleitner, F., The Pluralism of Modernity: The Architectonic »Language Problem« in Central Europe, v: *Shaping the Great City – Modern Architecture in Central Europe 1890–1937* (ur. Blau, E., Platzer, M.), München, London, New York 1999.
- Frampton, K., Mediteranska duša, *Arhitektov bilten* 175–176, 2007.
- Gooding, M., *National and University Library, Ljubljana*, London 1997.
- Grabrijan, D., *Plečnik in njegova šola*, Maribor 1968.
- Jan, A., *Elementi kompozicije Plečnikovega oblikovanja mestnega prostora v Ljubljani* [magistrska naloga], Ljubljana 1995.
- Krečič, P., *Jože Plečnik – branje oblik*, Ljubljana 1997.
- Krečič, P., *Jože Plečnik*, Ljubljana 1992.
- Podrecca, B., Plečnik, Ljubljana et cetera, (pogovor z Darinko Kladnik), v: *Jože Plečnik in Ljubljana, arhitekt in njegovo mesto*, Gradec 2003.
- Podrecca, B., Plečnik ni samo postmodernizem, *Sinteza* 65–68, 1984, str. 22–25.
- Prelovšek, D., *Jože Plečnik Arhitektura večnosti*, Ljubljana 2017.

- Prelovšek, D., Plečnik and Semper, v: *Josip Plečnik – an architect of Prague castle*, Praga 1997, str. 209–214.
- Prelovšek, D., Plečnik in angleška umetnost, *Acta historiae artis Slovenica* 10, 2005, str. 157–166.
- Ravnikar, E., Plečnikovo poslanstvo, *Ljudska pravica* 8, 10. 1. 1957, str. 6.
- Ryan, B. D., *The Largest Art. A measured Manifesto for a Plural Urbanism*, Cambridge 2017.
- Stabenow, J., *Jože Plečnik, Städtebau im Schatten der Moderne*, Braunschweig, Wiesbaden 1996.
- Stabenow, J., Prihodnost v umetnikovi zasnovi, *Arhitektov bilten* 107–108, maj 1991, str. 42–51.
- Stele, F., *Arh. Jože Plečnik v Italiji*, Ljubljana 1967.
- Valena, T., *Beziehungen. Über den Ortsbezug in der Architektur*, Berlin 1994, str. 119–124.
- Valena, T., *O Plečniku – Prispevki k preučevanju, interpretaciji in popularizaciji njegovega dela*, Celje 2013.
- Valena, T., Plečnik, postmodernizem in kontekstualna arhitektura, *Sinteza* 65–68, 1984, str. 49.
- Zupančič, B., *Plečnikovi študenti in drugi jugoslovanski arhitekti v Le Corbusierovem ateljeju*, Ljubljana 2017.

Bogo Zupančič

Arhitekturni jezik Jožeta Plečnika v izbranih delih njegovega ljubljanskega opusa

Ključne besede: Plečnikova Ljubljana, arhitekturni jezik, arhitekturni elementi, kompozicijska načela, sinkretično v arhitekturi

Avtor članka razčlenjuje značilnosti arhitekturnega jezika v izbranih ljubljanskih delih arhitekta Jožeta Plečnika. Sprašuje se, ali je Plečnikov arhitekturni jezik samo univerzalen, lokalni, moderen ali sinteza univerzalnega (torej klasičnega ali tradicionalnega), lokalnega in modernega jezika oziroma še kaj več. Značilne Plečnikove arhitekturne elemente in sintakso opredeli in predstavi s tabelami in fotografijami ter posamezne primere podkrepi s citati uglednih strokovnjakov. Avtorjev sklep je, da arhitekturna dela in urbanistične poteze arhitekta Jožeta Plečnika v Ljubljani vsebujejo (p)osebni arhitekturni jezik, ki je drugačen od jezika v svetu prevladujočih arhitekturnih smeri med svetovnjima vojnoma. Arhitekturni elementi, tipi (in prostori) predvsem iz klasične arhitekture, od staroegipčanske, antične, renesančne in baročne, pa tudi ljudske ter celo bližnje- in daljnovzhodne arhitekturne tradicije, so inovativno povzeti, preobraženi in posodobljeni za nove potrebe modernega človeka. Arhitekturna dela so bila, drugo za drugim, v zgodovinsko-prostorskem kontekstu mesta postopoma povezana v harmonično celoto javnih prostorov. Sinteza zatečenih in novih stavb, prostorov s kompozicijskimi načeli ter dodanih zelenih površin pomeni kontinuiteto spomina in novo identiteto. Javni prostori so povezani v zeleni urbani mreži v merilu človeka. Izbrana dela zaradi splošno jasno prepoznavnega, drugačnega in simbolnega arhitekturnega jezika, pa tudi večpomenskosti, edinstvenosti, kakovosti in etičnega pristopa arhitekta do prostora v času, v katerem so nastala, pa vse do danes pomenijo pomemben prispevek k arhitekturni ustvarjalnosti prve polovice 20. stoletja. V njih prepoznamo inovativni osebni arhitekturni jezik, izvirno (pre)oblikovanje arhitekturne tradicije in drugačno modernost.

Bogo Zupančič

Jože Plečnik's architectural language in selected works of his opus in Ljubljana

Keywords: Plečnik's Ljubljana, architectural language, architectural elements, compositional principles, syncretism in architecture

The author of the article analyses the characteristics of architectural language in selected works of architect Jože Plečnik in Ljubljana. He considers whether Plečnik's architectural language is only universal, local, modern or a synthesis of universal (i.e. classical or traditional), local and modern language, or even more? Plečnik's typical architectural elements and syntax are defined and presented in the form of tables and photographs, as well as in some examples with quotations from reputable experts. The author's conclusion is that architectural works and urban design of architect Jože Plečnik in Ljubljana contain a specific and personal architectural language that is different from the dominant form seen around the world between the two world wars. The architectural elements mainly draw types (and spaces) from classical architecture, from ancient Egyptian, antique, Renaissance and Baroque, as well as folk and even near and far eastern architectural traditions, and have been innovatively summarised, transformed and updated for the new needs of modern man. The architectural works were, one by one, gradually integrated into the harmonious whole of public spaces within the historical-spatial context of the city. The synthesis of existing and new buildings and spaces with compositional principles as well as added green spaces represents the continuity of memory and a new identity. Public spaces are connected in a green urban grid on a human scale. Selected works make an important contribution to the architectural creativity of the first half of the 20th century, due to the generally clearly recognisable, different and symbolic architectural language in the period in which they were created, as well as the multi-meaning, unique, high quality and ethical approach of the architect to the space. They show an innovative personal architectural language, an original (re)shaping of the architectural tradition and a different kind of modernity.

Tomaž Toporišič

Prostorski stroji gledališča kot dinamika prestopanja meja semiotičnih sistemov

Ključne besede: Robert Wilson, Emmanuel Demarcy-Mota, Vito Tauffer, prostorski obrat, prostorska dramaturgija, dramaturgija zvoka, semiosfera

DOI: 10.4312/ars.13.2.268-284

1 Kako definirati semiotični prostor gledališča?

Članek bo sledil Lotmanovim osnovnim postavkam, s pomočjo katerih določa semiotični prostor, z namenom na primerih sodobnih uprizoritvenih korpusov, gledaliških, plesnih in hibridnih predstav pokazati, na kakšen način uprizorjanje ustvarja semiotične jezike, ki niso enostavna vsota posameznih znakovnih sistemov, ampak v dinamični interaktivnosti vzpostavljajo gledališki dogodek. Gledališko predstavo bomo analizirali kot semiotični prostor prehodnih oblik, ki nastajajo med različnimi mediji. Hkrati nas bodo zanimala prestopanja meja med odrom in avditorijem, igralci in gledalci, ki se skozi proces kreacije in recepcije ter v dinamiki avtopoetične povratne zanke spreminjajo.

Naša začetna teza je, da so jeziki, ki zapolnjujejo »semiotično prostranstvo« predstave,¹ raznoliki in da je prav ta raznolikost kvaliteta, ki omogoča prehajanje oziroma prebijanje meja znotraj polja kreacije in recepcije. Pri tem nas bosta zanimala lotmanovsko definirani »vmesni položaj gledališča med gibljivim in nediskretnim svetom realnosti ter negibljivim in diskretnim svetom upodablajočih umetnosti, ki provocirata dinamiko izmenjave kodov med gledališčem in upodablajočimi umetnostmi« (Lotman, 2006, 93), ter navezava na Rancièrjev pojem emancipiranega gledalca, ki odnos med igralci, ki kot raziskovalci gradijo oder, in gledalci, ki igrajo vlogo aktivnih interpretov, ustvarjajočih lasten prevod, razume predvsem kot emancipirano skupnost pripovedovalcev in prevajalcev. Zanimalo nas bo, kateri od reformističnih smeri gledališča 20. stoletja so zapisane sodobne produkcije; tako bomo sledili Rancièrjevi misli, da so moderni poskusi reformiranja gledališča od Brechta in Artauda dalje vztrajno nihali med dvema poloma, dvema formulama.

1 S pojmom semiotično prostranstvo predstave Lotmanovo terminologijo uporabimo za opis specifičnosti semiotičnega prostora in semiosfere, kot ga je razvijal predvsem v analizah literature in filma, na področju uprizoritvenih praks.



Po prvi je gledalca treba iztrgati iz omamljenosti zijala, očaranega od videza in polnega empatije, zaradi katere se identificira z odrskimi osebami. Postavljen bo torej pred čudno, neobičajno predstavo, uganko, katere smisel bo moral iskati. Tako bo prisiljen, da položaj pasivnega gledalca zamenja za položaj preiskovalca ali znanstvenega eksperimentatorja, ki raziskuje pojave in njihove vzroke. [...] Po drugi formuli je treba ukiniti prav to modrujočo distanco. Gledalca je treba potegniti iz položaja opazovalca, ki si mirno ogleduje ponujeno predstavo. Treba mu je odvzeti to iluzorno obvladovanje, ga potegniti v čarobni krog gledališke akcije, kjer bo privilegij racionalnega opazovalca zamenjal za privilegij bitja, ki razpolaga s celoto svojih vitalnih energij (Rancière, 2010, 9).

Hkrati nas bo zanimalo, na kakšne načine prostor igre in gledanja postane stvar prevajanja v Bourriaudovem smislu: »Altermoderna umetnost se torej bere kot nekakšen hipertekst; umetniki prevajajo in prekodirajo informacije iz enega koda v drugega« (Bourriaud, 2009a). Gre torej za umetnost, razumljeno kot raziskovanje vezi, ki se plejejo med besedo in sliko, časom in prostorom. Gledališki prostor postane prehajanje iz ene kulturne krajine v drugo, ki ustvarja nove poti med množico izraznih in komunikacijskih oblik. Ali, povedano z Lotmanom: nastane dinamika semiotičnih jezikov v prostoru, ki niso enostavna vsota posameznih znakovnih sistemov, ampak v interaktivnosti vzpostavljajo gledališki dogodek. Ta je v veliki meri odvisen od tega, kar Lotman poimenuje odnos med tekstom in publiko, za katerega je značilna »medsebojna aktivnost: tekst teži k temu, da bi prilagodil publiko sebi, ji vsilil svoj sistem kodov, publika pa mu odgovarja na enak način« (Lotman, 2006, 97).

Dinamika semiotičnih jezikov, ki nastane na odru, je potemtakem značilna tako za drugo paradigmo gledališke predstave kot za tretjo paradigmo recepcije, odnos med tekstom oziroma predstavo, ki vplivata na sprejemnike. Hkrati pa ti receptorji (kot bi dejal Roland Barthes) tudi sami kreirajo predstavo skozi svoje prevajanje teksta, prostora in drugih elementov predstave. Prav o tem govori Lotman, ko poudarja, kako mora za to, da se »preprost prenos sporočila spremeni v ustvarjalni proces [...], postati semiotična struktura sprejemnika bolj zapletena: sprejemnik je osebnost« (prav tam, 105). Dinamika semiotičnih jezikov recepcije predstave je še večja, kadar so »ustvarjalne možnosti sprejemnika skrajno aktivizirane« (prav tam).

Lotmanovo branje prostora je (podobno kot veliko drugih, na primer tisto Erike Fischer-Lichte in Benjamina Wihstutza v *Performance and the Politics of Space* (2012) ali Gaya McAuleyja in njegove knjige *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*, 2000) semiotično; prostor bere kot enega izmed številnih jezikov ali znakovnih sistemov, ki so na delu v predstavi. Današnji teoretiki prostora in prostorskega obrata

tako govorijo o konceptualnem, mimetičnem in označevalnem prostoru ter strategijah prostorskega prilagajanja. Velikokrat izhajajo iz Lefebvrovega koncepta prostora kot družbeno proizvedene in ne že kar same po sebi dane entitete (Lefebvre, 1974). Vsi pa so si edini, da je gledališče »umetnost časa in prostora« (Aronson, 2013, 84).

Kakorkoli že se pozicioniramo, bodisi znotraj semiotične bodisi fenomenološke bodisi materialistične analize, priznavamo, da je naš vsakdan povezan s popotovanji po različnih scenografijah, od dejanskih do virtualnih, zasebnih do javnih, uprizorjenih do neuprizorjenih, znanih do neznanih. Ves čas gre za dvosmerno dinamiko, prostor definira človeške akcije, te pa vzvratno spreminjajo prostor. V nadaljevanju si bomo s pomočjo preverjanja uporabnosti Lotmanovih semiotičnih raziskav in naslonitve nanje podrobneje ogledali šest primerov te dvosmerne dinamike, kot se udejanja bodisi na odru bodisi v avditoriju ali v avtopoetični povratni zanki med obema, izvajalci in občinstvom, na odru in v parterju.

2 Prostorska dramaturgija

Naš prvi primer, s pomočjo katerega bomo raziskovali, na kakšen način uprizorjanje ustvarja semiotične jezike, ki niso enostavna vsota posameznih znakovnih sistemov, ampak v dinamični interaktivnosti vzpostavljajo gledališki dogodek, bo hommage pionirju sodobnega baleta in hkrati eni ključnih figur modernistične umetnosti 20. stoletja Vaclavu Nižinskemu, ki sta ga pod naslovom *Letter to a Man*² skupaj ustvarila pionir gledališča podob Robert Wilson in eden ključnih reformatorjev sodobnega baleta Mihail Barišnikov. Wilson svojo predstavo gradi kot kontrapunkt in hkrati kot bachovsko fugo različnih znakovnih sistemov. Pri tem ga ne zanima Nižinski kot fenomen semiotičnega in semantičnega telesa na baletnem odru, ampak Nižinski kot padla ikona modernistične umetnosti 20. stoletja. Vizualno črpa iz heterogenih virov, od ekspresionističnega Munchovega *Krika* do vaudevillske estetike zgodnjega Hollywooda.

Barišnikov je tako na odru vzporedno mnoštvo pomenjanj: je hkrati v vseh protislovljih recepcije, ki se sprožajo, favn, klovn, vampir, vaudevillski igralec, bolnik, nadrealistični lik iz Gogolja ali paranoični lik iz Dostojevskega. Tudi zvokovno je predstava izrazito kontrastna, tišina in gibanje sta za Wilsona le dve strani iste resničnosti, ki se ves čas izmenjujeta, izrinjata druga drugo. Glasba Hala Willnerja je eklektični hibrid, v katerem se izmenjujejo in prekinjajo Bob Dylan, Arvo Pärt in kabaretna glasba. Tako predstava ustvarja posebno obliko zvočnega prostora

2 Robert Wilson / Mikhail Barišnikov: *Letter to a Man*, režija, scenografija in lučni koncept Robert Wilson, izvaja Mikhail Barišnikov, koprodukcija Spoleto Festival dei 2Mondi, BAM, Cal Performances University of California Berkeley, Center for the Art of Performance at UCLA, 2015; ogledali smo si predstavo 20. januarja 2017 v Espace Pierre Cardin, Théâtre de la Ville, Pariz.

oziroma prostora zvoka. Besedilo sampla in kombinira skozi ponavljanje fragmentov iz dnevnikov Nižinskega, ki delujejo kubično natančno, vzpostavljajo dinamično postdramsko, a dramatično strukturo Darryla Pinckneyja, hkrati pa zavestno ne producirajo razumljive avtorske interpretacije. Nižinski je prisoten v različnih glasovih, ki so velikokrat modularni, ob Barišnikovem, ki se svobodno giblje po labirintih angleščine in ruščine z različnimi stopnjami naglasov, tudi v glasovih Wilsona in koreografke Lucinde Childs.

Kljub izjemnosti in neponovljivosti palete gibov, ki jih generira Barišnikov v natančni koreografiji, ki jo podpisuje skupaj z Wilsonom in Lucindo Childs, se skozi eklektično povezavo glasu, giba in slike, zasnovano na biografskih elementih Nižinskega, ustvarja nekoliko groteskna slika plesalca-slehernika v ogledalu njegovega uma, v katerem se resničnost kaže skozi optiko paranoje. S pomočjo vsega tega lahko na svojo grozo odkrijemo, da je norost tista, ki generira dramatičnost. Toda ta norost ni zgolj klinična, ampak je posebni esprit badioujevskega 20. stoletja vojn in uničenj starega, ki ne proizvede veliko novega.

Pri Wilsonu so za dramaturgijo od zgodbenih in besedilnih skoraj vedno pomembnejša prostorska načela. Lahko bi rekli, da po Lotmanu izpostavlja vmesni položaj gledališča med gibljivim in nediskretnim svetom realnosti ter negibljivim in diskretnim svetom upodablajočih umetnosti. Prostor njegovih predstav je kronotopičen, hkrati pa izrazito dinamičen v smislu Lotmanove semiosfere. Wilson in Barišnikov tudi tokrat proizvedeta to, kar Heidi Taylor poimenuje »nepredvidljivost in fluidnost elementov«, ki predstave ne poskuša nadzorovati, ampak jo sprejme. Pri tem avtorja proizvedeta specifično dramaturgijo, ki ji ne umanjka dinamičnost, a se odreče enemu samemu pripovednemu loku (Taylor, 2004, 18). Povedano z Bourriaudom (2009b): prevajata in prekodirata informacije iz enega koda v drugega.

Barišnikova kot performerja zaznamuje tipično wilsonovski govorec-interpret, ki ga ves čas spremlja njegov – večkrat in na različne načine modularan – lasten glas, ki pa je le redko ali nikoli prav njegov, oseben, zaseben, igralsko-interpretativen. Proizvaja stavke in izjave, ki tako kot njegove geste ne pripadajo zgolj njemu, ampak predvsem prostoru-času predstave. Jezik in govor, ki ju proizvaja, sta del prostorskega, ne pa zapisanega teksta.

Dramaturgija predstave je tako hkrati govorna in prostorska, zvočna in govorna. Barišnikov kot igralec-izvajalec-kreator gradi oder, gledalci pa so aktivni interpreti, ki kreirajo lasten prevod, prevajanje v Bourriaudovem smislu: umetnost kot raziskovanje vezi, ki se pletejo med besedo in sliko, časom in prostorom (prav tam). V tem smislu je treba razumeti tudi slovito Wilsonovo izjavo: »Prisluhnite slikam«³ – ne kot potrebo

3 Spomnimo se tudi na njegovo slikovito primerjavo gledališkega ustvarjalca s psom: »Moje gledališče

po preprosti sinesteziji ali postdramskem gledališkem triku, ampak v smislu Bonnie Marranca, njenega razumevanja gledališča podob in Lotmanovega razumevanja umetniških del kot sistemov delovanja jezikov, ki zapolnjujejo semiotično prostranstvo predstave, so raznoliki in omogočajo prehajanje oziroma prebijanje meja znotraj polja kreacije in recepcije. Robert Wilson prostor, svetlobo, zvok in gibanje tke oziroma prepleta v odprto, nenavadno tkanino, ki pozornemu poslušalcu in gledalcu omogoča, da razišče široko pomensko polje.

Odrski prostor razume kot proces v času, kot predstavitev podob, ki se izogiba tradicionalnemu pojmu zgodbe ali sižeya. Prepričan je, da je bolj kot »realizem« na odru produktiven formalizem: »Pri ustvarjanju mi je bližji, ker ustvarja več razdalje, več mentalnega prostora.« Prav strukturno, proceduralno, čustveno in vizualno nadzorovano gledališko stanje ustvarja »prostor« za resnično: »Pogosto čutim, da to, kar vidim na odru, temelji na laži,« pravi o tradicionalnem gledališču. »Veste, igralec misli, da je naraven, vendar ni, deluje naravno in to je nekaj, kar je umetno. Z umetnostjo, mislim, da lahko ... veš več o sebi, se lahko približaš ... resnici« (Schechner, Friedman, 2003, 120).

3 Zvokovni prostor

Kot drugi primer pletenja zvokovnega prostora bomo navedli projekte performerke, pevke in filozofinje Irene Tomažin Zagoričnik,⁴ ki uporablja predvsem lasten nedomeriran glas, a ga razpomenja in opomenja na inovativne načine. Tako odpira medbesedilne oziroma medmedijske reference, ki jih generirata bistvena elementa dramaturgije zvoka in prostora: telesno, gestično igralčevega glasu in strukturne lastnosti zvoka, ki ga in se ustvarja v prostoru. Izhajajoč iz raziskav Heinerja Goebbelsa in Christoph Marthallerja, pa tudi Meredith Monk, ustvarja prostorske zvokovne elemente, zvokovno-prostorsko partituro kot interakcijo vokalizacije in fenomenalnega telesa performerke v gibanju in statičnosti.

je na nek način res bližje obnašanju živali. Ko pes zalezuje ptico, posluša celo telo. Ne posluša z ušesi in z glavo; je celo telo. Oči poslušajo.« (Schechner, Friedman 2003, 120).

- 4 Irena Tomažin Zagoričnik (1979, Ljubljana) je študij filozofije zaključila na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Večinoma deluje in ustvarja v gibalno-gledaliških predstavah ter na področju eksperimentalne improvizirane glasbe. Doslej je ustvarila šest avtorskih predstav. Prva je bil plesni prvenec *Hitchcockove metamorfoze* s skladateljem Mitjem Reichenbergom (2001), sledil pa mu je solo *Kaprica* (2005); ta je bil že bolj osredotočen na glas, ki pa ga je avtorica še intenzivneje razvila v kasnejših predstavah. Leta 2006 je na festivalu Mesto žensk predstavila remake predstave *Kaprica* z naslovom (*S*)*pozaba kaprice*, sledila je *Kot kaplja dežja v usta molka* (2008), za katero je na festivalu Gibanica 2009 prejela posebno pohvalo žirije kot obetavna koreografinja. Leta 2010 je v sodelovanju z Joséphine Evrard nastala predstava *Splet okoliščin*, leta 2012 pa solistična predstava *Okus tišine vedno odmeva*, za katero je na festivalu Gibanica 2015 prejela nagrado žirije in nagrado občinstva za najboljšo predstavo. Leta 2015 je pripravila avdio-video instalacijo *Obrazi glasov/šum*, ki ji je sledila solo predstava *Telo glasu*. Izdala je tudi dva avtorska albuma.

Telo je tako fizično v svoji fenomenalnosti, ki je v veliki meri zvočna, hkrati pa proizvaja pogojno semiotične pomene, ki z obrobja gledališke semiosfere prodirajo v njeno središče. V svojih zvočnih performansih, na primer v predstavi *Mes(t)o glasu*,⁵ raziskuje odnos med telesom, glasom in prostorom ter se posveča raziskovanju mnogoterih izvorov glasu, njegove mesenosti, materialnosti in duhovnosti, njegovega pomena in mesta v vsakdanjem življenju. Zanimajo jo točke oziroma prehodi v prostoru in času, ko »volja kultiviranega mesa popusti in dopusti« ter se »zgodí glas kot oživljanje in prisluškovanje mnogoteremu zvočnemu prostoru znotraj in zunaj posameznega in skupnega telesa? Telesa, ki posluša in rezonira s slišanim. Glas je včasih otipljiv in neposredno vstopa v telo, bližina tega mesta pa nam je zaradi pozabe in odtujitve naše najbolj mesene notranjosti čudno tuja.«⁶

Zvoka v prostoru ne raziskuje skozi sinestezijo, ampak skozi omogočanje in beleženje glasu v prostoru, ki je v tesni interakciji z raziskavo telesnega giba v mediju sodobnega plesa. Glas in gib sta organsko povezana, prvega v pogovoru za Radio Slovenija definira (ne brez podobnosti z Wilsonom) takole: »Glas, ki ga ne le slišimo, temveč tudi vidimo. Glas, ki ga zaradi njegove vibracije začutimo v telesu. Glas, ki je melodija, zvočnost, tekstura, frekvenca.«⁷

Kot avtoričino zgodbo povzame Alja Lobnik, je »njeno zanimanje za raziskovanje glasu prišlo razmeroma pozno, ko se ji je leta 2005 na Dunaju v okviru Dance Weba na festivalu ImPulsTanz kot že formirani plesalki nenadoma odprl nov teritorij raziskovanja, materialnost glasu. Pognala se je v raziskovanje nekega drugega telesa, ki lahko s fizičnim vstopa v paralelna gibanja ali antagonistično kljubuje in razpleta konvencionalno vez giba in zvoka« (Lobnik, nepaginirano). Usmerila se je v raziskovanje uprostorjenja glasu, kako glas kljub liminalnosti, ki je ena njegovih bistvenih lastnosti, zajeti v odrsko postavitev.

Različne odnose med glasom in prostorom, ki jih raziskuje, ob predstavi (*S*)*pozaba kaprice* (2006) Irena Tomažin Zagoričnik opiše takole:

Prazen prostor je treba šele vzpostaviti, tako kot tišino. Izriše se z (neslišnim) glasom. Ta deluje kot horizont, kamor se vpišejo ostali. Je glas, za katerega se zdi, da ne obstaja, ker je neslišen in samoumeven. Glas prostora. Vanj je umeščen glas, ki se je enkrat že uglasil in se izpel. Deluje in je prisoten samo kot spomin na nekaj preteklega, nekaj že dovršenega – kot posnetek, kot nekaj

5 *Mes(t)o glasu*: avtorica koncepta: Irena Tomažin Zagoričnik; soustvarjalke in izvajalke: Adriana Josipovič, Nika Rozman, Irena Tomažin Zagoričnik, Nataša Živkovič; dramaturgija: Barbara Korun; zvočni prostor: Tomaž Grom ... Produkcija: EMANAT. Koprodukcija: Zavod Sploh. Premiera: 7. 12. 2017, Stara mestna elektrarna – Elektro Ljubljana.

6 <https://emanat.si/si/produkcija/irena-tomazin-zagori%C4%8Dnik--mesto-glasu/> [29. 9. 2019]

7 Oder, 20. februar 2018; <https://4d.rtvsl.si/arhiv/oder/174521544> [29. 9. 2019]

napol izbrisanega, iznakaženega, premeščenega. Je glas, za katerega se zdi, da ne obstaja, ker je stvar preteklosti. Glas spomina. Z njim si prostor deli in ga sooblikuje glas, ki na licu mesta vznika, se zapleta med luknje spomina in izginja v njem, ko pušča sledi, ko pušča zaznamovano tišino. Je glas, za katerega se zdi, da ne obstaja, ker z vznikanjem že izginja. Glas telesa.⁸

Zdi se, da lahko naravo raziskav Irene Tomažin Zagoričnik v Lotmanovo terminologijo prevedemo nekako takole: v teh predstavah-raziskavah oziroma glasovnih performansih gledališka in uprizoritvena semiosfera v klasičnem pomenu s pomočjo »meje« vzpostavlja stik z »nesemiotičnim« in »tujesemiotičnim« prostorom (Lotman, 2006, 14–15), ki ga predstavljajo nesemantično zasnovane glasovne modulacije telesa v prostoru. Pri tem se pri gledalcu (pa tudi ustvarjalki) sprožajo posebni mehanizmi prevoda, ki omogočajo posredovanje tujih kontaktov, »zaumnih« glasovnih mas, ki pripadajo mejni strukturi.

Če Lotman poudarja, da semiotični procesi pospešeno potekajo na periferiji kulturnega prostranstva (prav tam, 15) in da so v primerjavi s tistimi, ki se razvijajo v »centrih« ali jedrih (nuclei), bolj dinamični (prav tam, 16), to še posebej velja za performativno-raziskovalne projekte sodobnih odrskih umetnosti, ki preizprašujejo in povezujejo medije. Razmerje med jedri in periferijo, ki je v sodobni umetnosti nekaj, kar ni stalno, ampak se nenehno spreminja, omogoča prehajanje iz semiotičnih v nesemiotične prostore, posebne kreativne in receptivne procese, ki težijo h kreaciji drugih in drugačnih semiotičnih prostorov. Semiotični procesi težijo k čedalje večji notranji raznolikosti, ne da bi semiosfera pri tem izgubila svojo enotnost (prav tam, 20).

4 Dramaturgija svetlobe, giba in zvoka

Posebna medkulturna in medmedijska dinamika semiotičnih procesov, ki potekajo na periferiji kulturnega prostranstva in se katapultirajo v njegova središča, na primer London in Pariz, je značilna za izraelsko-britanskega koreografa, režiserja in glasbenika Hofesha Shechterja⁹ in njegovo skupino, ki bo tretji predmet naše raziskave politike prostora. Predstava, ki jo bomo izpostavili, je *Show*, ki je med drugim prejela

8 <http://mrezni-muzej.mg-lj.si/si/mreznimuzej/1/31/?artworkid=931> [29. 9. 2019]

9 Rojen v Jeruzalemu je kariero začel z Batsheva Dance Company v času služenja vojaškega roka. Potem se je preselil v Pariz, kjer je študiral glasbo in igral bobne v rock bandu *The Human Beings*. Leta 2002 se je s skupino preselil v London, kjer je sodeloval z Jasmin Vardimon Company, se preizkusil v solu in duetu *Fragments* ter postal pridružen koreograf Place Theatra. Istega leta je njegov sekstet *Cult* prejel nagrado občinstva. V Placeu je nadaljeval kariero s predstavo za sedem pesalcev *Uprising* (2006). Od takrat naprej se je vzpenjal po lestvici najbolj kontroverznih in iskanih koreografov ter začel sodelovati z najprestižnejšimi baletnimi in plesnimi hišami.

nagrado za najboljšo izvedbo v Les Abesses Théâtre de la Ville v Parizu leta 2018.¹⁰ Hibridni žanr, ki ga je kritika označila s sintagmo elektrobaročni veliki ples, povezuje nepovezljivo: antologijo plesnih, gibalnih, uprizoritvenih, glasbenih in vizualnih tehnik, od najbolj kodificiranega sarabandskega plesa do plemenskih ritualov, z glasbo od tehna do renesančnih in baročnih plesov ter mediteranske folklore. Vse to se povezuje v uprizoritveni svet *macabre* mehanizmov sanjske, a krute resničnosti. Predstava, ki je nastala za slaviti Nederlands Dans Theater, je kasneje dobila nov vzgib v skupini izjemno mladih in tehnično raznolikih izvajalk in izvajalcev, od sodobnega baleta do novega cirkusa in klovnad.

Na videz je sestavljena iz treh klasičnih enot: *The Entrance* (Vhod), *Clowns* (Klovni) in *Exit* (Izhod). Naslovi so heterogeni, prvi in zadnji kažeta na strukturiranje po sistemu uvoda in finala, a imata pomena, ki sta bolj kot za dele plesno-glasbene partiture primerna za označevanje stavbe gledališča ali dogajališča nasploh. Tretji del, ki je dodelava koreografije za NDT, pa ima naslov, ki asociira na Federica Fellinija in njegov film *Klovni*, hkrati pa kaže na hibridno strukturo predstave, ki črpa iz cirkusa kot uprizoritvene zvrsti s samega obrobja gledališke semiosfere.

Temu, ki ju odpira, sta provokativni: norost in smrt; obe obdeluje s pomočjo ritualov ponavljanja, smrti, ubojev in ponovnih rojstev. Plesalci-izvajalci v ponavljajočem se in hitrem ritmu umrejo, da bi ponovno vstali in ponavljali svoj šamanistični novodobni ritual, ki je v veliki meri ritual nasilja, koreografove mladosti in odraščanja, Jeruzalema, in današnjega časa, velikih multikulturnih metropol, Londona, množičnih in ponavljajočih se ubojev z bodali; remakov scen rezanja grl, ki jih spremlja in poganja pulzirajoča glasba različnih žanrov.

Začetni prizor z osmimi uporniško navdahnjenimi izvajalci, ki jih osvetljuje nekaj svetilk ter se iz ozadja odra ob ritmih, ki prehajajo v crescendo, počasi in nekoliko zlovešče približujejo publiku, gledalce vpelje v svet, v katerem vladajo norci in v katerem je vse mogoče. Ta svet uokvirja prostor, ki ga obrobajo viseče žarnice, spominjajoče na napol zapuščeni cirkus, ki ga naseljujejo klovnovske figure in akrobati. Njihov ponavljajoči se ritual je ubijanje drug drugega, ponovno oživljanje in spet ubijanje vse do popolne izčrpanosti. Telesa so neprestano v gibanju, ki je (po koreografovi razlagi) kombinacija vseh stvari, ki jih obvlada ali jim je bil izpostavljen, mešanica urbanih groovov, ljudskih plesov in klasičnih referenc. Hkrati Show preveva konflikt med mediji in nasiljem socialnih omrežij, kot sta Twitter in Facebook. Kot da bi bilo vse, tudi nasilje, v mediatizirani družbi spektakla do skrajnosti podvrženo zabavi: entertainmentu. Od tod tudi naslov: *Show*.

10 *SHOW* je doživel premiero v Teatro Ariosto Reggio Emilia 17. marca 2018; koreografija in glasba Hofesh Shechter, izvaja skupina Shechter II. Predstavo smo si ogledali 23. marca 2019 v Théâtre des Abbesses, Théâtre de la Ville v Parizu.

Pomemben element prostorske dramaturgije Shechterjevih predstav je dramaturgija svetlobe, v kateri svetlobne spremembe in dinamika generirajo scenske in scenografske materiale, proizvajajo temo ter izvajalce postavljajo v interakcijo z živim in pomenov polnim okoljem. Luč ustvarja pogoje, v katerih se srečujejo telesa, prostor, gibi in geste. Še več, prav svetloba in dinamika njenih sprememb ustvarjata posebno dinamiko percepcijskih stanj.

Zdi se, da je prav v dinamičnem plesnem in fizičnem gledališču svetloba postala eden poglavitnih generatorjev procesov semioze, v kateri se ustvarja dinamika med obrobjem in središčem, semiotičnimi in nesemiotičnimi sistemi ter pomeni, značilna za sodobne uprizoritvene prakse in njihovo prostorsko dinamiko. Nigel Stewart (2016) tako govori o »dance photology« ali plesni fotologiji, ki v sodobnem plesu zajema medsebojno delovanje med premiki in svetlobo.

Lahko bi rekli, da Shechter ustvarja to, kar Lotman poimenuje »periferni žanri«, ki so po njegovem mnenju »bolj revolucionarni od tistih v centru kulture, veljajo za bolj prestižne in za sodobnike pomenijo umetnost *par excellence*« (Lotman, 2006, 189). Toda za spektakelske funkcije v prvi polovici 21. stoletja se ne zdi, da bi še delovale po klasičnem sistemu postopnega prodiranja marginalnih oblik kulture iz obrobja semiosfere v njeno središče. Danes se zdi, da so v družbi spektakla marginalne kulture zelo hitro podvržene poblagovljenju in eksploataciji, tako da se proces »agresije marginalnih kultur«, kot ga označi Lotman, dogaja bliskovito, predvsem pa skozi prisvajanje mainstreama, ki to, kar Lotman poimenuje »puntarska periferija«, hitro pripoji poblagovljenemu svetu »mainstream bizzare« (če uporabimo pojem mehiškega teoretika Guillerma Gómez-Peñe). Sodobni umetniki so zato kot nomadi, ki so se naselili ob mejah središčne kulture, se povezali z njenimi nosilci in prevzeli njihovo vero, ne da bi zares verovali.

5 Postdramska dramaturgija prehajanja meja

Zadnje polje raziskave bodo predstavljali trije odrski odsevi klasike Lewisa Carrolla *Alice in Wonderland*, tj. predstave Vita Tauferja, Emmanuela Demarcy-Mote in Maria Punza: prvi dve kot izjemni kreaciji za mlade gledalce, ki raziskave odrskega prostora in časa združujeta s senzibiliteto za otroško publiko, Tauferjeva (Slovensko mladinsko gledališče, 1987) iz poznega socializma in zgleden primer slovenske variante gledališča podob, Emmanuele Demarcy-Motejeva (Théâtre de la ville, Pariz, 2015) kot sodobna pravljica o sodobni resničnosti, v katero skozi domišljijo in hkrati kritični odnos do poblagovljene družbe spektakla vstopajo mlajši in najmlajši, in tretja kot antropološka raziskava zaporskega gledališča Volterre iz leta 2009.

Tauferjevo predstavo zaznamujejo močni poudarki v polju postdramskega in gledališča podob. Če je njegov izstop iz aristotelovske dramaturgije in »teološkega odra« (Derrida, 1967) prinesla predstava *Jaz nisem jaz I*, ki je s svojo intermedijsko zasnovno (slikar: Sergej Kapus; scenograf: Iztok Osojnik; glasba v živo: Srp; koreografija: Ksenija Hribar; maske: Eka Vogeltnik; slide show: Bojan Breclj ...) uveljavila gledališče, ki pomeni način postdramskega prepletanja »podobe-giba-glasbe-teksta-tehnologije«, je *Alica v čudežni deželi* v dialogu s Carrollom izpostavila gledališče, v katerem »so poudarjene slikarske in kiparske kvalitete predstave, zaradi katerih se to gledališče transformira v prostorsko dominirano umetnost, ki jo aktivira občutek vtisov (impresij), kar je nasprotje časovno dominirane umetnosti, ki ji vlada linearna pripoved« (Marranca, 1977, xii). Zanj je bil značilen *tableau* kot osrednja enota kompozicije predstave.

Taufer je v predstavi *tableauju* v dialogu z Artaudom dekonstruiral Carrollov nonsens, hkrati prebiral oba, ob tem pa tudi zgodovino gledališča. Carrola in dramsko gledališče je prevajal tako, da je ustvaril – če citiramo Deleuza, ko govori o Artaudu – »neko osrednje in ustvarjalno porušenje, ki povzroči, da se znajdemo v nekem drugem svetu in nekem drugem jeziku« (Deleuze, 1998, 87). Ta drugi svet in drugi jezik pripadata razhierarhiziranemu gledališču podob, v katerem »vizualne in govorne podobe« (Marranca, 1977) na eni strani »dekonstruirajo, prelagajo in postavljajo pod vprašaj spraševanje o samem pojmu, logiki in teleološki strukturi političnega« (Lehmann, 2002, 8), na drugi strani pa dekonstruirajo samo podstat dramskega gledališča in njegove reprezentacije. Aličino popotovanje po prostorskih in časovnih ploskvah predstave tako »z montažo virtualnih prostorov, ki so potisnjeni drug v drugega in drug poleg drugega in – to je ključna točka – ostanejo med seboj neodvisni, tako da ne omogočajo sinteze, nastane poetična sfera konotacij« (Lehmann, 2003, 97).

Emmanuel Demarcy-Mota svojo *Alico in druga čudesa* (*Alice et autres merveilles*) postavlja hkrati v sedanji svet otrok taktilnih ekranov in mitski svet Lewisa Carrolla ter pri tem ustvari svojevrsten hommage Robertu Wilsonu in njegovemu gledališču podob v variantah za odrasle in otroke (na primer njegove predstave *Peter Pan*). Uporabi njegov sistem pripovedovanja zgodb s pomočjo arhitekture teles, prostora, zvoka, barv in kostumov ter seveda tudi Carrollovega nonsensa, ki proizvajajo svobodo nelogocentrične govornice in posebno geometrijo predstave. Ta je hkrati kubistična in evklidovska. Vprašanje, ki si ga zastavlja skupaj s Carrollom in Alico, je naslednje: in tudi če svet nima nikakršnega smisla, kdo nam brani, da si ga izmislimo sami? Predstavo oblikuje skupaj s Carrollovimi liki, na primer Klobučarjem in Belim zajcem, ki pa jim dodaja nove iz mitologij 20. in 21. stoletja: Ostržka (Pinocchia) in Barbiko, ki nenavadno spominja na Rito Hayworth.

Pri tem se zdi režiserju bistveno, da lahko vsak igralec izoblikuje lasten imaginarij, svobodno izumlja svojo osebo in da duška svoji fantaziji. Prvotno Carrollovo zamisel, da bi se Alica najprej vrnila v podzemlje, se potem spet vrnila na površje ter ugledala stvari v drugačni luči in drugačnem prostoru, Demarcy-Mota zamenja s perspektivo plavalca, ki hkrati lahko zre v dva svetova, pod vodno gladino in nad njo. In res je odrski prostor *Alice in drugih čudes* prekrit z vodo, ki je hkrati ogledalo ter prostor za svobodo nenavadnih gibov in svobodne igre nadrealističnih prikazni, ki se v drugem delu približajo univerzumu Tima Burtona ter uporniški Pink Floydov in The Cure. Vse to priča o tem, da se kultura danes verjetno še bolj kot kdaj koli dogaja na mejah, ki hkrati ločujejo in združujejo – na mejah jezikov, kultur, slogov, medijev in ideologij. Tako rekoč vsi marginalni jeziki uprizoritvenih praks se z vratolomno hitrostjo prevajajo v jezike »naše« semiotike, in sicer skozi membrane, ki tuje tekste (glasbe ...) filtrirajo in transformirajo tako, da se lahko zelo hitro vpišejo v notranjo semiotiko semiosfere, a ji hkrati ostajajo tuji (Lotman, 2006, 193).

Posebno obliko prevajanja v jezik gledališke semiotike skozi membrane, ki filtrirajo in transformirajo tuje tekste (glasbe ...), je ustvaril Armando Punzo z nenavadno predstavo iz leta 2009, ki jo je esejistično naslovil *Alica v čudežni deželi: gledališki esej o koncu civilizacije* (*Alice nel paese delle meraviglie – Saggio sulla fine di una civiltà*) ter je del njegovega dolgoletnega delovanja in ustvarjanja v zaporih v Volterri. V primerjavi s predstavama Tauferja in Demarcy-Mote je njegova verzija *Alice* le ohlapno povezana z mojstrovino Lewisa Carrolla. Besedilno veže govorne ploskve, monologe in dialoge drugih avtorjev, kot so Shakespeare (predvsem Hamlet), Genet, Pinter, Čehov in Heiner Müller. Izvajajo jo zaporniki, ki prestajajo različne kazni (od petih let do dosmrtno ječe). Ti v pogledališčenih prostorih kaznilnice v »Tragediji moči« (tako je podnaslovil predstavo) s pomočjo recitiranja, branja ali dobesedno žretja in bljuvanja Shakespearja, Carrolla in Geneta, potem pa še povezovanja njihovih besed z besedami avtorjev, kot so Carmelo Bene, Čehov in drugi, izvajajo poseben gledališki in očiščevalni ritual. Alica (igra jo edina ženska izvajalka) se znajde v labirintu, v katerem Carroll izgine; obkrožajo nas ogromni listi papirja, popisani s črno-belo pisavo Hamleta, Ofelije, Polonija, Gertrude in drugih duhov.

Prostor tako kot vizualno ustvarja v vsej njegovi dinamiki tudi glasovno-zvočno in kinetično, okoli nas je gozd glasov in teles številnih moških igralcev, oblečenih v ženske, ki predstavljajo Norega klobučarja, Ofelijo, Hamleta in temnopolto vlačugo v roza škornjih. Zapor v Volterri je radikalno spremenil svojo namembnost, spremenil se je v prostore Artaudovega gledališča kuge in dvojnikov, ki nas nagovarjajo in nam govorijo, kako mora gledališče prikazati vse na način ljubezni, zločina, vojne in norosti. Punzo svoj odrski esej gradi na eklektičnosti dinamike prepleta teles in zvokov

v na videz neskončnih prostorih kaznilnice. Na samem obrobju kulturne semiosfere, ki ga predstavlja zapor, vzpostavlja nove uprizoritvene tehnike, nove semiotične in fenomenalne prostore *Alice* v deželi ječ, ki od daleč spominja na tisto Vita Tauferja ter njegovih komentarjev ječ in svobodnih teritorijev poznega socializma. Hkrati pa podobno kot Demarcy-Mota ustvarja močne odsliskave realnosti tukaj in zdaj v pravljicnih in mitoloških motivih in ikonografijah.

6 Uprizoritveni prostor kot prevajalec

O čem pričajo tri verzije gledaliških dialogov sodobnih režiserjev z Lewisom Carrollom in njegovo slovito knjigo s konca 19. stoletja? Brez dvoma o tem, da je elementarni akt gledališča (tako kot trdi Lotman za mišljenje) prevod, ki izhaja iz dialoga. Tega povzroči razlika semiotičnih struktur (jezikov literature in gledališča) udeležencev dialoga, Carrolla in treh umetniških ekip. Dialog črpa iz semiotičnih razlik, hkrati pa tudi iz podobnosti, saj popolna razlika ne bi mogla rezultirati v ustvarjalnem dialogu.

Za vse tri predstave je značilna specifična dramaturgija, ki v enaki meri kot iz besedilnih izhaja iz prostorskih načel, ki velikokrat oblikujejo zgodbo ali siže. Vse tri predstave (podobno kot Wilsonova) izpostavljajo vmesni položaj gledališča med gibljivim in negibljivim svetom upodablajočih umetnosti (Lotman). Vzpostavljajo *prostor igre* (če uporabimo termin Mete Hočevar), ki je izrazito kronotopičen in dinamičen v smislu prehajanj meja znotraj Lotmanove semiosfere. Izhajajoč iz Carrolla in njegovega nonsensa so predstave v dramaturgiji velikokrat nepredvidljive in fluidne, ne proizvajajo enega snopa zgodb in pomenov, kaj šele ideologij. Težko bi rekli, da izhajajo iz Wilsonovega prepričanja, da je bolj kot »realizem« na odru produktiven formalizem. Toda kljub temu ne gradijo na realistični naraciji in tudi ne izgrajujejo mimezisa realnosti, ampak nove, specifično gledališke in avtorske prostore za resnično.

Naj povzamemo. Kot je pokazala analiza izbranih uprizoritvenih korpusov, je tudi v sodobnem gledališču predstava semiotični prostor prestopanja oziroma prehodnih oblik, ki nastajajo med različnimi mediji. Hkrati beleži tudi proces prestopanja meja med odrom in avditorijem, igralci in gledalci, posebne dinamike avtopoetične povratne zanke. V sodobnih uprizoritvenih praksah, ki pogosto povezujejo različne medije, žanre in kulture, prostor igre in gledanja (kot smo lahko videli v obravnavanih primerih) velikokrat postane stvar prevajanja v Bourriaudovem smislu: umetniki prevajajo in prekodirajo informacije iz enega formata v drugega. Gledališka umetnost v najširšem smislu besede tako postane raziskovanje vezi, ki se pletejo med besedo in sliko, časom in prostorom. Za gledališki prostor pa postane značilno prehajanje

iz ene kulturne krajine v drugo, ki ustvarja nove poti med množico izraznih in komunikacijskih oblik.

Tako nastane dinamika semiotičnih jezikov v prostoru, ki ga Lehmann v *Postdramskem gledališču* poimenuje »postdramski prostor« in za katerega najde podobne značilnosti, kot jih ob Lotmanovi teoriji in sodobnih primerih nizamo v naši razpravi: iztrganost teles, gest, drže in glasov ter gibanja iz njegovega prostorsko-časovnega kontinuuma ter nova povezanost, izolacija in montaža v tableau, za katerega ni več značilna hierarhija dramskega prostora (Lehmann, 2003, 199). Prostor in čas gledališke predstave tako nista več enostavna vsota posameznih znakovnih sistemov, ampak v interaktivnosti vzpostavljata gledališki dogodek kot tak. Za tovrstne dogodke je značilna tudi specifična recepcija. Ta v smislu Rancièrjevega emancipiranega gledalca uvede posebno dramaturgijo percepcije, ki je hkrati govorna in prostorska, zvočna in govorna.

Igralci-izvajalci suvereno gradijo oder, gledalci pa so aktivni interpreti, ki kreirajo lasten prevod, za katerega je značilen kreativen preplet med besedo in sliko, časom in prostorom. V smislu Bonnie Marranta ter njenega razumevanja gledališča podob in Lotmanovega razumevanja umetniških del kot sistemov delovanja jezikov, ki zapolnjujejo »semiotično prostranstvo« predstave, v tovrstnih gledaliških korpusih nastane posebna dinamika prostora in časa, za katero je značilno prehajanje oziroma prebijanje meja znotraj polja kreacije in recepcije. Sodobno gledališče v procesu semioze prostor, svetlobo, zvok in gibanje tke oziroma prepleta v odprto, nenavadno tkanino, ki na eni strani proizvaja pomene, na drugi strani pa estetski užitek, oba pa spremlja postbrechtovska drža zavedanja o tem, da lahko umetnost kljub vsemu vzpostavlja vsaj začasno skupnost med izvajalci in gledalci v skupnem prostoru odra in avditorija, ki omogoča začasno povratno zanko.

Lotmanov koncept semiosfere kot ekosistema, ki zajema tako prostor kot čas predstave, okoljski in ekonomski vidik ter politično okolje, ki obdaja gledališki dogodek, se zdi še kako uporaben tudi za teorijo gledališča po prostorskem obratu ter v postkolonialnem in interkulturnem okolju. Lahko ga navežemo in povežemo z novjšimi teorijami, na primer postdramskega prostora, centrifugalne in centripetalne dinamike pri Lehmannu ali z estetiko performativnega ter performativnega prostora Erike Fischer Lichte, ki se v primerjavi s stabilnim arhitekturnim prostorom »spreminja z vsakim gibom igralca, živali, predmeta, luči in zvoka« (Fischer-Lichte, 2008, 180). Tako v sodobnih uprizoritvenih praksah nastajajo posebni prostorski odnosi in politike prostora. Definirana kot nekaj, kar je v nenehnem procesu transformacije, je semiosfera ves čas v gibanju ter se ves čas zaveda, da je del kompleksne dramaturgije odnosa med odrom in avditorijem, primarno odvisnega od performativnih dejanj, s pomočjo

katerih proizvaja gibljive in nefiksirane pomene. Lotman zato gledališko predstavo v knjigi *Znotraj mislečih svetov* primerja z razstavo, v kateri v istem časovnem intervalu soobstajajo številni znakovni sistemi, saj je predstava večnivojska in večjezična ter kot taka generira mehanizem, ki vzpostavlja podobo semiosfere dinamičnih soodnosov med posameznimi elementi.

Bibliografija

- Aronson, A., Time and Space on the Stage, *Performance Research* 18, 3, 2013 (On Scenography), str. 84–94.
- Bourriaud, N., Altermodern explained: manifesto, 2009a, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/altermodern-explain-altermodern/altermodern-explained> [30. 10. 2019].
- Bourriaud, N., *The Radicant*, New York 2009b.
- Deleuze, G., *Logika smisla*, Ljubljana 1998.
- Derrida, J., *L'écriture et la différence*, Pariz 1967.
- Fischer-Lichte, E., *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, New York 2008.
- Fischer-Lichte, E., Wihstutz, B., *Performance and the Politics of Space*, London 2012.
- Gómez-Peña, G., The New Global Culture, Somewhere between Corporate Multiculturalism and the Mainstream Bizarre (a border perspective), *TDR/The Drama Review* 45, 1, 2001, str. 7–30.
- Lefebvre, H., *La production de l'espace*, Pariz 1974.
- Lobnik, A., Glasovanja, *Kriterij.si*, http://www.kriterij.si/node/36#_ftn2 [29. 9. 2019].
- Lehmann, H. T., Politično v postdramskem, *Maska* XVII, 74/75, 2002, str. 6–10.
- Lehmann, H. T., *Postdramsko gledališče*, Ljubljana 2003.
- Lotman, J. M., *Znotraj mislečih svetov: človek – tekst – semiosfera – zgodovina*, Ljubljana 2006.
- Marranca, B. (ur.), *The Theatre of Images*, Baltimore, London 1977 (1996).
- McAuley, G., *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*, Ann Arbor, MI 2000.
- Rancière, J., *Le spectateur émancipé*, Pariz 2008.
- Schechner, R., Friedman, D., Wilson, R., Newman, F.: A Dialogue on Politics and Therapy, Stillness and Vaudeville, *TDR* 47, 3, Autumn 2003, str. 113–128.
- Stewart, N., Flickering Photology: Turning Bodies and Textures of Light, v: *Choreography and Corporeality* (ur. DeFrantz, T., Rothfield, P.), London 2016.

Taylor, H., Deep dramaturgy: Excavating the Dramaturgy of the Site-Specific Performance, *Canadian Theatre Review* 19, Summer 2004, str. 16–19.

Toporišič, T., (Re)staging the rhetorics of space, *Neohelicon* 41, 1, June 2014, str. 77–86.

Tomaž Toporišič

Prostorski stroji gledališča kot dinamika prestopanja meja semiotičnih sistemov

Ključne besede: Robert Wilson, Emmanuel Demarcy-Mota, Vito Taufer, prostorski obrat, prostorska dramaturgija, dramaturgija zvoka, semiosfera

Razprava bo na podlagi študije šestih primerov iz sodobne gledališke in uprizoritvene prakse preverjala, kako lahko Lotmanov koncept semiosfere kot ekosistema, ki zajema tako prostor kot čas predstave, okoljski in ekonomski vidik ter politično okolje, ki obdaja gledališki dogodek, uporabimo za teorijo gledališča po prostorskem obratu ter v postkolonialnem in interkulturnem okolju. Njegov pojem semiosfere kot prostorsko-časovnega fenomena, kombinacije različnih (ne) verbalnih jezikov, ki so v neprestanem dialogu drug z drugim, bomo uporabili za analizo prostorskih odnosov in politik prostora v sodobnih uprizoritvenih praksah, da bi odkrili, na kakšen način uprizarjanje ustvarja semiotične jezike, ki niso enostavna vsota posameznih znakovnih sistemov, ampak v dinamični interaktivnosti vzpostavljajo gledališki dogodek. Predmet analize bodo gledališke predstave kot semiotični prostori prehodnih oblik, ki nastajajo med različnimi mediji, prestopanja meja med odrom in avditorijem ter spremembe dinamike odnosov med igralci in gledalci v procesu kreacije in recepcije. Lotmanov »vmesni položaj gledališča med gibljivim in nediskretnim svetom realnosti ter negibljivim in diskretnim svetom upodablajočih umetnosti« (*Znotraj mislečih svetov*) bomo navezali na Rancièrejev pojem emancipiranega gledalca in Bourriaudov pojem prevajanja, umetnosti kot raziskovanja vezi, ki se plejejo med besedo in sliko, časom in prostorom. Raziskali bomo dinamiko semiotičnih jezikov v prostoru, ki niso enostavna vsota posameznih znakovnih sistemov, ampak v interaktivnosti vzpostavljajo gledališki dogodek.

Tomaž Toporišič

Spatial Machines of the Theatre as the Dynamics of Crossing the Boundaries of Semiotic Systems

Keywords: Robert Wilson, Emmanuel Demarcy-Mota, Vito Tauffer, spatial turn, spatial dramaturgy, dramaturgy of sound, semiosphere

On the basis of a study of six examples from contemporary theatre and performing arts, the essay will examine how Lotman's concept of the semiosphere as an ecosystem covering both the space and time of performance can be applied to the environmental, economic and political aspects of the theatrical within the post-colonial and intercultural space. His notion of the semiosphere as a spatio-temporal phenomenon, a combination of different (non)verbal languages that are in constant dialogue with one another, will be used for the analysis of spatial relations and space policies within contemporary performing arts in order to discover how the act of *mise en scène* creates semiotic languages, which are not a simple sum of individual systems, but are characterised as a dynamic interactivity, establishing the theatrical event. The subject of the analysis will be theatrical performances as semiotic spaces of transitional forms that arise between different media, the crossing of the boundaries between the stage and the auditorium, changes in the dynamics of relations between actors and spectators within the process of creation and reception. We will link Lotman's "theatre's position as an intermediary between the moving and nondiscrete real world and the immobile and discrete world of the representational arts" (Lotman, *Universe of the Mind*) to Jacques Rancière's notion of an emancipated spectator and Nicolas Bourriaud's notion of translation, art as an exploration of the bonds that engulf the word and picture, time, and space. Our aim will be to research the dynamics of semiotic languages within space, the interactivity they establish within performative practice.

Kristina Lahl

Angst- und Sehnsuchtsräume. Repräsentationen der Natur in Computerspielen

Schlüsselwörter: Computerspiele, Natur, Narrative, Kultivierung, Handlungsmacht

DOI: 10.4312/ars.13.2.285-299

|

Games Studies sind noch ein relativ junger eigenständiger Zweig der interdisziplinären Medienwissenschaft und mussten die Anerkennung der wissenschaftlichen und kulturellen Relevanz ihres Untersuchungsgegenstands hart erkämpfen.¹ Dabei war es vor allen Dingen ein Aspekt, der in der Forschung das Alleinstellungsmerkmal des Mediums Computerspiel im Gegensatz z. B. zu Literatur und Film markiert: “[S]pace is the one category that has come to be accepted as the central issue of game studies, and the one in which all previous categories are integrated” (Günzel, 2008, 171). Die hochkomplexe Verknüpfung von Rezeption, Interaktion und Produktion, die Computerspielen inhärent ist und sich in ihrem Verhältnis von Spiel, Spielerin und Avatar oder Interface äußert, kommt insbesondere in der Repräsentation des Raums, der Aktion innerhalb desselben und der Re-aktion der Spielumgebung zur Geltung. Es liegt also nahe, eine Auseinandersetzung mit dem Raum als soziale und kulturelle Größe mit dem Computerspiel an das Medium zu knüpfen, das dessen Darstellungen als “raison d’être” innehat und auf vielfältige Weise nutzt (Aarseth, 2001, 309).

Raumdarstellungen in Computerspielen sind äußerst vielseitig und haben sich in der Historie des Genres sowohl mit der immerwährenden Erweiterung der technischen und graphischen Möglichkeiten als auch mit der Entstehung von verschiedenen Gameplay-Konzepten und darüber hinaus mit sich wandelnden kulturellen und sozialen Erwartungshorizonten weiterentwickelt.² Der hochaktuelle Forschungszweig

1 Vgl. zum Überblick über die Forschung Freyermuth (2015).

2 Dabei geht der Begriff des Raums weit über eine visuelle Repräsentation am Bildschirm hinaus – in den Fokus rückt die Interaktion der Spielerin mit dem Raum, das Verhältnis zwischen Spielerin, Avatar und Raum, die Perspektiven in First Person- und Third Person-Games, die Differenzen zwischen dargestelltem und navigierbarem Raum, die soziale und kulturelle Gestaltung des Raums u. v. a. m. (vgl. z. B. Günzel, 2008).



der *Green Computer and Video Games*, der sich erst mit der Publikation der Dissertation von Alenda Chang (2013) etabliert hat, nimmt wiederum einen besonderen Aspekt der Raumdarstellung in den Blick: die Repräsentation und Agency³ der Natur, wobei im Rahmen der aktuellen Entwicklungen und Debatten insbesondere das Klima im Fokus steht, wie auch die Sonderausgabe der Zeitschrift für Computerspielforschung *Paidia* mit dem Titel *Repräsentationen und Funktionen von Umwelt im Computerspiel* vom Februar 2018 beweist.

In diesem Beitrag soll anhand verschiedener Computerspiele mit Top-Down- (insbesondere in Wirtschaftssimulationen) und Bottom-Up-Perspektive (insbesondere in Open World-Spielen) untersucht werden, welche Formen der Repräsentation der Natur in Computerspiele Eingang finden und welche Narrative zur Mensch-Natur-Interaktion dabei aufgegriffen und fortgeschrieben werden. Insbesondere steht dabei die These im Fokus, dass die Natur in den meisten Mainstream-Spielen lediglich eine Projektionsfläche für Machtphantasien des Menschen darstellt, der durch Technisierung oder Kultivierung die Natur von einem Angst- zu einem Sehnsuchtsraum umwandelt.

II

Die Umwelt (als *environment* im weiteren Sinne) kann unterschiedliche Funktionen innerhalb von Computerspielen einnehmen; Abraham und Jayemanne (2017) haben in Anlehnung an vorangehende Forschung vier verschiedene Modi der Mensch-Umwelt-Interaktion herausgearbeitet, wobei sie explizit darauf verweisen, dass diese sich nicht gegenseitig ausschließen, sondern ganz im Gegenteil parallel existieren oder jederzeit von einem Modus in den anderen übergehen können: Umwelt als Kulisse, als Ressource, als Gegner und als Text. Die Spielerin nimmt dabei in der Interaktion mit der simulierten Welt eine bestimmte Rolle ein, indem sie diese entdeckt, bezwingt, managt, kultiviert oder schlicht genießt. Das Verhältnis von Umwelt und Spielerin ist dabei stark abhängig vom Spielmodus, indem durch unterschiedliche Perspektiven und Erlebnismodi Macht- und Hierarchieverhältnisse zwischen den potentiellen Handlungsträgern determiniert werden (Möring, Schneider, 2018). So vermittelt der in Wirtschaftssimulationen übliche globale Panoramablick eines „gottähnlichen“, kybernetischen Managers, der an allen Stellgrößen bzw. Einstellungen drehen kann, einen Top-Down-Ansatz, während Open-World-Spiele durch die ebenerdige und ins Spielgeschehen integrierte Perspektive des Avatars einen gleichberechtigteren Ansatz zu vermitteln scheinen.

3 Im Sinne ihrer aktiven Handlungsmöglichkeiten bzw. -macht im Gegensatz zum passiven oder nur re-agierenden Objekt.

Mit dem Fortschreiten der graphischen Möglichkeiten steigt auch der Anspruch in aktuellen Spielen, wilde, unberührte Natur möglichst detailgetreu und realistisch einzubinden, wodurch diese als Raum neu erschaffen, gestaltet und kommentiert wird. Der 2018 erschienene zweite Teil des Wild-West Open World-Spiels *Red Dead Redemption* wurde daher auch nicht zu Unrecht in eine Tradition gestellt, die eigentlich der Literatur vorbehalten ist, nämlich das nature-writing (Hugendick, 2018).⁴ In der Darstellung der Natur wird in Computerspielen, analog zu anderen Medien wie Literatur und Film, ein gesellschaftlich, sozial und kulturell relevanter Kommentar zur Rezeption und Interaktion zwischen Mensch und Umwelt geleistet, der sich einerseits aus der zeitgenössischen Wahrnehmung und aus bestehenden Diskursen speist, der aber andererseits vor allen Dingen auch wiederum diese Wahrnehmung und Diskurse – und damit auch zukünftige Verhaltensweisen des Menschen in der Interaktion mit der Natur – prägt und gestaltet.

In zahlreichen Spielen setzt sich ein spätestens seit der Aufklärung existierendes Narrativ der Mensch-Natur-Interaktion fort, indem in ihrer Darstellung ein Paradoxon realisiert ist: Denn häufig fungiert die vom Menschen unberührte Natur, unabhängig davon, ob sie als Kulisse, Ressource, Gegner oder Text auftritt, als utopischer Sehnsuchts- und gleichzeitig als dystopischer Angstraum.⁵ Die Spielerin wird in zahlreichen Spielen in eine Simulation versetzt, in der die Natur zu weiten Teilen entweder noch unberührt erscheint (z. B. die nur von Naturvölkern oder gänzlich unbesiedelten Inselwelten zu Beginn von Wirtschaftssimulationen wie z. B. der *Anno*-Spielereihe⁶ oder *Colonization* – und in die Vergangenheit gesetzte Open World-Spiele wie *Far Cry Primal* oder die beiden Teile von *Red Dead Redemption*) oder aber in der die Natur sich in einer postapokalyptischen Welt den von Menschen entvölkerten Raum zurückerobert hat (wie z. B. in *The Last of Us* oder der *Fallout*-Reihe). Während zum einen in der Forschung bereits darauf aufmerksam gemacht wurde, dass es sich gerade bei Open World-Spielen nicht um eine “unberührte” Natur handelt, sondern dass diese durchsetzt ist “mit einem dichten und der Logik des Mediums folgenden Netzwerk aus Quests, Siedlungen, Gegnern, Landmarks und emergenten Ereignissen” (Bonner, 2018a), so wird zum anderen auch deutlich, dass das Narrativ der vermeintlich unberührten Natur unterschiedliche Facetten aufweist, die auf eine Tradition der Mensch-Natur-Dichotomie verweist und in ihrem Umgang, den das Spielprinzip von der Spielerin fordert, eine anthropozentrische,

4 Ausgehend insbesondere von Texten des 18. und 19. Jahrhunderts, insbesondere seien hier Jean-Jaques Rousseau und Henry David Thoreau genannt.

5 Dieses Paradoxon findet sich ebenfalls bereits bei den oben genannten Autoren Rousseau und Thoreau, aber auch im deutschsprachigen Raum in der intensiven Rezeption und Reflexion der philosophischen Auseinandersetzung um den “Naturzustand” des Menschen, so z. B. bei Christoph Martin Wieland.

6 Ausgenommen seien hierbei die Spiele *Anno 2070* und *2205*, die in der Zukunft spielen.

kolonisierende und schlussendlich auch ausbeutende Strategie begünstigt – wenn nicht gar erzwingt.

Zugrunde liegt den meisten Spielen der oben bereits erwähnte Dualismus in der Darstellung und Wahrnehmung der “unberührten” Natur als *locus amoenus* und *terribilis* gleichermaßen. Einerseits erscheint sie als Wunschraum, der in der realen Welt nicht mehr vorhanden ist: “Je mehr die Natur als konkrete Lebenswelt dahinschwindet, desto mehr wird sie zu einem Sehnsuchtsraum, einem Symbol für das harmonische, gesunde Leben, einem Ort der Freiheit” (Doma, 2018, 43). Allerdings gilt dies nur für die Art von Natur, die bereits kultiviert ist oder das Potential zur Kultivierung birgt. Liboriussen bezieht sich in diesem Kontext auf eine evolutionsgeschichtliche Herangehensweise an die ästhetische Wahrnehmung der Natur, die sich auch in der Computerspielästhetik spiegelt: “If we, for example, find a landscape pleasing, this positive reaction can be explained by that landscape’s relatively high potential for survival” (Liboriussen, 2008, 145).

Bonner stellt die Wildnis in Computerspielen in eine Tradition von Naturparks, Landschaftsgärten und Ruinen als “kompensatorische[] Aushandlungsorte”, indem “die Wildnis Erlebnis- und Erholungsort des Menschen [ist], der zugleich den Dualismus zwischen Mensch und Natur als liminalen Aushandlungsort verkörpert” (Bonner, 2018a). In Anlehnung an das Konzept von Deleuze und Guattari (Deleuze, Guattari, 2006) spricht er von “gekerbter Wildnis” bzw. “striated wilderness” (Bonner, 2018b). Der vermeintlich “glatte” Raum der unberührten Wildnis (vermeintlich, da er bereits in seiner “Gemachtheit” und im Rahmen des Mediums einer bestimmten Ordnung unterworfen ist) wird durch das Gameplay zunehmend in einen “gekerbten” überführt, also geordnet und gerastert, und damit den Bedürfnissen des Menschen im Rahmen seiner Funktion für die Spielerin – sei es als atmosphärische Kulisse, als nutzbare Ressource, als bezwingbarer Gegner oder als lesbarer Text – angepasst.

Durch das Eintreten des Avatars (in Open World-Spielen) oder den Beginn der Simulation (in Wirtschaftssimulationen) verliert die unberührte Natur ihren Status als solche, indem sie betreten, verändert und dadurch “kultiviert” wird. Denkbar wären dabei unterschiedliche Ansätze des Umgangs mit der Natur, die auch kritische Positionen und innovative Handlungsoptionen z. B. in Bezug auf den Klimawandel enthalten. Insbesondere in Mainstream-Spielen wird diese potentielle Bandbreite aber nicht ausgeschöpft (Abraham, Jayemanne, 2017, 78) – das gängige Masternarrativ des kapitalistischen “Wohlstand-durch-Wachstum”-Gedankens ist hier massiv vorherrschend ⁻⁷ und dies findet zumeist auf Kosten der zu Beginn der Simulation

7 So z. B. in Landwirtschaftssimulationen, denn durch ihre utopische und unterkomplexe Darstellung, “farm games [...] inadvertently reprise the capitalist drama of modern agricultural history and economics” (Chang, 2012, 7).

noch unberührten, dann aber zunehmend kultivierten bzw. bearbeiteten Natur statt: “[T]oo many games re-inscribe ideological and cultural norms that are ecologically regressive” (Smith, 2017, 117).

III

Das Bild der “gekerbten” als gerasterten Wildnis lässt sich am einleuchtendsten anhand von Wirtschaftssimulationen illustrieren und nachvollziehen. Spielreihen wie *Sim City*, *Civilization*, *Anno* und andere bauen seit den späten 80er und frühen 90er Jahren äußerst erfolgreich auf die Einteilung der Natur in einzeln zu betretende und zu bearbeitende Raster (‘grids’) auf. Während dieser Umgang mit Wildnis auch der technischen Realisierung des Spielprinzips geschuldet ist, so sollte doch nicht übersehen werden, dass damit ein Narrativ fortgeschrieben wird, das vorherrschend in der westlichen Kolonialisierungspraxis ist. Smith (2017) thematisiert dies in Anlehnung an den amerikanischen Historiker David Nye (2003), laut dem das Narrativ der USA als “zweite Schöpfung” mit vier strukturellen Veränderungen einhergeht, nämlich erstens mit der Einteilung der Landschaft in Raster, zweitens mit dem Glauben an endlos verfügbare Ressourcen, drittens mit der Ablehnung staatlicher Kontrolle und dem Vertrauen in den freien Markt sowie viertens mit der Vorstellung, dass Macht und ihre Effizienz sich ständig vergrößern (Nye, 2003; Smith, 2017). Es ist erstaunlich, in welchem Ausmaß diese Parameter auch als zugrundeliegendes Prinzip von Mainstream-Wirtschaftssimulationen zu beobachten sind und damit ständig wiederholt, erneuert und unkritisch übernommen werden.

Die unberührte Natur hat im Rahmen dieser Spiele nur insofern ihre Daseinsberechtigung, als sie als Folie für Technisierungs-, Expansions- und Kultivierungsphantasien für die Spielerin bereitsteht. Eine “second creation” wird aus der gottähnlichen Steuerungsperspektive top-down ermöglicht – ein eigenes Volk wird erschaffen, zähmt die Natur und schwingt sich zur Supermacht auf. Interessant ist dabei durchaus, dass die freien Handlungsmöglichkeiten der Spielerin nur eine Illusion sind – das Gros der Mainstream-Wirtschaftssimulationen gibt eine klare Erfolgsstrategie vor, die zwar individuell einige Abweichungen und Präferenzen aufweist, insgesamt aber dem Masternarrativ des westlichen und vor allen Dingen US-amerikanischen Modells, wie von Nye definiert, folgt. Im Prinzip wird die westliche Erfolgsgeschichte nacherzählt – eine denkbare Lehre aus vergangenen Ungerechtigkeiten und Fehlern z. B. im Umgang mit indigenen Völkern oder Ressourcen wird kaum gezogen. Nye (2003, 41) zeigt auf, wie das amerikanische Masternarrativ andere Narrative, “including those of indigenous American people, and narratives of ecological limits” (Smith, 2017, 105) unterdrückt (hat). Im Spiel

Colonization (1994), in dem man neben einer freien Landkarte auch eine in Bezug auf die Geographie, Ressourcen und Ureinwohner halbwegs exakte Karte der Amerikas "kolonisieren" kann, wird die Ausbeutung der indigenen Völker nicht nur gebilligt, sondern geradezu gefordert. Insbesondere die Zerstörung der Inka- und Maya-Städte liefert enorme Goldschätze, die den Unabhängigkeitskrieg und damit den Spielsieg erheblich erleichtern, während eine freundschaftliche Beziehung zu den Stämmen auf Dauer kaum Vorteile birgt. Zusätzlich werden mit einzelnen "Gründervätern", die im Laufe des Spiels freigeschaltet werden, weitere Anreize zur Ausbeutung geschaffen.⁸

Die theoretische Chance, Natur in unberührter und noch zu entdeckender Form zu erleben, wird dementsprechend paradoxerweise vor allen Dingen dazu genutzt, um den Pfad (wenn auch in stark unterkomplexer Form) nachzuvollziehen, der zum Status Quo der zeitgenössischen Geschichte zurückführt. Besonders deutlich wird dies am Beispiel der Reihe *Civilization*, die mit dem zu beschreitenden Technologiebaum eine Genese vorschreibt, die einen "kategorische[n] Ausschluss von Entwicklungsalternativen" beinhaltet und deren "teleologisches Geschichtsverständnis einem Bedürfnis nach Sicherheit, Sinn und Fortentwicklung entgegenkommt" (Baur, 1999, 89). Während insbesondere in Bezug auf Spielreihen in der Forschung darauf hingewiesen wurde, dass die Funktion der Historizität in Computerspielen mit historischem Bezug nicht auf einer faktischen, sondern auf einer affektiven Historizität (d. h. auf Basis einer imaginierten Geschichte und ihrer ästhetischen Repräsentation) beruht, die durch die Serialität der Spiele begünstigt wird (Winnerling, 2014), so gilt dies ebenso für die Repräsentation der Natur und den Umgang mit ihr, indem sie zu einem Projektionsraum wird, der keinen Bezug mehr zur "realen" Umwelt und den mit ihr einhergehenden, komplexen Interaktionen beinhaltet.

Diese Loslösung vom "realen" Raum in Computerspielen trotz des Anspruchs an möglichst detailgetreue und graphisch ausgefeilte Repräsentation wird besonders in der unterkomplexen Darstellung von Landwirtschaftssimulationen deutlich. Chang (2012) hat ausführlich herausgearbeitet, inwiefern in solch überaus erfolgreichen Spielen wie *FarmVille* (2009) entscheidende Faktoren wie Wasserversorgung, Abfallwirtschaft, Ressourcenknappheit oder auch Arbeitsbedingungen vollkommen ausgeklammert werden. Auch dies hat seinen Ursprung in der Verknüpfung von einerseits bukolisch-pastoralen Sehnsuchtsvorstellungen und andererseits einer Technologiegläubigkeit, mit der die wilde Natur gezähmt und bequem gemacht wird, was hier laut Chang

8 So ermöglichen z. B. die Ernennung Peter Minuits und Hernan Cortes' folgende Boni: "Nachdem Peter Minuit dem Kontinentalkongress beigetreten ist, müssen Sie für von den Indianern abgetretenes Land kein Geld mehr bezahlen" und "Nachdem Cortes Ihrem Kongress beigetreten ist, werfen alle eroberten Siedlungen der Ureinwohner mehr Schätze ab, und die Schätze werden kostenlos nach Europa transportiert" (*Colonization*, 1994).

bereits gar keinen Widerspruch mehr darstellt: “Pastoral in this modern form has lost any need to self-consciously examine its relation to technology, because it has already incorporated technology wholesale into its fold” (Chang, 2012, 3f.).

Die Repräsentation des Raums in einer vorindustriellen Vergangenheit oder in einer ländlichen Idylle hat damit sehr viel weniger mit historischer oder faktischer Genauigkeit zu tun als mit den Wunschprojektionen der sich in diesen Imaginationsräumen bewegend modernen, hochtechnisierten und zumeist urbanen Gesellschaft. Die Natur wird nostalgisch verklärt und, ähnlich dem Landschaftskonzept des Englischen Gartens, in einen Raum überführt, der das Sehnsuchtsbedürfnis des Unberührten und Natürlichen der Vergangenheit mit dem Sicherheitsraum des Heimischen und Technisierten der Moderne verknüpft, ohne dass dies zwangsläufig auf den ersten Blick spürbar wäre. Allerdings existieren auch Spiele, die diesen dualistischen Mechanismus bewusst sichtbar machen – so z. B. die Wirtschaftssimulation *Stardew Valley* (2016), die im Retro-Look mit verpixelter Grafik eine nostalgisch verklärte und wertkonservative⁹ Landwirtschaftsidylle entwirft und damit auf der Metaebene einen Kommentar zum Konstruktcharakter dieses Imaginationsraums abgibt: Einerseits “geht die Pixel-Natur in Technik auf und hebt ihre programmierte Gemachtheit hervor, während [das Spiel gleichzeitig] eine verklärte Natürlichkeit in der Narration zu betonen sucht” (Schallenberg, 2018).

IV

Ein Spiel, das moderne Technik als grundsätzliches Spiel- und Narrationsprinzip vermeintlich vollkommen ausklammert, ist *Far Cry Primal* (2016), ein Ableger der erfolgreichen Serie, der in der mesolithischen Ära um 10.000 v. Chr. spielt. Allerdings ist nicht nur die “wilde” Natur, die einen Großteil der Open-World-Karte ausmacht, erheblich durch vorgegebene Klettervorrichtungen, Pfade und Missionen “gekerbt” (Bonner, 2018a), sondern sie wird tatsächlich auch durch die Spielerin mittels ihres Avatars mit technischen Mitteln bearbeitet und bezwingbar gemacht, deren höchst anachronistischer Charakter nur marginal hinter der Verkleidung von Pfeil und Bogen (mit der Durchschlagskraft von modernen Schusswaffen), gezähmten Tieren (die sich wie Überwachungs- und Angriffsdrohnen einsetzen lassen) oder Bienen (als Bomben) verdeckt wird. Es ist sowohl von Gaming Communities wie auch von der Forschung kritisiert worden, dass sich trotz des innovativen Ausgangspunkts das Gameplay auf zahlreichen Ebenen kaum von den anderen

9 Dieser Wertkonservatismus bezieht sich vor allem auf die Stadt-Land-Dichotomie und eine Verklärung des ‚einfachen‘ Lebens im Einklang mit der Natur. In anderen Hinsichten bemüht sich das Spiel um Progressivität: Gleichgeschlechtliche Ehen mit der Option, Kinder zu adoptieren, sind z. B. möglich.

Teilen der Serie unterscheidet (Majewski, 2016), wodurch das Setting und mit ihm die Darstellung der vom Menschen noch unberührten Natur kein eigenes Potential entwickelt, sondern als reproduzierbare Schablone mit rein illusorisch-ästhetischem Charakter verkommt. Es ist allerdings vor allem ein Umstand, der hier die Technik-Determiniertheit der eigentlich technikfrei erscheinenden Umwelt besonders deutlich macht: die in Open-World-Spielen dominierende Informationstechnik, inklusive Mini-Map, Questübersicht und die durch eine gezähmte Eule (Drohne) verfügbare nachrichtendienstliche Intel. Dieser Widerspruch in sich und der damit ad absurdum geführte Anspruch, mit dem Avatar eine der mesolithischen Vergangenheit auch nur annähernd realistisch nachempfundene Erfahrung zu erleben, wird billigend in Kauf genommen, da mit ihm der potentielle Angstraum der Wildnis in einen Sehnsuchtsraum gewandelt wird, in dem das archaische Bedürfnis nach Unterwerfung der Natur bedient werden kann. Die Spielerin sieht sich hier als Urmutter eines sesshaften Stammes an den Anfängen der Schöpfung der Kultur; und dies – denn diese Illusion wird aufrecht erhalten, wenn sie auch leicht zu durchschauen ist – vermeintlich aus eigener Kraft und ohne die technischen Hilfsmittel, die dem modernen Menschen zur Verfügung stehen.

Einen sowohl in Bezug auf seine graphische Ausarbeitung, landschaftliche Differenzierung, Interaktionsmöglichkeiten und in die Natur als Text eingeschriebenen philosophischen Tiefe sehr viel komplexer gestalteten Raum bietet die Repräsentation der Natur in *Red Dead Redemption I* (2010) und *II* (2018). Die Spielmacher um Rockstar Games, die auch mit der *GTA*-Reihe dafür bekannt geworden sind, dass sie einerseits gängige Narrative wie den “American Dream” reproduzieren und gleichzeitig ständig kritisch kommentieren und ironisch unterlaufen, versetzen die Spielerin in den zu großen Teilen noch vorindustriellen Wilden Westen um 1900. Analog zu *Far Cry Primal* und anderen Open World-Spielen wird hier zu dem freien Bewegen in der “Wildnis” ein Gegenraum geschaffen in Form eines Rückzugsorts, der es dem Avatar ermöglicht, sich immer wieder in absolute Sicherheit vor wilden Tieren, aggressiven NPC oder dem Arm des Gesetzes zu retten. Dieser Raum¹⁰ ermöglicht das Heimelige im Wilden, und mit zunehmendem Ausbau auch eine Zähmung und Kultivierung des zu Beginn noch sehr einfachen und der Wildnis ausgesetzten Heims. Der “Dualismus zwischen Wildnis und Frontier” (Bonner, 2018a) wird hier in seiner bislang graphisch und spielerisch ausgefeiltesten Form zelebriert.

Das Spiel setzt sich aber trotz seiner Mainstream-Ausrichtung von zahlreichen anderen Open World-Spielen darin ab, dass die Natur in ihrer Darstellung zwar

10 Im ersten Teil ist er noch nicht so stark ausgeprägt als Zimmer auf einer Ranch mit Nebenmissionen, im zweiten Teil stellt er mit dem Bandenlager einen enorm bedeutenden und zeitintensiven Aspekt des Gameplays dar.

einerseits glorifiziert wird, andererseits aber auch weniger romantische Seiten nicht ausgeblendet werden. Backe (2018) macht in diesem Kontext etwa auf die Reaktionen des Protagonisten beim Häuten der Tiere aufmerksam, indem dieser die widerlichen Gerüche und den unappetitlichen Vorgang kommentiert, während der Bildschirm mit Blutspritzern übersät wird. Obwohl die Spielreihe insbesondere in Bezug auf die Nebenquests und -herausforderungen dazu einlädt, die Natur in aller Ruhe zu durchstreifen und auf mit ihr im Einklang stehende Weise zu genießen (etwa durch das Sammeln von Pflanzen), so wird die Spielerin doch an anderen Stellen dazu gezwungen, konsequent ausbeuterisch und brutal gegen sie vorzugehen, um 100% des Spielfortschritts zu erreichen, so z. B. in der Herausforderung "Erlege einen Bären mit dem Jagdmesser und häute ihn anschließend" (*Red Dead Redemption I*). Ein respektvoller Umgang mit der Natur ist in dieser Aufgabe kaum möglich und in zahlreichen Spieleforen wird dazu geraten, dem Bären zunächst 3-4 mal in den Kopf zu schießen, um ihn zu schwächen, bevor man sich ihm mit dem Messer nähert. Während über Sinn oder Sinnfreiheit solcher Herausforderungen diskutiert werden kann und die Ausbeutung der Natur ebenso wie ihre Wertschätzung dem Spielkonzept inhärent sind, zwingt das Spiel doch zu einer Reflexion dieser dualistischen Interaktionsmöglichkeiten. Ein Beispiel hierfür ist die von Backe analysierte Trophäe "Manifest Destiny",¹¹ die für die Ausrottung der Büffel (das einzige Tier im Spiel, das keinen Respawn-Effekt hat) verliehen wird und bei Erreichen öffentlich für alle Spieler der Community zu sehen ist:

Um alle, auch die optionalen, Ziele des Spiels zu erfüllen, muss eine Handlung verübt werden, die in der Spielwelt als amoralisch gegenüber der natürlichen Umwelt kodiert ist und dies auch im außerspielerischen Wertesystem der Spielerin sein sollte. Indem das Spiel dazu verführt, gegen diese Werte zu handeln, fordert es effektiv zu einer Reflexion dieser Werte, aber auch des Handelns innerhalb des Spiels insgesamt heraus (Backe, 2018, 179).

In den *Red Dead Redemption*-Spielen wird die Natur sowohl in ihrer Schönheit als auch in ihren brutalen Elementen, sowohl in ihrer Übermacht als auch in ihrer Verletzlichkeit differenziert dargestellt, wodurch der Handlungsspielraum der Spielerin determiniert und die Interaktion mit dem Raum reflektiert wird. Der Naturraum in *Red Dead Redemption II* wurde von der Forschung sogar in den Kontext von Kants Konzept des "Erhabenen" gestellt, indem die Spielerin ihm gegenüber zugleich Respekt, Bewunderung und Ehrfurcht entgegenbringe:

Sensations described as "sublime" are often associated with grand and astounding natural scenery [...]. Such phenomena were not only deemed arrestingly scenic, they also seemed to address some ancient and symbolic

11 Backe verweist auch auf die ironische Bezeichnung der Trophäe (Backe, 2018, 179).

aspect of life before human influence [...]. An unmitigated confrontation with such an intense reference conveyed not only beauty, but a certain amount of awe, fear and horror as well [...]. This is reflected commonly in pre- or post-apocalyptic story plots within open-world games (Roncken 2019, 6).

Eine Perspektive, die das Ambivalente des Erhabenen, die Anerkennung der schiereren Macht der Natur bei gleichzeitig distanzierter Beobachtung und dem Gefühl moralischer Überlegenheit erlaubt, ist das von Bonner herausgearbeitete "prospect pacing",¹² welches die Bewunderung und Abschätzung der Wildnis von einem in der Regel erhöhten und sicheren Ausgangsort bezeichnet. Von diesem Punkt aus erschließt sich auch das "concept of rural open world games not only as an interactive adaption and distillation of actuality's landscapes but also as a disclosure of the desires of post-industrial man" (Bonner, 2018b). Diese Auseinandersetzung mit dem Erhabenen in der Natur unterstreicht zwar die anthropozentrische Ausrichtung von Computerspielen und ihrer Naturrepräsentation, sie gibt aber auch Grund zur Hoffnung, dass mit dieser differenzierteren und der Natur eine Eigenständigkeit einräumenden Darstellung eine kritische und wertschätzende Perspektive ermöglicht wird, die positive Auswirkungen auf die kulturelle Wahrnehmung und Problematisierung des Klimawandels haben kann.

V

In Computerspielen stellen der Raum, seine Repräsentation und die Interaktion der Spielerin mit diesem Raum eine, wenn nicht die, das Medium entscheidende Komponente dar. Aus diesem Grunde ist es naheliegend, in Bezug auf das im Kontext des Klimawandels aktueller denn je erscheinende Verhältnis zwischen Mensch und Natur zu untersuchen, wie dieses im Computerspiel realisiert wird, welche Variationen und Handlungsmöglichkeiten das Computerspiel bietet und inwiefern hierüber Rückschlüsse auf kulturelle Wahrnehmungen der Wildnis und Wunschvorstellungen bezüglich ihrer Gestaltung gezogen werden können. Schon durch das Medium selbst erscheint in zahlreichen mit der Repräsentation von Natur beschäftigten Spielen ein scheinbares Paradox zwischen Natur und Technik, indem durch technische Realisierung von der Technik vermeintlich unberührte Natur erschaffen wird. Dieser Dualismus wird dann durch die Nutzung und Zähmung der Natur bzw. der Naturunterwerfung durch den Avatar im Spiel reproduziert und findet in der Erstellung einer sorgenfrei distanzierteren und gleichzeitig aufregend immersiven Mensch-Natur-Interaktion seine Auflösung. Das Gros der Mainstream-Spiele bedient sich hierbei

12 Ohne Verweis auf Bonner und ohne weitergehende soziologische oder philosophische Einbettung beschreibt Roncken das gleiche Phänomen der Perspektive für Red Dead Redemption II und stellt dabei Bezüge zu Caspar David Friedrichs Wanderer über dem Nebelmeer her (Roncken, 2019, 6).

gängiger Narrative insbesondere westlicher Kolonialisierungsstrategien, um die Natur zu "kultivieren" und beispielbar zu machen, wobei der Natur selbst kaum oder nur sehr begrenzte Agency eingeräumt wird, indem sie zum alleinigen Projektionsraum menschlicher Machtphantasien wird. Nur wenige Spiele wagen die tatsächliche kritische Auseinandersetzung mit der Wildnis und vor allem auch mit dem negativen Einfluss des Menschen und seiner Technik auf diese. Tatsächlich scheinen jedoch gerade diejenigen Spiele, die den Widerspruch zwischen der Natur als Angst- und Sehnsuchtsraum nicht nivellieren, sondern beiden Konzepten nebeneinander Geltung einräumen und der Natur eine vom Menschen losgelöste Dynamik zusprechen, nicht nur zu den atmosphärisch gelungensten zu zählen, sondern auch zur differenziertesten Reflexion über die Interaktion mit dem Naturraum einzuladen.

Bibliographie

- Aarseth, E., Allegorien des Raums. Räumlichkeit in Computerspielen, *Zeitschrift für Semiotik* 23.1, 2001, S. 301–318.
- Abraham, B., u. a., Where are all the climate change games? Locating digital games' response to climate change, *Transformation* 30, 2017, S. 74–94.
- Backe, H-J., Green Gaming. Vorschläge für eine Ökokritik des Computerspiel, in: *Literatur und Ökologie: Neue literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven* (Hg. Schmitt, C. u. a.), Bielefeld 2018, S. 171–184.
- Baur, S., Historie in Computerspielen. "Anno 1602 – Erschaffung einer neuen Welt", *WerkstattGeschichte* 23, 1999, S. 83–91.
- Bonner, M., Die gekerbte Wildnis. Inszenierungen vermeintlich unberührter Natur in digitalen Spielwelten, *Paidia. Zeitschrift für Computerspielforschung* 2018a, <http://www.paidia.de/die-gekerbte-wildnis-inszenierungen-vermeintlich-unberuehrter-umwelt-in-digitalen-spielwelten/> [5. 10. 2019].
- Bonner, M., On Striated Wilderness and Prospect Pacing. Rural Open World Games as Liminal Spaces of the Man-Nature Dichotomy, in: *Proceedings of the 2018 DiGRA International Conference: The Game is the Message*, 2018b, S. 1–18, <http://www.digra.org/digital-library/publications/on-striated-wilderness-and-prospect-pacing-rural-open-world-games-as-liminal-spaces-of-the-man-nature-dichotomy/> [5. 10. 2019].
- Chang, A. Y., Back to the Virtual Farm. Gleaning the Agriculture-Management Game, *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 19.2, 2012, S. 237–252.
- Chang, A. Y., *Playing Nature. The Virtual Ecology of Game Environments*, Berkeley 2013.

- Chang, A. Y. u a., Green Computer and Video Games. An Introduction, *Ecozon@ 8.2*, 2017, S. 1–17.
- Deleuze, G., Guattari, F., 1440 – Das Glatte und das Gekerbte, in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft* (Hg. Dünne, J. u. a.), Frankfurt a. M. 2006, S. 434–445.
- Doma, A., *Die Natur*, in: *Lebenswelten – Dialoge im Deutschunterricht. Schreiben – Lesen – Lernen – Lehren* (Hg. Roche, J. u. a.), Tübingen 2018, S. 41–52.
- Freyermuth, G. S., *Games. Game Design. Game Studies. Eine Einführung*, Bielefeld 2015.
- Günzel, S., The Space-Image. Interactivity and Spatiality of Computer Games, in: *Conference Proceedings of the Philosophy of Computer Games* (Hg. Günzel, S. u. a.), Potsdam 2008, S. 170–189.
- Hugendick, D., Der Himmel ist leer, *Zeit Online*, 25. 10. 2018, <https://www.zeit.de/digital/games/2018-10/red-dead-redemption-2-western-videospiel-rockstar-games/komplettansicht> [5. 10. 2019].
- Liboriussen, B., The Landscape Aesthetics of Computer Games, in: *Conference Proceedings of the Philosophy of Computer Games* (Hg. Günzel, S. u. a.), Potsdam 2008, S. 144–155.
- Majewski, J., Oldest Culture, Newest Medium. What Emerges from the Clash?, in: *Proceedings of the DiGRAA 2016 National Conference*, https://www.academia.edu/33180968/Oldest_Culture_Newest_Medium_What_Emerges_from_the_Clash [6. 10. 2019].
- Möring, S. u. a., Klima – Spiel – Welten: Eine medienästhetische Untersuchung der Darstellung und Funktion von Klima im Computerspiel, *Paidia. Zeitschrift für Computerspielforschung* 2018, <http://www.paidia.de/klima-spiel-welten-eine-medienaesthetische-untersuchung-der-darstellung-und-funktion-von-klima-im-computerspiel/> [5. 10. 2019].
- Nye, D., *America as Second Creation. Technology and Narratives of New Beginnings*, Cambridge 2003.
- Roncken, P. A., Why care about virtual landscapes? Immersive Open World Games related to Positive Health, *Nordes* 8, 2019, S. 1–11.
- Schallenberg, F., *Retroenvironment – “Stardew Valley” und die Naturverklärung als nostalgische Form*, *Paidia. Zeitschrift für Computerspielforschung* 2018, <http://www.paidia.de/retroenvironment-stardew-valley-und-die-naturverklaerung-als-nostalgische-form/> [5. 10. 2019].
- Smith, B. u. a., Resources, Scenarios, Agency. Environmental Computer Games, *Ecozon@ 8.2*, 2017, S. 103–120.

Winnerling, T., The Eternal Recurrence of All Bits. How Historicizing Video Game Series Transform Factual History into Affective Historicity, *Eludamos. Journal for Computer Game Culture* 8.1, 2014, S. 151–170.

Ludographie

Black Isle Studio: *Fallout* (PC). Interplay 1997.

Eric Barone: *Stardew Valley* (Android u. a.). Chucklefish 2016.

Max Design/Sunflowers: *Anno 1602* (Windows). Sunflowers 1998.

Maxis: *Sim City* (Amiga u. a.). Maxis 1989.

MicroProse: *Sid Meyer's Civilization* (Amiga u. a.). MicroProse 1991.

MicroProse: *Sid Meyer's Colonization* (PC u. a.). MicroProse 1994.

Naughty Dog: *The Last of Us* (Playstation 3). Sony Computer Entertainment 2013.

Rockstar San Diego: *Red Dead Redemption* (Playstation 3 u. a.). Rockstar Games 2010.

Rockstar Studios: *Red Dead Redemption II* (Playstation 4/Xbox One). Rockstar Games 2018.

Ubisoft Montreal: *Far Cry Primal* (Playstation 4 u. a.). Ubisoft 2016.

Zynga: *Farm Ville* (Android u. a.). Zynga 2009.

Kristina Lahl

Prostori strahu in hrepenjenja. Reprezentacije narave v računalniških igrah

Ključne besede: računalniške igre, narava, pripoved, kultiviranje, sposobnost samostojnega odločanja

Prostor – in z njim grafična in kulturna reprezentacija okolja, interakcija z danim simuliranim prostorom ter navigacija v njem – je ključni vidik estetike in funkcionalnosti računalniških iger. Pojmu »prostora« se lahko približamo z različnimi teorijami in pristopi, ta članek pa se osredotoča na reprezentacijo narave. Analiza različnih upodobitev narave v simulacijskih in *Open World* igrah kaže, da je narava lahko prikazana kot *locus amoenus* ali kot *locus terribilis*, kar pa pomeni, da je instrumentalizirana. Ni upodobljena kot entiteta na sebi, temveč kot prostor, ki ga je treba raziskati, osvojiti in izkoriščati. Članek razkriva narative, na katerih temeljijo te upodobitve. Ti narativi ponavljajo vprašljivo kapitalistično dogmo, ki naravi odreka samostojnost in propagira neskončno rast človekove nadvlade.

Kristina Lahl

Spatial Narratives of Fear and Longing. Representations of Nature in Video Games

Keywords: video games, nature, narratives, cultivation, agency

Space – and with it the graphic and cultural representation of environment, the interaction with and the navigation within a given spatial simulation – is a key aspect in the aesthetics and functions of video games. Whereas the term “space” envelops multiple different concepts and approaches, this article focuses on the representation of nature. Looking at simulation as well as open world games, different depictions of nature as a *locus amoenus* or respectively a *locus terribilis* indicate an instrumentalisation of nature not as an entity in its own right, but as a space that has to be explored, conquered and exploited. The analysis aims to uncover the underlying narratives that reiterate a questionable capitalist dogma that deprives nature of its agency while propagating endless growth and human supremacy.

Varia/Varia

Branka Kalenić Ramšak

Roberto Bolaño – med življenjem in literaturo

Ključne besede: Roberto Bolaño, latinskoameriška književnost, *boom*, sodobna proza, avtofikcija, 2666

DOI: 10.4312/ars.13.2.303-316

1 Književnost = Življenje

»Pesnik lahko prenese vse. Kar je enakovredno, kot če bi rekli, da človek lahko prenese vse. Vendar to ni res: le malo je stvari, ki jih človek lahko prenese. Zares prenese. Nasprotno pa pesnik lahko prenese vse. S tem prepričanjem rastemo. Prva trditev je resnična, vendar vodi v pogubo, v norost, v smrt« (Bolaño, 2013, 38).

S temi besedami se prične kratka zgodba Roberta Bolaña *Enrique Martín* v zbirki *Telefonski klici* iz leta 1997. Brezkompromisna povezanost med pesniškim ustvarjanjem in življenjem je kot popklovina, ki se prereže šele ob avtorjevi fizični smrti. Uvodne besede kratke zgodbe se zagotovo nanašajo na Maria Santiaga,¹ pesnika in Bolañevega tesnega sodelavca iz začetnih uporniških časov v Mehiki, ki jih predstavlja pesniško gibanje *infrarealizem*.² Tematika besedila obravnava dilemo, s katero se nujno sreča vsak pesnik – kako svoj notranji ustvarjalni glas prilagoditi okusu občinstva in uredniški založniški politiki, ki je večinoma podrejena ekonomskim zakonitostim trga? Ali sprejeti izzive zunanjega sveta ali se do konca dni sprijazniti s položajem anonimnega, v javnosti nevidnega in neodmevnega pesnika? S takšnim izzivom se je seveda srečal tudi Bolaño, še preden so ga v zadnjih letih življenja odkrili vsi španski založniki in med seboj skoraj tekmovali, kdo bo prej objavil njegova dela, ki so bila takrat tudi že tržno uspešna.

1 V romanu *Divji detektivi*, v katerem Bolaño pripoveduje tudi o *infrarealizmu*, ga je upodobil kot junaka z imenom Ulises Lima, najboljšega prijatelja njegovega *alter ega* Artura Belana, ki se v različnih pripovednih pojavnostih oglašja v večini Bolañevih literarnih del.

2 *Infrarealizem* je pesniška struja, ki jo je nekaj mladih pesnikov po vzoru avantgardnih gibanj z začetka 20. stoletja ustanovilo leta 1975 v Ciudad de México; med njimi sta bila tudi Roberto Bolaño in Mario Santiago, ki je bil na čelu pesniške skupine do smrti leta 1998. Izraz seveda spominja na nadrealizem (v španščini *surrealismo* – *infrarealismo*), pesniki pa so bili na začetku vsebinsko zelo blizu dadaizmu. Izdajali so mesečno revijo *Correspondencia infra* (*Korespondenca infra*). Pozneje so usvojili tudi socialno sporočilo – z ostrimi besedami in uporniškimi provokacijami so kritizirali uradno, ekonomsko in družbeno uveljavljeno kulturo ter njene predstavnike; najodmevnejša je bila kritika poezije nobelovca Octavio Paza, ki je pogosta tarča Bolañeve kritike tudi v njegovih poznejših besedilih.



Njegova popularnost ni zamrla niti po letu 2003, ko je izgubil bitko s hudo boleznijo, saj je posthumno objavljenih skoraj toliko del kot za časa njegovega življenja; še danes objavljajo Bolañeva besedila (na primer zadnjo zbirko njegovih intervjujev, časopisnih člankov, literarnih ocen in različnih komentarjev *A la intemperie* oziroma *Na prostem* so objavili še v začetku letošnjega leta, se pravi šestnajst let po smrti). Zdi se, da je v kratkem Bolañevem ustvarjalnem obdobju privrelo na dan toliko besedil, da je lahko tudi po smrti še vedno prisoten na svetovnem literarnem odru. Tako danes ne preseneča preroška izjava prijatelja Enriqueja Vila-Matasa, enega najpomembnejših sodobnih španskih pisateljev, ki je Bolañevemu delu napovedal mitske razsežnosti.

Kratko zgodbo *Enrique Martín* je Bolaño posvetil prav Enriqueju Vila-Matasu, s katerim sta se od prvega srečanja leta 1996 dalje lahko povsem sproščeno pogovarjala o književnosti ter si delila pisateljske izkušnje in skupne poglede na literarno ustvarjanje. Oba književnost pojmujeta kot del realnega življenja, prepletenost fikcije in življenja v njunih delih ne pozna jasno začrtanih meja. Vila-Matas je v sodobnem globalnem pripovedništvu zaslovel z romanom *Bartleby in družčina* (2000), v katerem prav skozi literaturo razpravlja o književnosti in njeni prihodnosti na prehodu v novo tisočletje. Tudi v vseh svojih nadaljnjih delih se ukvarja s pomenom književnosti v sodobni, hitro se spreminjajoči družbi 21. stoletja.

Podobno je tudi Roberto Bolaño bolehal od obsedenosti s književnostjo;³ svojemu razumevanju bolezni je dodal družbenokritično perspektivo, saj je kot hispanoameriški pisatelj z njo neizbežno zgodovinsko zaznamovan. Vseskozi je zagrizeno iskal olajšanje duhovnega nelagodja, ki se je glede na njegovo razumevanje posebej hispanoameriške, vendar tudi svetovne družbene in politične realnosti zajedlo v vse pore človekovega bivanja. Bolaña je že od infrarealizma vseskozi vodilo kljubovanje uveljavljenim umetniškim pravilom, kar ga je obvarovalo pred ponavljanji in stereotipi. Iskal je katarzo v središču labirinta, kamor ga je pripeljala književnost, a vsakič je trčil ob črepinje fragmentirane realnosti, katere nepovezani delci so ga vedno znova prisilili v ponovno iskanje in nenehno nelagodje.

Zato lahko brez zadržkov zatrdimo, da Bolañeva absolutna predanost književnosti spominja na življenjsko literarno izkušnjo Miguela de Cervantesa, Michela de Montaigna, Franza Kafke ali Jorgeja Luisa Borgesa, saj se svobodno sprehaja med različnimi literarnimi žanri⁴ ter sproti umetelno briše meje med realnostjo in fikcijo. Tako z vsakim svojim delom poskuša vnesti nekakšen red oziroma načrt v kaotični

3 Tudi junak prvega modernega romana zahodne književnosti, Cervantesov Alonso Kihano, pozneje vitez don Kihot, je bolehal zaradi preveč doživetega prebiranja viteških romanov. Številni poznejši avtorji govorijo o bolezni, ki jo lahko povzroča književnost, saj fiksijsko realnost doživljajo kot svojo lastno. Urugvajski pisatelj Juan Carlos Onetti to bolezen imenuje *literatosis*.

4 Vila-Matas govori o mešanju žanrov oziroma o novem žanru, ki ga poimenuje *mestic*.

zunanji svet, ki ga pojmuje kot literarni labirint, skuša »oskrbeti kaos« (Toporišič, 2018, 228), po katerem se pretaka literarna kri, svoje junake pa zmanipulirati do te mere, da bi bralci imeli občutek, da so »hkrati resnični in stvar fikcije« (ibid.). Vendar v Bolañevi prozi junaki živijo na planetu absurda, ki je tudi naš planet, ter se v svoji večni nepredvidljivosti in neulovljivosti izgublajo med norostjo in melanholijo, med strahom in junaštvom, med zlomom in krivdo, med naključnim redom in neredom. Skupaj s svojim avtorjem se lahko tako avtentično pretvarjajo, da so resnični ali da so fikcija, tako da nikoli ne moremo z gotovostjo zatrditi, da tudi mi bralci nismo del njihove fantazije:

Pesnik je človek, ki se pretvarja.
 Pretvarja se tako docela,
 da se lahko pretvarja, da ga je bolečina,
 ki jo res čuti, zbolela (Pessoa, 2007, 227).

Tako Bolaño vedno znova tudi nas bralce potiska v labirint kaosa, v realnost nepredvidljivih dogodkov, ki nam vzbujajo eksistencialni *gnus* in občutek negotovosti. Stalno prehajanje med objektivnim in subjektivnim pripomore k percepciji kompleksnosti pripovedi, tako da lahko zaslutimo večplastnost besedila in se glede na svoje intelektualne zmožnosti, znanje in pripravljenost za sodelovanje⁵ odločimo za njihovo odkrivanje. Vsekakor se moramo zavedati, da plasti obstajajo, prav tako pa moramo vedeti, da njihovo razslojevanje oziroma branje in interpretacija *intentio auctoris* in *intentio operis* zahtevata precejšen napor.

2 Zavrnitve

Roberto Bolaño se je rodil v Čilu, a je večji del svoje mladosti preživel v Mehiki, kjer je kot mlad upornik soustvarjal poetiko avantgardnega gibanja *infrealizem* in začel pisati prva pesniška oziroma manifestna besedila.⁶ Tudi zaradi številnih javnih provokacij *infrealistov* proti uveljavljenim avtorjem njegovo ustvarjanje ni naletelo na odobravanje ne pri občinstvu ne pri kritiki. V iskanju novih možnosti, stran od zadušljivosti nedemokratskih političnih razmer Latinske Amerike in v želji, da bi potrditev našel na drugi strani oceana, je odpotoval v Španijo, kjer se je ustalil v mestecu Blanes na katalonski obali. Zdi se, kot da bi se želel vrniti k svojim literarnim in kulturnim koreninam *matere domovine*, vendar tudi v njenih nedrih ni naletel

5 Julio Cortázar takšnega aktivnega bralca, ki dejansko sodeluje pri ustvarjanju in iskanju pomenov, imenuje *bralce sokrvice* (*lector cómplice*).

6 Že v rosnih mladosti je vedel, da hoče postati pisatelj in da mora predvsem prebrati veliko knjig; tako naj bi že pri petnajstih letih vsak dan prebral vsaj eno knjigo. Pri šestnajstih je odšel od doma in prenehal s šolanjem, saj mu je po njegovem mnenju šola samo kradla dragocen čas, ki ga je moral posvečati branju. Nikoli ni pridobil univerzitetne izobrazbe.

na razumevanje. Razen preprostih fizičnih del, ki jih je moral opravljati za osnovno preživetje (delal je kot smetar, nočni čuvaj, obiralec sadja), se je kot anonimni avtor prijavljaj na različne regionalne nagradne razpise kratkih zgodb in esejev. Pogoste zmage, ki so bile tudi zanj presenečenje, so mu pri založnikih in občinstvu odškrnile literarna vrata. Prav težke življenjske izkušnje s socialnega roba in dolgoletne zavrnitve njegovih besedil pri založnikih, ko se tudi za ceno hude materialne revščine ni želel podrediti ekonomski logiki literarnega trga in splošno uveljavljenemu literarnemu okusu, so verjetno bistveno zaznamovale Bolañevo uporniško poetiko, ki je tako pristno prepletena z elementi avtobiografske fikcije. Iz njegove ustvarjalne podzavesti so besede vseskozi kar bruhale na plan, saj si življenja ni predstavljal brez literarnega ustvarjanja.⁷ Mednarodno prepoznavnost in potrditev svoje pisateljske poetike je doživel šele leta 1996 z romanom *Nacistična literatura v Ameriki*.

Prav zaradi trnove poti, ki jo je moral prehoditi do vrha literarnega Parnasa, Bolaño pogosto razmišlja o pomenu književnosti v družbi, o *koristnosti nekoristnega* (Nuccio Ordine), in seveda o lastnem občutku nesmiselnosti svojega pisanja. Zavrnitve in svojo življenjsko popolno predanost literarnemu ustvarjanju globoko doživeto izpoveduje v pesmi *Mi carrera literaria (Moja literarna pot)*:

Zavrnilo so me Anagrama, Grijalbo, Planeta,
z vso odločnostjo
tudi Alfaguara, Mondadori. Muchnik je rekel ne,
pa Seix Barral, Destino ... Vse založbe ...
Vsi bralci ...
Vsi vodje prodaj ...
Pod mostom, ko dežuje, zlata priložnost,
da opazujem samega sebe:
kot kačo na severnem polu, ampak med pisanjem.
Med pisanjem poezije v deželi bebcev.
Med pisanjem s sinom v naročju.
Med pisanjem, dokler se ne zmračí,
z demonsko vzhičenostjo.
Demoni me bodo zagotovo pripeljali v pekel,
ampak med pisanjem (Bolaño, 2007, 7–8).⁸

7 Po smrti so v njegovih predalih in računalniku našli še ogromno zapisov, tako da ne preseneča veliko število posmrtno izdanih knjig.

8 »Rechazos de Anagrama, Grijalbo, Planeta, / con toda seguridad / también de Alfaguara, Mondadori. Un no de Muchnik, / Seix Barral, Destino... Todas las editoriales... / Todos los lectores... / Todos los gerentes de ventas... / Bajo el puente, mientras llueve, una oportunidad de oro / para verme a mí mismo: / como una culebra en el Polo Norte, pero escribiendo. / Escribiendo poesía en el país de los imbéciles. / Escribiendo con mi hijo en las rodillas. / Escribiendo hasta que cae la noche / con un estruendo de los mil demonios. / Los demonios que han de llevarme al infierno, / pero escribiendo.«

Bolaño je pisal brez omejitev, brez predaha, kot bi bilo pisanje zrak, ki ga diha, brez katerega ne more obstajati. Živel in ustvarjal je vedno na meji med resničnostjo in fantazijo, med trdnimi tlemi in pogubno izmišljajsko praznino, vedno na robu prepada, na koncu poti, a venomer v gorečem iskanju odrešitve. William Faulkner naj bi nekoč izjavil, da vsak človek po smrti zapusti knjižnico v plamenih (Galdo, 2011, 345). Če gre za pokojnika, ki je bil še posebej vnet bralec in goreč pisatelj, čigar delo je preplavilo svetovni literarni prostor, gre za neobvladljiv požar nepredvidljivih posledic. In prav to se je zgodilo z Bolaňem, ki ga danes bralci in kritiki bodisi kujejo v zvezde in mu pripisujejo kvalitete največjih pisateljev v zgodovini zahodne književnosti, kot so Cervantes, Sterne, Melville in Proust, bodisi ga kritizirajo oziroma z nerazumevanjem medlo skomigajo z rameni. Vendar o Bolaňu vsi govorijo. Šele po smrti je čilski, mehiški, latinskoameriški in španski pisatelj postal resnični glavni junak nove svetovne književnosti, ki v času globalizacije ne pozna ne časovnih ne političnih ne prostorskih meja. Zato se zdi še toliko bolj neverjetno, da se je po uveljavitvi latinskoameriških pisateljev v 20. stoletju, ko so ti v okviru raznolike estetske podstati in izjemne odmevnosti, imenovane *boom*, krojili literarne trende svetovne književnosti, soj žarometov svetovnega literarnega dogajanja na prelomu v novo stoletje in tisočletje ponovno usmeril v pisatelja s špansko govorečega področja.

3 Konec booma

Po naključnem izkrcanju Krištofa Kolumba in njegovih mornarjev se je v 16. stoletju začelo sistematično osvajanje Novega sveta, najprej so šli tja vojaki in takoj za njimi humanistični duhovniki: »Prišli so se prepričati, ali se civilizacijska misija krščanstva – duhovno odrešenje – ni povsem izgubila v političnih naporih in zgodnjem uveljavljanju makiavelizma« (Fuentes, 2001, 48). Ljudje iz Starega sveta so v skladu z renesančno percepcijo idealnega prostora našli Novi svet, v katerem bi zaživel idealni *Utopije* Thomasa Mora, kjer bi se srečala oba svetova in kjer bi nastala nova družba, »ki bi povzela napake in vrline tako krščanske družbe kot sveta domorodcev« (Fuentes, 2001, 47). Renesnančna Evropa naj bi našla nov prostor, kjer bi njena zgodovina dobila priložnost očiščenja in novega iskanja Zlate dobe. Tako Ovidijeve predstave o zlati dobi iz *Metamorfoz* oživijo tudi v Cervantesovem *Don Kihotu*:

Srečna doba in srečni tisti vekovi, ki so jim stari vzdeli ime zlata, pa ne zategadelj, ker bi v njih zlato, ki se v naši železni dobi tako ceni, pridobivali brez truda, marveč zavoljo tega, ker tedaj tisti, ki so v njih živeli, niso poznali besed *tvoje* in *moje*. V blaženi dobi je bilo vse skupno; [...] Vse je bilo tedaj mir, vse prijateljstvo, vse sloga: [...] Goljufigja, prevara in prekanjenost se še niso pomešale z resnico in odkritosrčnostjo (Cervantes, 1973, 89–90).

A požrešni, hrupni in okrutni zavojevalci so prebivalce Novega sveta umorili, zaslužnili in pahnili v železno dobo porajajočega se kapitalističnega sistema, kjer ni bilo več prostora za utopijo in sanje o zlati dobi. Novi svet je dobil nov jezik in z njim vso dediščino bogate španske literarne tradicije, ki pa je hčer vsebinsko in formalno utesnjevala vse do začetka 20. stoletja, ko je materinski objem oblastne *Bernarde Albe* vendarle popustil. Prav v času pred drugo svetovno vojno in po njej hispanoameriška književnost, predvsem pripovedništvo, zablesti na svetovnem literarnem odru s številnimi avtorji, kot so Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Ernesto Sabato, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa itd., in v raznolikih estetskih barvah – od magičnega realizma in fantastične proze do eksistencializma in začetkov postmodernizma. Eksplozija tendenc in avtorjev ter navdušenje bralcev in kritike po vsem svetu se imenuje hispanoameriški literarni in založniški *boom*. A proti koncu stoletja (že od osemdesetih let dalje) začenjajo učinki vélikega poka počasi zamirati, pisatelji so vse bolj naveličani magičnorealističnega duha predkolumbovskih prednikov, metafora Latinske Amerike *Macondo*, »paradiž tišine ..., svet silne tesnobe ...« (García Márquez, 1978, 15), se počasi spreminja v *McOndo*.

In takrat se prikaže Roberto Bolaño, ki pluje v nasprotno smer kot Krištof Kolumb – iz *Indije* v Španijo, vendar z grenko izkušnjo o zlu, ki se je trdno vraslo v ameriška tla. V duši nosi globoke rane razočaranja Latinske Amerike ob dokončnem spoznanju, da ni zlate dobe in Eldorada, da so se evropske sanje prelevile v latinskoameriške izmišljije in da je sodobnega človeka mogoče le s pomočjo književnosti opozoriti na svet uničene utopije:

Ko tavam po počasnem tlaku,
občutim z motnim, svetim strahom,
da sem drug, mrlič, ki je enako
stopal v na las enakem času (Borges, 2000, 23).

Bolaño je s pietetnega literarnega prestola dokončno pometal klasike *booma* in s svežim literarnim vetrom razburkal morje, ki je v več kot polstoletnem pripovednem valovanju od latinskoameriških obrežij pljuskalo proti severnoameriškim in evropskim obalam. O nujnosti sprememb v zahodni, predvsem latinskoameriški književnosti ob prelomu tisočletij je slikovito zapisal: »Latinska Amerika je bila norišnica Evrope, tako kot so bile Združene države Amerike njena tovarna. Tovarna je sedaj v rokah delovodij in pobegli norci so njihova delovna sila. Norišnica pa se že več kot šestdeset let cmari v lastnem soku, v lastni maščobi« (Bolaño, 2011, 541).⁹ Donkijhotovski viteški ideali

⁹ »Latinoamérica fue el manicomio de Europa así como Estados Unidos fue su fábrica. La fábrica está ahora en poder de los capataces y locos huidos son su mano de obra. El manicomio, desde hace más de sesenta años, se está quemando en su propio aceite, en su propia grasa.«

so se tudi v Latinski Ameriki spremenili v *hvalnico norosti* Erazma Rotterdamskega. O spremembah Bolaño govori skozi književnost, ki bi nam lahko pomagala iz prazne navideznosti sodobne družbe, kjer so pomembni le denar, uspeh in uveljavljenost v družbi; a Bolaño v neizmerni grozi, ko stoji pred prepadom, ostaja pesimist: »Vse vodi v prepričanje, da izhoda ni« (Bolaño, 2011, 548).¹⁰

4 Od vplivov do avtofikcije

Zdi se, da je Bolańeво ustvarjanje speljano po *virtu razcepljenih stez*, ki sta mu jih zarisala Jorge Luis Borges in Julio Cortázar: »Izjava, da sem stalno dolžan Borgesu in Cortázarju, je povsem očitna«¹¹ (Bolaño, 2004, 327). Dolžan je Borgesovim literarnim izmišljijam, Cortázarjevemu romanesknemu totalnemu eksperimentu v romanu *Ristanc* in njegovim predstavam o latinskoameriški umetnosti, ki je lahko naivna ali pa odraža strah in grozo realnosti. Bolańeve zgodbe tako skoraj larpurlartistično pripovedujejo z ene strani o političnem zlu (noben pisatelj se ni tako doživeto in neposredno zoperstavil vsestranskemu nasilju diktature kot Bolaño v romanih *Noč v Čilu* in *Oddaljena zvezda*), z druge strani pa o resničnih in izmišljenih pisateljih in njihovih delih; v tem so podobne Borgesovemu spraševanju o reprezentiranju resničnosti in njegovi labirintni pripovedni estetiki, če labirint razumemo kot poetično podlago. Pri tvorjenju novih svetov in pomenov so ga omejevale le možnosti jezikovnega izraza in skrajni robovi lastne domišljije. Edino s pomočjo književnosti je lahko ustvarjal svetove z drugačno identiteto, lahko se je zatekal v metafikcijo in pripovedoval zgodbe o zgodbah, razlagal svoje poglede na književnost skozi književnost, vendar vedno tudi z občutkom za resničnost. Svet postaja vse bolj podoben Borgesovemu Tlönü, »čistemu kaosu, neodgovorni samovolji domišljije« (Borges, 2001, 12). In če se nam vse bolj dozdeva, da tudi resničnost postaja zgolj produkt domišljijskega, si tudi domišljija prizadeva vse bolj vraščati se v resničnost:

Če bi Borgesa lahko križali, bi ga že križali. Smo sramežljivi morilci, preudarni morilci. Prepričani smo, da je naša glava podobna marmornemu mavzoleju, ko pa je v bistvu samo kartonasta hiša, koliba, osamela med opustelo zemljo in neskončnim somrakom. (Po drugi strani, kdo pa pravi, da Borgesa nismo križali? Sam Borges, ki je umrl v Ženevi)¹² (Bolaño, 2003, 547–548).

10 »Todo lleva a pensar que esto no tiene salida.«

11 »Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad.«

12 »Si pudiéramos crucificar a Borges, lo crucificaríamos. Somos los asesinos tímidos, los asesinos prudentes. Creemos que nuestro cerebro es un mausoleo de mármol, cuando en realidad es una casa hecha con cartones, una chabola perdida entre un descampado y un crepúsculo interminable. (Quién dice, por otra parte, que no hayamos crucificado a Borges. Lo dice Borges, que murió en Ginebra.)«

Pa vendar je Bolaño tako drugačen od Borgesa, tudi družbeno sporočilen in senzibilen nasprotnik skrajnih ideologij, nasilja ter krivic. Njegova besedila dajejo vtis provokacije, kot bi bila velikanski grafiti, ki z ostrino ironije nastavljajo družbi neizprosno ogledalo. Njegova *ars poetica* je zaznamovana predvsem z nenehnim prepletanjem življenja, torej tudi družbenega dogajanja, in književnosti. Vendar njegov realizem ni omejen na opazovanje stvarnosti, ne zaupa izraznim zmožnostim jezika, ne verjame v objektivnost. Bolaño ne verjame celo v obstoj resničnosti, saj je naše spoznanje o resničnem napačno. Zato njegova literatura uteleša zlivanje in soodvisnost objektivnega in subjektivnega, zavestnega in podzavestnega, mišljenega in izmišljenega. In nobena od teh plasti ni bolj ali manj resnična. Kot Penelopa ves čas zapleta in razpleta pripovedne niti v iskanju rešitev, ki bi prinesle tudi odrešitev, a se to nikoli ne zgodi. Vse njegove zgodbe so nedokončane, odprte, a povezane med seboj,¹³ saj so vse možnosti realne; podobno kot v sodobnem svetu, kjer ni več trdnih vezi med vzrokom in posledico, temveč je življenje podrejeno nenehni dinamiki struktur, interakciji sil in spreminjajočih se odnosov (Eco, 1988, 51–52). Šele bralci sami moramo njegove pripovedi splesti v celoto, jih zaključiti, izbrati eno ali več ponujenih možnosti in se odločiti, na kakšen način bomo zasnovano skrivnost razrešili: bomo zgodbo razumeli kot del resničnega sveta, kot družbeno kritiko, morda kot ironijo, fikcijo ali kot sanje, kot delirij? Mogoče pa jo bomo dojeli celo z vseh vidikov hkrati.

Bolaño piše avtobiografsko fikcijo. Trdil je, da bi moral biti roman 21. stoletja hibriden, mešanec različnih žanrov. Španski literarni kritik José María Pozuelo Yvancos (2004, 52) govori o *avtofikciji*, ki izhaja iz metafikcije in ki se poigrava z identiteto pripovednega, zgodovinskega, biografskega in esejističnega gradiva, dokler se meje med žanri povsem ne zabrišejo. Roman novega stoletja naj pripoveduje hkrati o različnih vsebinah v različnih oblikah, zgodovinske, nacionalne, politične, literarne in jezikovne reference naj se premešajo s pisateljevimi osebnimi izkušnjami; vse to pa bo vodilo k odkrivanju univerzalnosti človekove narave.

V svojih romanih Bolaño ne pripoveduje zgolj različnih literarnih zgodb, temveč v hibridni avtofikciji posega tudi po izdelkih drugih umetnosti, kot so slike, fotografije in film; na primer vestern uporabi v kratki zgodbi *El gaucho insufrible* (*Neznosni gavčo*), srhljivko in *road movie*¹⁴ v *Divjih detektivih*, *snuff movie* v četrti knjigi *Del o zločinih* monumentalnega romana *2666*. Tako pri njegovi prozi lahko govorimo o žanrski transgresiji oziroma o žanrskem prestopu, ki mora po njegovem mnenju zaznamovati

13 Na primer roman *Oddaljena zvezda* je nastal iz zadnjega poglavja *Nacistične literature v Ameriki*, roman *Amuleto* (*Amulet*) pa iz zadnjega poglavja *Divjih detektivov*; Arturo Belano pa je kot *alter ego* Roberta Bolaña prisoten v številnih romanih.

14 Vpliv pisatelja Jacka Kerouaca z romanom *Na cesti*.

prozo 21. stoletja. Prav z zadnjim romanom, ki ga je dokončal tik pred smrtjo,¹⁵ objavljen pa je bil leto pozneje, leta 2004, je postavil književnosti veličasten spomenik, sebi pa nagrobnik, ki ga številni kritiki po literarni pomembnosti primerjajo s *Sto let samote* in ga razglašajo za najpomembnejši roman našega stoletja.

5 Roman 2666

Za ta roman, ki obsega več kot 1100 strani, veljajo že vse prej zapisane značilnosti Bolañeve proze. Gre za odprto delo, sestavljenko petih knjig,¹⁶ ki so med seboj vsebinsko povezane predvsem z *obsedenostjo* s književnostjo (*literatosis*) in s serijskimi umori.¹⁷ Pripovedovalec Arturo Belano si zastavlja temeljni vprašanji: kdo je pisatelj Benno von Archimboldi, kandidat za Nobelovo nagrado, in kdo je oziroma so serijski morilci, ki v obmejnem mehiškem mestecu Ciudad Juárez (v romanu Santa Teresa) ob reki Bravo, nasproti El Pasa v Texasu, umorijo več kot dvesto žensk? Pisatelj in Morilec sta središčna motiva, ki razgrinjata skrivnostni pomen romana.

Gre za monumentalno pripovedno delo z apokaliptičnim patosom, ki se ob zatonu postmodernizma sprašuje o usodi literature in na prelomu novega tisočletja o človečnosti, ki se je znašla na robu prepada. Roman se začne z Baudelairjovim epigrafom iz pesniške zbirke *Rože zla* (pesem *Potovanje*): »Oaza groze sredi puščave dolgočasje«¹⁸ (Bolaño, 2013, 5). Avtor meni, da ni prodornejše definicije bolezni sodobnega človeka. V naslovu romana 2666 se združita letnica 2000, ki pomeni kronološko prelomnico v zgodovini človeštva, in 666, ki jo najdemo v apokaliptičnem delu *Razodetij v Novi zavezi* kot simbol antikrista; združena sta zgodovinski pogled na človeštvo, ki je prišlo do roba, in slutnja njegovega apokaliptičnega konca.

Kot v vseh prejšnjih besedilih se po romanu sprehajajo številni pisatelji, izobraženci in umetniki, ki prihajajo z različnih koncev sveta – Evrope, Južne Amerike, Združenih držav Amerike in Mehike. Vsaka knjiga ima druge junake, vsi pa se v določenem trenutku svojega življenja znajdejo v mestu Santa Teresa v puščavski pokrajini Sonora, kjer se dogajajo srhljivi umori žensk, številni skrivnostni femicidi, ki jih policija ne preiskuje, ampak zgolj sestavlja vsak dan daljši seznam umorjenih. Tako je roman tudi

15 Podobno kot Cervantes drugi del *Don Kihota* (1615), ko mu je tik pred smrtjo še uspelo pregledati zadnje korekture.

16 Bolaño je hotel objaviti vsak del romana posebej, a so se po njegovi smrti dediči in založniki odločili, da natisnejo vseh pet delov v enem monumentalnem delu. In dejansko je treba besedilo brati kot celoto, v enem dihu.

17 Bolaño je roman pisal več let. Kot je dejal v intervjujih, je prepletenost grozljive realnosti umorov, ki se še danes dogajajo zaradi brezizhodnega ekonomskega položaja številnih Mehičanov, in fikcije, ki jo je tako doživetvo ustvarjal, vplivala tudi na njegovo zdravje.

18 Prevod Marije Javoršek iz leta 2004: »Oaza groze v večnem dolgčasu puščave.«

opomnik sodobni družbi o nerazkritem nasilju, povezanem z drogo in prostitucijo, ki se vsem na očeh dogaja na meji med latinskoameriško in ameriško družbo.

V prvi knjigi kot v detektivskem romanu štirje literarni kritiki – Italijan, Španec, Francoz in Angležinja – raziskujejo delo obskurnega nemškega pisatelja Benna von Archiboldija. V Bologni se srečajo na kongresu, na katerem njegovo delo obravnavajo kot ogledalo dvajsetega stoletja. Druga knjiga pripoveduje zgodbo o čilskem univerzitetnem profesorju Amalfitanu, ki se po nekaj letih v Barceloni znajde na Univerzi Santa Teresa de Sonora, ki podobno kot mesto samo odseva duhovno kulturno puščavo ljudi; sem prispejo tudi literarni kritiki iz prve knjige. Quincey Williams, junak tretjega romana, je Afroameričan, novinar iz New Yorka, ki se ukvarja z družbenimi temami. Ker kolega, športni novinar, zboli, odide na boksarski dvboj v Mehiko. Pot ga pripelje do Santa Terese, kjer začne preiskovati umore. Šele četrta knjiga se z vsem naturalističnim nabojem loti femicidov v Santa Teresi. Kdo je morilec? Nihče ne ve ali noče povedati, noben primer ni pojasnjen, nihče ni kaznovan. Edina gotovost je dolg seznam kruto umorjenih žrtev. 350 strani grozljivega pripovedovanja o številnih primerih najhujšega nasilja. Je mogoče, da se po Auschwitzu dogajajo takšne okrutnosti? Se sme o njih govoriti, jih razkrivati, ali v svoji odtujenosti res ne moremo ničesar spremeniti, da zgolj nemo opazujemo okrutno fizično in psihično nasilje? Morda pa Santa Teresa oziroma Ciudad Juárez ni poseben primer v današnji družbi, temveč le vrh ledene gore, ki je posledica vse hujšega nasilja v vse bolj materialno in duhovno obubožani družbi:

To se je zgodilo leta 1993. Januarja 1993. Od njene smrti so začeli šteti umore žensk. Vendar je mogoče, da so bili že prej. Prvi umorjenki je bilo ime Esperanza Gómez Saldaña in je imela trinajst let. [...] Druge, ki niso prišle na seznam ali pa jih ni nikoli nihče odkril, so bile zagrebene v skupnih jamah v puščavi ali pa so njihov pepel raztrosili sredi noči, ko niti pogrebec ne ve, kje, na katerem kraju se nahaja (Bolaño, 2013, Zv. 2, 10).

V peti knjigi se avtor ponovno obrne k fikciji in delno razkrije skrivnostnega pisatelja Benna von Archiboldija. Vse literarne reference lahko razumemo tudi kot kritično ogledalo *booma*, ki mora poiskati nove literarne poti.

Zgodba romana se ne zaključí, ampak se razprši na vse strani: delo vsebuje elemente grozljivega, romantičnega, realistično-naturalističnega romana, ne manjka mu niti futurističnih romanesknih obrisov. 2666 tudi na koncu ostaja roman uganka, *puzzle*, sestavljen iz koščkov, ki jih je treba postaviti na pravo mesto v celoto. Njegovi liki prav tako razkrivajo samo svoje posamezne dele – kose teles, duš, oblačil, posamezne knjige; dovoljujejo nam le delno rekonstrukcijo sveta, v katerem živimo, ostalo moramo zgraditi sami. Pripovedovalec Arturo Belano, ki hoče obsesivno videti

celoto sestavljanke, prav tako ostane brez dokončnih odgovorov. Zdi se, da sta avtor in literarni lik, Bolaño in Belano, za katera nikoli ne vemo, kdo od njiju pripoveduje, ustvarila tako doživet in razmišljujoč roman, da nam istočasno pripovedujeta o življenju in smrti, o Genezi in Apokalipsi, o fikciji in nefikciji.

6 Večnost

Med številnimi zapiski, ki so jih o romanu *2666* našli po Bolaňevi smrti, je njegov prijatelj in literarni kritik Ignacio Echevarría v prvi izdaji objavil tudi naslednje besede, ki naj bi bile zapisane na koncu rokopisa: »In to je vse, prijatelji. Vse sem opravil, vse sem doživel. Če bi imel moč, bi bruhal v jok. Od vas se poslavlja Arturo Belano« (Bolaño, 2010, 1125).¹⁹

Roberta Bolaña nič ni moglo odvrniti od pisanja, ustvarjanje je bila njegova življenjska usoda, njegova bit. Književnost, »drugače kot smrt, živi na prostem, brez zaščite, daleč od vlad in zakonov, velja le zakon književnosti, ki pa ga le najboljši od najboljših znajo prelomiti« (Bolaño, 2019, 255).²⁰ Bolaño je bil pisatelj, ki je z odločnim obračunom s preteklostjo postavil nove mejnike bodočnosti, in sicer z zavedanjem, da bodo njegova dela bralci in kritiki odkrivali še dolga leta po njegovi smrti, saj je pisal za prihodnost. Morda pa tudi za leto 2666.

Bibliografija

- Bolaño, R., *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998–2003)*, Barcelona 2004.
- Bolaño, R., *El secreto del mal*, Barcelona 2007.
- Bolaño, R., *2666*, Barcelona 2010.
- Bolaño, R., *El gaucho insufrible*, Barcelona 2011.
- Bolaño, R., *2666*, Zv. 1, Zv. 2, Ljubljana 2013.
- Bolaño, R., *Telefonski klici*, Ljubljana 2013.
- Bolaño, R., *A la intemperie*, Barcelona 2019.
- Borges, J. L., *Jorge Luis Borges*, Ljubljana 2000.
- Borges, J. L., *Namišljenosti*, Ljubljana 2001.
- Cervantes, M. de, *Veleumni plemič iz Manče*, Ljubljana 1973.
- Eco, U., *Opera aperta*, Rim 1988.

19 »Y esto es todo, amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas, me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano.«

20 »... al contrario que la muerte, vive en la intemperie, en la desprotección, lejos de los gobiernos y de las leyes, salvo la ley de la literatura que sólo los mejores entre los mejores son capaces de romper.«

- Fuentes, C., *Pogumni Novi svet*, Ljubljana 2001.
- Galdo, J. C., Roberto Bolaño y la configuración del canon narrativo hispanoamericano contemporáneo, v: *Roberto Bolaño, La experiencia del abismo* (ur. Moreno, F.), Santiago de Chile 2011, str. 345–363.
- García Márquez, G., *Sto let samote*, Ljubljana 1978.
- Kalenić Ramšak, B., Večni avantgardizem: dialoški princip v španskem in hispanoameriškem romanu, *Ars & Humanitas* XI/2, 2017, str. 155–167.
- Ordine, N., *Koristnost nekoristnega*, Ljubljana 2015.
- Pessoa, F., *Psihotipija (Avtopsihografija)*, Ljubljana 2007.
- Pozuelo Yvancos, J. M., *Ventanas de la ficción*, Barcelona 2004.
- Toporišič, T., Drame moči in nemoči spomina in spominjanj (Beckett, Jovanović, Semenič), *Ars & Humanitas* XII/2, 2018, str. 218–229.

Branka Kalenić Ramšak

Roberto Bolaño – med življenjem in literaturo

Ključne besede: Roberto Bolaño, latinskoameriška književnost, *boom*, sodobna proza, avtofikcija, 2666

Članek skuša v kontekstu razvoja latinskoameriške književnosti, predvsem t. i. *booma* latinskoameriške proze 20. stoletja, osvetliti fenomen Roberta Bolaña, ki je eden najpomembnejših avtorjev sodobne svetovne književnosti. Bolañeva absolutna predanost književnosti spominja na življenjsko literarno izkušnjo Miguela de Cervantesa, Franza Kafke in Jorgeja Luisa Borgesa, saj se svobodno sprehaja med različnimi literarnimi žanri ter sproti briše meje med realnostjo in fikcijo. Vseskozi zavzeto išče olajšanje iz duhovnega nelagodja, ki se je glede na njegovo razumevanje posebej hispanoameriške, vendar tudi svetovne družbene in politične realnosti zajedlo v vse pore družbe. Članek še posebej osvetli monumentalni roman 2666 (obsega več kot 1100 strani), ki je sinteza vseh pisateljevih umetniških teženj in njegov literarni testament. Gre za odprto delo, sestavljanko petih knjig, ki so med seboj vsebinsko povezane predvsem z *obsedenostjo* s književnostjo in s serijskimi umori. Pisatelj in Morilec sta središčna motiva, ki razgrinjata skrivnostni pomen romana. Monumentalno pripovedno delo se z apokaliptičnim patosom ob zatonu postmodernizma sprašuje o usodi literature in na prelomu novega tisočletja o človečnosti, ki se je znašla na robu prepada.

Branka Kalenić Ramšak

Roberto Bolaño – Between Life and Literature

Keywords: Roberto Bolaño, Latin American literature, *Boom*, contemporary prose, autofiction, *2666*

In the context of the development of Latin American literature, especially the *Boom* of the 20th-century in Latin American prose, the article seeks to shed light on the phenomenon of Roberto Bolaño, who is one of the best known authors of contemporary world literature. Bolaño's absolute devotion to literature reminds us of the lived literary experience of Miguel de Cervantes, Franz Kafka or Jorge Luis Borges, as he strolls freely between different literary genres and blurs the boundaries between reality and fiction. He has been enthusiastically looking for relief from the spiritual discomfort that, according to his understanding of the Hispanic and also global social and political realities, has plunged into all pores of our society. In particular, the article sheds light on the monumental novel *2666* (with more than 1,100 pages), which represents a synthesis of all the writer's artistic aspirations and his literary will. It is an open-ended text, a compilation of five books that are substantively linked to each other by their *obsession* with literature and serial murder. The Writer and the Assassin represent the central motifs that reveal the mysterious meaning of the novel. The monumental narrative work with apocalyptic pathos wonders at the end of postmodernism about the fate of literature, and at the beginning of the new millennium about a humanity which found itself at the edge of the abyss.

Sara Gulam

Nezanesljivi pripovedovalec, fokalizacija in ironija v romanih *Stud. chem. Helene Willfüer Vicki Baum* in *Eine Zierde für den Verein Marieluse Fleißer*

Ključne besede: Vicki Baum, Marieluse Fleißer, Weimarska republika, pripovedovalec, fokalizacija, ironija, nezanesljivi pripovedovalec

DOI: 10.4312/ars.13.2.317-330

1 Uvod: cilji in temeljna vprašanja

Osnovni cilj tega članka bo detekcija fokalizatorja v pripovednem besedilu, oziroma definicija mehanizmov pripovednega teksta, ki fokalizatorju omogočajo, da postane viden. Izhajajoč iz izjemno ironičnega tona del, izbranih za analizo, bo raziskovana povezava med fokalizatorjem, (nezanesljivim) pripovedovalcem in ironijo. Zato bodo pred analizo odlomkov iz romanov *Stud. chem. Helene Willfüer Vicki Baum* in *Eine Zierde für den Verein Marieluse Fleißer* orisane naratološke teorije in pristopi, ki pripomorejo k razumevanju pretočnosti med omenjenimi kategorijami.

Ukvarjala se bom tudi z vprašanjem, v kolikšni meri je mogoče fokalizatorja izenačiti s pripovedovalcem, oziroma na čem temelji njun odnos. Posledično bom poskusila argumentirati, zakaj je koristno na pripovedovalca in fokalizatorja v (modernih)¹ besedilih nasploh, konkretno pa v dveh delih, izbranih za to analizo, gledati kot na pretočne in sinkretične kategorije. V nadaljevanju bom prav tako skušala pojasniti, da fokalizacija in fokalizator pravzaprav nista neke vrste revolucionarno odkritje naratologov, temveč razmeroma pozno ozaveščena kategorija oziroma plat pripovednega besedila.

1 Pod pojmom moderna besedila so v tem kontekstu mišljena besedila, ki so nastala kot inovativno nasprotje tradicionalni literaturi in ki preizprašujejo družbene in socialne spremembe poznega 19. in začetka 20. stoletja, oziroma besedila, ki nastajajo v zgodovinskih trenutkih ponovnega vrednotenja in utemeljevanja novih smernic. To so prelomnice, v katerih se tradicija in uveljavljeni obrzci postavljajo pod vprašaj, v katerih se filtrirajo različni vzorci, stereotipi in predpisi delovanja ter utemeljujejo novi. Tovrstne filtracije so morda v določenih trenutkih precej nejasne, a so izjemno pomembne kot signali za nujnost sprememb. V literaturi lahko opazujemo, kako določeni elementi klasičnega preživijo turbulence modernizacije in nekoliko spremenjeni ostanejo vidni v novonastalih, »nestalnih« modernih tvorbah. Za moderna besedila so značilni izrazit individualizem, beg pred resničnostjo, pesimistično razpoloženje, čustvenost, subjektivnost ter stilna in žanrska raznolikost. Termin »Die Moderne« je leta 1890 prvi začel uporabljati za označevanje novih literarnih pojavov fin de siecla avstrijski pisatelj Herman Bahr (prim. Živkovič, 1985, 446–447).



1.1 Predmet raziskovanja

Predmet raziskovanja bosta besedili, nastali v kaotičnem času družbenih in socialnih sprememb pozne Weimarske republike (1928–1933): *Stud. chem. Helene Willfüer* (1928) avtorice Vicki Baum in *Eine Zierde für den Verein* (1931) avtorice Marieluise Fleißer. Izbor utemeljujem z izrazito ironičnim in kritičnim tonom del, v katerih avtorici opozarjata na resne družbene in socialne probleme ter na pasti nespremenjenega delovanja tako posameznika kot družbe v celoti. Vicki Baum nam predstavi težko karierno pot mlade kemičarke Helene, ki v času študija ostane brez očeta in se znajde v hudi denarni stiski. Vlogo nadomestnega očeta po smrti njenega zunajzakonskega partnerja in očeta njenega otroka prevzame profesor Ambrosius, ki na začetku romana študentko Heleno spoštuje zgolj zaradi dosežkov njenega pokojnega očeta in nekoliko dvomi o njenih sposobnostih, proti koncu romana pa izrazi željo, da bi postala njegova življenjska sopotnica, saj je karierno celo preseгла njegove dosežke. Marieluise Fleißer oriše življenjsko prelomnico mlade trgovske potnice Friede, ki mora izbrati med podrejenostjo v malomeščanski zvezi in svobodnim, a negotovim in tveganim življenjem v branži, v kateri prevladujejo moški. Njen partner Gustl je skraja še nekoliko neodločen in si ne zna predstavljati, kako lahko kot ženska živi samostojno, a jo proti koncu romana grobo zavrže in se s tem dejanjem ponovno afirmira kot dober in časten občan. Ponovno pridobi status, ki ga je izgubil, ko se je zapletel v razmerje s Friedo. V središču obeh romanov sta posameznici in njuni partnerski zvezi, skozi kateri se zrcali njuno spoprijemanje z izzivi spreminjajoče se družbe. Obe deli lahko razumemo kot stičišči meščanskih in delavskih nazorov, kot prizorišči sprememb.

Vodilo naratološke analize obeh del bo poudarek na pretočnosti ter medsebojni prepletenosti pripovedovalca, likov in fokalizatorjev. Iz dosedanjih raziskav je namreč razvidno, da je fokalizacijo nekoliko težje definirati, saj je njen obstoj ozko vezan na odnos pripovedovalca oziroma likov in pripovedne ravni besedila. Mieke Bal ta odnos opiše z naslednjimi besedami: »Fokalizacija temelji na odnosu med videnjem (akterjem, ki gleda) in tistim, kar je videno. [...] fokalizacija je del pripovedi, umeščena je na raven med besedilom in zgodbo.« (Bal, 1997, 146).² Mieke Bal tako utrdi misel, da je zgodba (fabula) pravzaprav rezultat bralčeve interpretacije in »manipulacij« pripovedi (story), saj ta najprej vidi tekst, nato pa formira zgodbo, in ne obratno (1997, 9).³ Že z izborom besede *agent* (in ne denimo pripovedovalec ali lik) se pokaže, kako prepleteno je sožitje treh zgoraj omenjenih kategorij. Fokalizacijo tako lahko

2 Prev. S. G. Mieke Bal v *Narratology. Introduction to the theory of narrative* uporablja izraz fabula za zgodbo in story za pripoved. Ločuje drugače, kot je v navadi v postklasični naratologiji, ki temelji na dvojni logiki pripovedi med story (fabula, zgodba) in narrative (siže, pripoved).

3 Te navedbe napeljujejo na misel, da sta fabula in fokalizator receptivni kategoriji, ki ju je nemogoče oziroma precej težavno označiti v tekstu.

razumemo kot kategorijo, ki je intuitivno dojemljiva, a težava nastane, ko jo je treba opisati in sistematizirati, saj jezik zaradi svoje linearnosti težko pričara prepletenost, sinkretičnost in istočasnost.

2 Kontekst Weimarske republike⁴

Zaradi boljšega razumevanja pretočnosti in medsebojne prepletenosti pripovedovalca, likov in fokalizatorjev je treba orisati tudi zgodovinski kontekst, v katerem sta deli nastali. Čas Weimarske republike je bil čas političnih rivalstev in nasprotij, v katerem so se za moč in oblast bojevale liberalne in konservativne politične struje, kar je imelo za posledico zelo nestabilno gospodarstvo in naraščajočo brezposelnost. Dodatna ovira pri razvoju države so bile visoke reparacije, ki jih je morala Nemčija plačati po koncu prve svetovne vojne.

Glavna lika obravnavanih del sta mladi ženski, ki si skušata v tem nestabilnem času ustvariti samostojno kariero: Helene, junakinja romana *Stud. chem. Helene Willfürer*, na znanstvenem področju kot kemičarka in Frieda, glavni lik romana *Eine Zierde für den Verein*, na trgovskem področju kot samostojna trgovska potnica, prodajalka moke. Za razumevanje prizadevanj obeh likov, ki skušata preseči stereotipe in predsodke takratnega časa, je treba pojasniti še fenomen *nove ženske* (*Neue Frau*) v zlatih dvajsetih letih.

Lahko rečemo, da je *nova ženska* svojevrsten družbeno-kulturni pojav, ki je v dvajsetih letih v weimarski Nemčiji opozarjal na različne vplive na žensko in njeno dožemanje ter na katerega so vplivala družbena, politična, ekonomska in socialna vrenja. Velik vpliv na pojav *nove ženske* je imela bliskovito razvijajoča se potrošniška kultura. V novih medijih, časopisih za ženske in žepnicah se je razvila idealizirana predstava o ženski: model mlade in revne uslužbenke, ki se poroči s šefom in srečno živi do konca svojih dni. Ta model lahko z minimalnimi spremembami vedno znova apliciramo na široke množice ljudi (prim. Kracauer, 1971, 271–294). Nasprotje tega modela sta med drugim tudi obravnavani deli *Stud. chem. Helene Willfürer* Vicki Baum in *Eine Zierde für den Verein* Marieluse Fleißer, ki skušata razkrojiti te stereotipe, saj z opozarjanjem na nasprotja in ambivalence med idealno predstavo o ženskah, ustvarjeno v medijih, in možnostmi takratnega časa osvetljujejo položaj žensk. Kako se to konkretno izrazi v tekstu, bo razloženo nekoliko kasneje.

4 Podatki o zgodovinskem kontekstu so pridobljeni iz naslednjih virov: Kracauer, 1971 in Lethen, 1994.

3 Kaj je fokalizacija in kako lahko zaznamo fokalizatorja v pripovednem besedilu?

Pred razčlenbo pojmov fokalizacija in fokalizator je treba poudariti, da bosta pripovedni besedili obravnavani kot stičišči različnih diskurzov, ki sooblikujejo pripovedni diskurz. Ker bo poudarjeno prepletanje diskurzov, bo poudarek na predmetu fokalizacije oziroma na percepciji fokalizatorja (fokalizatorjev).

3.1 Metodološki pristop

Pri poskusu detekcije fokalizatorja se bom nekoliko odmaknila od uveljavljenih tipologij pripovedovalca in se osredotočila na kategorizacijo pripovedovalca glede na pripovedne položaje poročanja, razlaganja in presojanja (Zupan Sosič, 2014, 54; Phelan, Martin, 1987, 93–96; Harlamov, 2010, 33–46; Bal, 1997, 36–43), ki so skupni vsem tipom pripovedovalca in ki poudarjajo njegovo pretočnost. Oprla se bom na delitev pripovedovalca na prvoosebna (Ich-Erzählform) in tretjeosebna (Er-Erzählform) Monike Fludernik (2006, 42–44), ki temelji predvsem na označevanju prvoosebna pripovedovalca kot aktivnega ali pasivnega udeleženca v zgodbi (homodiegetični pripovedovalec) in tretjeosebna pripovedovalca kot instanco, ki je izven zgodbe, o kateri pripoveduje (heterodiegetični pripovedovalec). Na podoben način pripovedne instance definira tudi Mieke Bal, ki trdi, da v pripovednem besedilu najdemo zgolj dva tipa pripovedovalca: tistega, ki sodeluje v zgodbi, in tistega, ki ni del zgodbe (Bal, 1997, 9). Svojo metodološko odločitev utemeljujem z ugotovitvijo zgoraj omenjenih raziskovalk, da je glede na prepletenost pripovednih situacij in pripovednih položajev v modernih besedilih bolj smiselno raziskovati in poudarjati njihovo sinkretičnost in prepletenost kot vztrajati pri razvoju natančne terminologije. Ta ugotovitev o sinkretičnosti in prepletenosti pripovednih situacij povzroči tudi razmišljanje o kategoriji nezanesljivosti pripovedovalca kot o stalnici, ki je v določeni meri stalno prisotna v besedilih, ne glede na tip pripovedovalca.

3.2 O fokalizaciji v romanih

Pojem fokalizacija je v naratologijo uvedel Gérard Genette, ki v monografiji *Discourse du récit* (1972) vzpostavi kritičen odnos do ravni metaliterature oziroma refleksije ter uvede razliko med subjektom govora (pripovedovalec) in subjektom gledanja (fokalizator). Fokalizacijo lahko do določene mere izenačimo s perspektivo. Čeprav sta pojma skoraj sopomenki, je pomen perspektive vendarle nekoliko splošnejši in lahko zajema tako glas kot oči, saj v figurativnem pomenu predstavlja svetovni nazor ali ideologijo (Wales, 1990, 363; Zupan Sosič, 2017, 181)

pripovedovalca oziroma lika, medtem ko je interes žariščenja ali fokalizacije usmerjen predvsem v instance, objekte prikazanega sveta. Interes fokalizacije je nekoliko bolj epistemološke narave, saj je ne zanima antropomorfnost lika fokalizatorja. Povezana je s pripovedovanjem, vendar je njeno bistvo v načinu gledanja in vprašanju, kdo vidi. Genette jo definira kot zapornico med avtorjem in bralcem, ki opozarja na zamolčane, neustrezne ali nezajete dele pripovedi (prim. Genette 1992, 242). Tesno je povezana s terminom perspektiva, ki je v literarni vedi prisoten že od 19. stoletja in označuje »usmerjanje narativne informacije« (Zupan Sosič, 2014, 63), kar sugerira vzpostavljanje analogije s filmom in kotom prikazovanja zgodbe (prim. Zupan Sosič 2014, 62–64; Biti 1997, 101).

Genettova klasifikacija fokalizacije je tridelna; deli se na *ničto*, *notranjo* in *zunanjo*. Ničta je značilna za ekstradiegetičnega vsevednega, tretjeosebnega pripovedovalca, ki ve več kot lik; notranja je omejena na gledišče oziroma žariščenje intradiegetičnega lika (pripovedovalec ve toliko kot lik); zunanja fokalizacija ali t. i. »camera eye« tehnika je omejena na zunanost lika brez vpogleda v njegova čustva in razmišljanja (Martínez, Scheffel, 2016, 67–71; Zupan Sosič, 2014, 64; Jahn, 1996, 243). Notranja fokalizacija se deli na trdno enožariščno (dosledno uveljavljanje perspektive), sprejemljivo (spreminja se glede na predmet prikazovanja) in večžariščno (dogodek je osvetljen z različnih gledišč). Lahko rečemo, da Genette določa tip fokalizacije glede na eksplicitnost predstavljenih informacij. Po njegovem ima tisti, ki vidi, vlogo posrednika med avtorjem in bralcem. Tako pri ničti fokalizaciji skoraj ni filtracije informacij, saj ima pripovedovalec neomejen vpogled v dogajanje in razmišljanja likov, medtem ko je pri zunanji fokalizaciji zaznavna visoka raven filtracije zaradi omejenosti na zunanjo dejavnost lika.

Postgenettovski naratologi Genettu pogosto očitajo, da je pri tej klasifikaciji počel ravno to, čemur se je skušal izogniti: mešanju kriterijev. Bal tako opazi, da se ničta in notranja fokalizacija razlikujeta glede na položaj pripovedovalca (v prvem primeru vidi vse, v drugem vidi toliko kot lik), medtem ko se notranja in zunanja fokalizacija razlikujeta glede na položaj lika, ki v prvem primeru vidi, v drugem pa je viden (prim. Bal, 1997, 101). Njen pomemben prispevek je opozarjanje na pomen obstoja objekta fokalizacije, saj se moramo pri določanju fokalizatorja najprej vprašati, kaj je predmet fokalizacije, kako se ta predmet fokalizira in šele nato, kdo je fokalizator. Posledično uvede dva tipa fokalizacije, pri katerih se osredotoči na položaj fokalizatorja v odnosu do zgodbe: zunanjo, v kateri je združila Genettovo ničto in zunanjo, ter notranjo. Pri zunanji je namreč fokalizator pripovedovalec, ki je ekstradiegetični in je izven zgodbe, pri notranji pa je fokalizator lik znotraj zgodbe in je intradiegetični (prim. Bal, 1997, 146–147).

Kako manipulativno je lahko dejanje fokalizatorja, Mieke Bal pokaže na primeru objektov fokalizacije, ki jih lahko vidi samo en lik, ni pa nujno, da jih vidijo tudi drugi akterji. To je dejstvo, ki ga bralec rad spregleda. Razmerje med vidnimi in nevidnimi objekti za dva lika ali za lik in pripovedovalca kaže na odnos moči med akterjema ter je lahko signal za detekcijo fokalizatorja in njegovih preferenc. Najočitnejši primer je razlikovanje med izgovorjenimi in neizgovorjenimi besedami. Neizgovorjenih besed enega lika drugi lik ne vidi oziroma ne sliši. Tako naj bi avktorialni pripovedovalec prepoznal vidne in nevidne objekte vseh likov; prvoosebni pripovedovalec pa naj bi imel določene omejitve, saj lahko poleg lastnih vidnih in nevidnih objektov dojema samo še ostale vidne objekte. Primer za razmerje med vidnimi in nevidnimi objekti je prizor iz *Eine Zierde für den Verein*, ko Frieda med sprehodom v gozdu ugotovi, da se je Gustav ranil in da težko hodi. Gustav Friedi noče priznati svojih bolečin, saj misli, da bo tako izpadel šibek. Njegovih komentarjev ona seveda ne sliši. Heterodiegetični pripovedovalec povezuje dogajanje med likoma in poroča o njem:

»Kaj imaš na stopalu? [...]«

»Nič,« odgovori Gustl zaničljivo in se zareži. »Samo majhen žulj!«

No, zdaj mora še z baterijo posvetiti, da mu bo verjela. Tako daleč ga je Frieda pripeljala s svojim ženskim pretiravanjem (Fleißer, 1987, 92).⁵

Številne primere najdemo tudi v *Stud. chem. Helene Willfüer*, na primer v prizoru, ko glavna junakinja Helene razmišlja o potovanju v vlaku in izčrpana zaspi. Profesor Ambrosius nato prične razmišljati o njej. Na tem mestu je še dodatno poudarjena razlika med vidnimi in nevidnimi objekti, saj poleg tega, da Ambrosius samo razmišlja o Friedi, ona spi. Pripovedovalec pa v vlogi poročevalca in občasnega razlagalca dopolni zamolčano:

»Zdaj pa morate spati [...],« je rekel odločno. Gospodična Willfüer je tiho zagodrnjala, saj je hotela to doživetje skupne vožnje okusiti do zadnje kapljice in v popolni budnosti. [...]. Ambrosius [...] je pogledal sključeno dekle in začudeno pomislil: [...] To je vendarle ženska (Baum, 1928, 18).

Monika Fludernik (2006, 43) to zmožnost (samo)refleksije vseh tipov pripovedovalca pojasni z ugotovitvijo, da je pravzaprav vsak pripovedovalec prvoosebni; tisti, ki govori, je vedno »jaz«, osebe, o katerih govori, so »on«, »ona«, »vi«, »ti« itd.⁶

5 Vse navedene odlomke iz romanov sta prevedli Sara Gulam in Marjeta Malus.

6 Tu je treba postaviti pod vprašaj trditev Mieke Bal o zanesljivosti dostopa tretjeosebnega avktorialnega pripovedovalca do nevidnih objektov likov, saj je njegovo dojetje likov pogosto samo predstavljeno kot celostno. Predstavi jih kot nekaj, kar naj bi razumel, a v resnici lahko ta raven razumevanja precej niha, kar bomo videli v nadaljnji analizi omenjenih besedil.

Prav razmerje med vidnimi in nevidnimi objekti oziroma odnos pripovedovalca⁷ do posameznih objektov z gledišča poročevalca odpre nekoliko drugačen pogled na kategorijo nezanesljivosti pripovedovalca. Ta je bila pogosto vezana zgolj na prvoosebne pripovedovalca, ne pa na vsevednega, avktorialnega pripovedovalca, čigar vsevednost se z ozaveščanjem vloge fokalizatorja postavlja pod vprašaj.

3.2.1 Nezanesljivi pripovedovalec in ironija

Na področju naratologije se je z nezanesljivim pripovedovalcem prvi ukvarjal Wayne C. Booth v *Retoriki pripovedne umetnosti* (1961) in za nezanesljivo pripoved označil tisto, ki je za bralca neverjetna. Ta neverjetnost na bralca deluje tako, da mnenje pripovedovalca označi za nespametno in njegove sodbe za krivične. Nezanesljivost pripovedovalca je odvisna predvsem od sovpadanja z vrednotami implicitnega avtorja in implicitnega bralca, ki naj bi predstavljale »podobo o normah, prepričanjih, svetovnem nazoru itd., ki jih delo zastopa« (Booth, 2005, 224 v: Harlamov, 2010, 34–35).⁸

Za nezanesljivega najpogosteje označujemo prvoosebne pripovedovalca, ki je hkrati glavni lik v pripovedi in je preveč moralno izkrivljen, lažniv ali naiven, da bi lahko verodostojno opisal določeno dogajanje. Za bralca naj bi bilo njegovo stališče nedojemljivo, z njegovim značajem pa naj se ne bi mogel poistovetiti (Fludernik, 2006, 179). Monika Fludernik tako kategorijo nezanesljivosti predstavi kot značilnost zgolj prvoosebne pripovedovalca, ki ni zanesljiv, ker odstopa od družbeno uveljavljenih norm ali jih krši. To so najpogosteje ljudje v norišnicah, nemoralni člani družbe ali naivneži, ki ne vidijo ozadja in ne razumejo časa, v katerem živijo.

Nezanesljivega pripovedovalca nekoliko bolj celostno predstavi Martínez in Scheffel (2016, 100–112), saj kategorije nezanesljivosti ne definirata na podlagi tipa pripovedovalca. Zanju je bistvo nezanesljivosti v tem, da imajo trditve pripovedovalca drugačen in privilegiran status v odnosu do trditev likov: te naj bi bile v okviru pripovednega sveta nujno resnične. Trditve likov pa so resnične ravno toliko, kolikor

7 Tu je mišljeno, da je pripovedovalec lahko homodiegetični (je del pripovedi) ali heterodiegetični (ni del pripovedi). Za razčlenbo med ekstradiegetičnim in intradiegetičnim pripovedovalcem ter med heterodiegetičnim in homodiegetičnim pripovedovalcem je treba pojasniti Genettovo tipologijo pripovedovalca, ki jo je razložil v delu *Figures III* (1972). Ekstradiegetični in intradiegetični pripovedovalec sta kategoriji, ki razčlenjata pripovedne ravni. Kot kategoriji sta bolj povezana s fokalizacijo in vprašanjem, kdo vidi oziroma kje je tisti, ki vidi. Ekstradiegetični pripovedovalec je tako prvi pripovedovalec, pripovedovalec okvirne zgodbe. Heterodiegetični in homodiegetični pripovedovalec sta vezana na kriterij prisotnosti pripovedovalca v zgodbi, ki jo pripoveduje, ter na raven vpletenosti pripovedovalca v zgodbo (prim. Fock, 2014, 98; Martínez, Scheffel, 2016, 85–86).

8 Nekoliko problematična je Boothova opredelitev implicitnega avtorja kot seštevka norm in svetovnega nazora, ki jih delo predstavlja. Implicitni avtor naj bi narekoval naše doživetje dela in insinuiral prisotnost avtorja. Kognitivni naratologi (Nünning, Zerweck) zavračajo ta pristop ter v ospredje postavljajo bralca in njegovo vedenje o resničnem svetu. Harlamov predlaga upoštevanje obeh vidikov, saj sta tako Boothov kot kognitivni pristop preveč pomanjkljiva in nezadostna za celovitejšo opredelitev nezanesljivega pripovedovalca. Več v: Harlamov, 2010, 34–36.

jih potrdi ali zanika pripovedovalec. Kaj pa se zgodi, ko izstopimo iz pripovednega sveta, ko primerjamo trditve likov in heterodiegetičnega pripovedovalca ter najdemo sledi nezanesljivosti tako na eni kot na drugi strani? Scheffel in Martínez te sledi nezanesljivosti razložita s pojavom ironije v tekstu. Obstajajo torej tudi pripovedi, v katerih heterodiegetični pripovedovalec vsaj delno izgubi privilegiran položaj, saj se izkaže, da so njegove trditve vsaj delno neresnične, nezanesljive ali neutemeljene. Njegovo nezanesljivost je mogoče najbolje razložiti s pojavom ironije in ironične komunikacije, v kateri je treba razlikovati med implicitnim in eksplicitnim sporočilom. Avtorja poudarjata, da sta lahko tako fiktivni (heterodiegetični) pripovedovalec kot lik ironična in da se posebna kakovost teksta pokaže ravno takrat, ko v njem najdemo dva izvora ironije (to sta lahko literarni lik in pripovedovalec ali dva literarna lika). Ironični so predvsem tisti deli besedila, v katerih se opisovanje pripovedovalca ne sklada z obnašanjem ali izjavami likov, ali ko pripovedovalec nasprotuje lastnim izjavam. Tako v *Stud. chem. Helene Willfüer* pripovedovalec opisuje težke razmere, v katerih delajo znanstveniki. Našteva delovne naloge posameznih znanstvenikov, proti koncu odlomka stopnjuje ironične opazke in komentira, kako asistent v laboratoriju iz čistega zadovoljstva do tretje ure zjutraj sestavlja skelete. Heterodiegetični pripovedovalec se tako hkrati posmehuje lastnemu poročanju in objektu poročanja:

Fizik Biehlmeier se je zastrupil z živim srebrom. Postal je starec brez zob [...]. Tik pred ciljem bo umrl. In pomočnik za anatomijo Hörselmann se je ponoči iz čistega zadovoljstva predajal znanosti in do treh zjutraj buden sestavljal okostja ... (Baum, 1928, 24).

Za primer iz romana *Eine Zierde für den Verein* navajam odlomek, v katerem pripovedovalec s stališča poročevalca opiše vzorno nuno, sestro Euphebio, ki se je popolnoma prilagodila strogemu življenju v samostanu. Pripovedovalec s pretirano idealizacijo in naštevanjem njenih vlog ironizira njeno obnašanje, kar zbudi dvom o njeni prisebnosti:

To je bolničarka Ephebia, predana duša, obdana s svetniškim sijem, ki živi v slogu Frančiška Asiškega. Neštetokrat se po prstih in s pladnjem v rokah povzpne čez štiri stopnice v sobo na vogalu v četrtem nadstropju (Fleißer, 1987, 63).

Lahko rečemo, da pripovedovalec v obeh odlomkih poroča o dogodkih, vendar se ta primarna vloga poročevalca izmenjuje z vlogo presojevalca. To prepletenost vlog povzročata nezanesljivost pripovedovalca in ironični ton.

Poleg dvoma o kompetentnosti in zanesljivosti nezanesljivega pripovedovalca je v naratoloških raziskavah prisoten dvom o možnosti katerega koli tipa pripovedovalca, da celostno in objektivno prikaže zgodbo, o kateri pripoveduje. Vsak, tudi najbolj

zanesljiv avktorialni pripovedovalec ima namreč tudi določene slepe pege.⁹ Genette pove, da je s pojmom fokalizacija pravzaprav mislil na omejevanje polja vsevednosti in da, ko je definiral ničto fokalizacijo, ni mislil, da je ta vseskozi prisotna v tekstu, da pa je dominantna (2010, 216–218).

3.2.2 Nezanestljivi pripovedovalec in fokalizacija

V tem poglavju se bomo lotili praktične naloge, detekcije fokalizatorja v povezavi s kategorijo nezanesljivosti pripovedovalca. Po Mairju (2015, 272) so signali zanesljivosti oziroma nezanesljivosti v pripovednem tekstu vsebinske, perspektivne (fokalizacija) in jezikovno-formalne narave. Tipični vsebinski signali nezanesljivega pripovedovalca so na primer nasprotja, manjkajoče informacije o dogodkih ali likih, nasprotja med likom in pripovedovalcem ter pogosti paradoksi; tipični perspektivni signali nezanesljivosti so kopičenje izrazito subjektivnih vrednotenj, monologi avtodiegetičnega pripovedovalca (opisi), eksplicitna tematizacija in potrjevanje lastne pripovedovalske zanesljivosti; tipični jezikovno-formalni signali nezanesljivosti so nejasno formulirana stališča, eliptični stavki, empatična uporaba besed in eksplozivni stil pripovedovalca.

Nezanesljivega pripovedovalca lahko s fokalizacijo povežemo predvsem takrat, ko v tekstu ni dominanten zgolj en tip fokalizatorja, temveč si nasprotujeta vsaj dva dominantna fokalizatorja. V takih primerih prihaja do izražanja dvoma, pojavljajo se ironični komentarji. Genette (2010, 218) razloži, da do tovrstnih razlik pride zaradi položaja akterjev v zgodbi, ki delujejo kot zapornica, saj prepustijo samo informacije, ki jih določena situacija dovoljuje. V določenih primerih lik ne more izgovoriti vseh za razumevanje potrebnih informacij in jih zadrži zase (paralipsa). Tako na primer v *Eine Zierde für den Verein* pripovedovalec po prepiru Gustla in Friede, v katerem ga je prizadela s svojimi naprednimi stališči, Friedo označi za »hudičovo babo« in s to izjavo stopi na Gustlovo stran: »'Za to bi ti morala dati pravico že prej,' je razločno dejala Luciferjeva hči. 'Takoj bi namreč želela oditi stran od tebe.'« (Fleißer, 1987, 118). V nasprotnem primeru, če jih izgovori, to dejanje razumemo kot neprimerno, saj je izgovoril več, kot situacija dopušča (paralepsa).

Najpogostejši signali nezanesljivosti v obeh obravnavanih tekstih so nasprotja med liki oziroma med pripovedovalcem in likom. Za primer nasprotja v romanu *Eine Zierde für den Verein* navajam prizor, v katerem Gustl poskuša Friedo prepričati, naj

9 Menim, da so ravno te slepe pege, ki jih zasledimo v tekstu, signal za nezanesljivost, ki je lahko večja ali manjša, kar je odvisno od tipa pripovedovalca, njegove aktivnosti in udeležbe v zgodbi ter od pripovedne ravni. Znamenja nezanesljivosti se kažejo v obliki dvoma, ironije, navčnih sodb itd. Za obravnavana romana je značilno, da se te slepe pege delijo na dva enakomerna dela (na pripovedovalca in lik v *Stud. chem. Helene Willfüer* oziroma na pripovedovalca in like v *Eine Zierde für den Verein*).

pusti službo trgovske potnice, ker sam ne zmore uspešno voditi trgovine. Želi si, da bi brez plačanega nadomestila prevzela del obveznosti. Smeji se njenim zahtevam, a pravzaprav ne razume njenega sporočila. Misli si, da je Luciferjeva hči, glede na to, kar si upa izgovoriti, ironičen je, a več kot praznih groženj ne izusti. Pri tretjeosebne pripovedovalcu je opazno žariščenje tako z Gustlove kot Friedine perspektive:

»V Ameriki so si moški in ženske v pomoč,« [...]

»Tukaj ni Amerika.«

Tukaj je vendar Frieda, ki je leta in leta opravljala moško delo.

Kako bo to videti, ko se bo Frieda poročila? Adijo svoboda!

»Na to sploh ne smem pomisliti,« pravi Frieda.

Gustl se zareži (Fleißer, 1987, 118).

V *Stud. chem. Helene Willfüer* se proti koncu romana, od strani 209 do 227, pripovedovalec distancira od zgodbe mlade znanstvenice Helene, tako da pripovedovanje prepusti zgolj njej. Na dvajsetih straneh se nizajo pisma, ki jih je Helene pošiljala prijatelju Kranichu, vendar njegovih pisem ne vidimo. V pismih ga obvešča o svojem stanju in poteku nosečnosti. Takoj po končanem zadnjem pismu in opisu poziranja Helene slikarju Dartschenku se vključi pripovedovalec in se na bralce obrne z vprašanjem, ali vidimo, kako težko se tej mladi ženski godi in koliko preizkušenj in težkih trenutkov mora prestat, če hoče nadaljevati kariero. Helene je namreč pozirala popolnoma gola, in to ob koncu nosečnosti. Dramatičnost njenega položaja pripovedovalec poudari z nizanem vprašalnih stavkov ter naštevanjem stvari in sredstev, brez katerih je bila primorana živeti iz dneva v dan:

Ali vidimo Heleno Willfüer, kako je videti v teh trenutkih? Ali jo lahko vidimo, kot jo vidi slikar Dertschenko [...]? Ali jo vidimo, kako nezmotljivo sledi svoji poti, kako ji uspe brez spanca, hrane in strehe nad glavo iti prek mej človeške zmogljivosti? (Baum, 1928, 227–228).

Več kot očitna je biblična formula, s pomočjo katere pripovedovalec kot poročevalec predstavi življenjsko pot mlade ženske od njenih izredno težkih začetkov, s številnimi skušnjavami (nenačrtovana nosečnost, ponovno pisanje disertacije zaradi bolniške odsotnosti mentorja, smrt otrokovega očeta), do kariere uspešne in mednarodno priznane znanstvenice. Distanca pripovedovalca in njegova številna vprašanja po koncu pisemskega dela romana pokažejo na kritično plat zgodbe. Kritični bralec začne preizpraševati njene postopke ter jo dojemati kot osebo iz mesa in krvi, saj ga pripovedovalec odkrito vabi k razmisleku.

Če povzamemo: na prvi pogled lahko rečemo, da je v tekstih dominantna zunanja fokalizacija, vendar ko se lotimo natančnejše analize, ugotovimo, da je prevladujoča fokalizacija pravzaprav tista med zunanjo in notranjo, ki je

spremenljiva, saj se njena perspektiva spreminja glede na predmet prikazovanja in je odvisna od hierarhičnega položaja likov, ki ves čas niha. Prav tako odlomki, v katerih pripovedovalec pripovedovanje prepusti liku s ciljem ozaveščanja dualnosti oziroma polarizacije, prisotne v tekstih, omajajo dominantnost zunanje fokalizacije. Ti prehodi med tipi fokalizatorja, ki so neposredno povezani z nezanesljivostjo pripovedovalca, imajo za posledico izražanje dvoma skozi ironijo, ki kaže na zavedanje položaja akterjev zgodbe.

4 Zaključek

Pripovedovalec je tisti odločilni element v pripovedi, ki zgodbo filtrira, jo razstavlja in na sebi lasten način ponovno sestavlja. Kot kritični bralci na ta postopek filtracije zgodbe, ki za pripovedovalca ni vedno enostaven, postanemo posebej pozorni v trenutku, ko v pripovednem besedilu naletimo na kopičenje določenih struktur, na zamolčane ali prehitro končane dele ter na stičišča v zgodbi, ki zbujejo dvom. V takih trenutkih se pojavlja pragmatično vprašanje, zakaj je tako. Zakaj določene elemente ponavlja ali poudarja, druge pa samo bežno omeni?

V analizi smo pokazali, kako ironija in nezanesljivost pripovedovalca osvetlita odnos pripovedovalca do zgodbe, ki jo pripoveduje, in odločilno sooblikujeta strukturo pripovedi. Kot smo pokazali, je bistvo nezanesljivosti to, da imajo trditve pripovedovalca drugačen in privilegiran status v odnosu do trditve likov: te naj bi bile v okviru pripovednega sveta nujno resnične. Ugotovili smo, da pripovedovalec pravzaprav preizprašuje dogajanja, ki jih pripoveduje, ne zavzema dokončnih stališč in preprosto izraža dvom. Če so njegovi komentarji ironični, je resnica, ki jo pripoveduje, implicitna, kot je implicitno sporočilo, ki ga mora bralec razbrati iz ironičnega sporočila. Zato lahko sklepamo, da njegovo poročanje deluje kot povezovalni element, ki samo navidezno zapolni zamolčane dele zgodbe.

Naratološko gledano se pozornost pri raziskovanju fokalizacije v povezavi z nezanesljivostjo pripovedovalca preusmeri v strukturo pripovednega besedila, saj predmet preučevanja postanejo ravno postopki filtracije zgodbe. Pozornost pritegneta pripovedovalec ter njegov način oziroma modus posredovanja med pripovedjo in zgodbo, ki je v tem primeru ironičen ter temelji na poudarjanju nasprotij, nezmožnosti ustalitve ženskih likov in njihovi raztrganosti med dvema poloma. Ta raztrganost označuje prehodno in negotovo obdobje, v katerem *nova ženska*, ki (povedano s feministično-marksističnega vidika) začenja ozaveščati, kako v procesu opuščanja patriarhalnega načina življenja paradoksalno začne delovati kot moški, kar ji sicer delno omogoči preživetje, v veliki meri pa začne delovati tako, kot si ne želi, in ostane ujeta v družbi, ki jo bo zavračala kot neprilagojenega posameznika.

Bibliografija

- Bal, M., *Narratology. Introduction to the theory of narrative*, Toronto 1997.
- Baum, V., *Mg. chem. Helene Willfüer*, Berlin 1928.
- Biti, V., *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb 1997.
- Fleißer, M., *Eine Zierde für den Verein*, Frankfurt na Majni 1987.
- Fludernik, M., *Einführung in die Erzähltheorie*, Darmstadt 2006.
- Fock, I., Več kot predgovor, »Urednik« Pepite Jimenez, *Vestnik za tuje jezike* 6/1, 2014, str. 95–106.
- Genette, G., *Die Erzählung*, München 2010.
- Harlamov, A., Nezanosljivi pripovedovalec v sodobnem slovenskem romanu, *Jezik in slovstvo* 55/1–2, 2010, str. 33–46.
- Jahn, M., Windows of focalization, Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept, *Style* 30/2, 1996, str. 241–267.
- Kracauer, S., Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland, v: Kracauer, S., *Schriften* 1, Frankfurt Frankfurt na Majni 1971.
- Lethen, H., *Verhaltenslehren der Kälte*, Frankfurt na Majni 1994.
- Mair, M., *Erzähltextanalyse, Modelle, Kategorien, Parameter*, Stuttgart 2015.
- Phelan, J., Martin, M. P., The lessons of Weymouth, Homodiegesis, Unrealibility, Ethics and the Remains of the Day, v: *Narratologies, New perspectives on Narrative Analysis* (ur. Herman, D.), Columbus 1987, str. 88–109.
- Schüller, L., *Vom Ernst der Zerstreuung. Schreibende Frauen am Ende der Weimarer Republik*, Bielefeld 2005.
- Stanzel, F., *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1989.
- Wales, K., *Dictionary of stylistics*, London, New York 1990.
- Zupan Sosič, A., Pripovedovalec in fokalizacija, *Primerjalna književnost* 37/3, 2014, str. 47–72.
- Zupan Sosič, A., *Teorija pripovedi*, Maribor 2017.
- Živkovič, D. (ur.), *Rečnik književnih termina*, Beograd 1985.

Sara Gulam

Nezanesljivi pripovedovalec, fokalizacija in ironija v romanih *Stud. chem. Helene Willfüer Vicki Baum* in *Eine Zierde für den Verein Marielouise Fleißer*

Ključne besede: Vicki Baum, Marielouise Fleißer, Weimarska republika, pripovedovalec, fokalizacija, ironija, nezanesljivi pripovedovalec

V članku *Nezanesljivi pripovedovalec, fokalizacija in ironija v romanih Stud. chem. Helene Willfüer Vicki Baum in Eine Zierde für den Verein Marielouise Fleißer* sem raziskovala mehanizme pripovednega besedila, ki fokalizatorju omogočajo, da pride na površje in postane viden. Ukvarjala sem se z odnosom med pripovedovalcem in fokalizatorjem v omenjenih delih, ki sta nastali v času Weimarske republike. Obravnavam ju kot moderni besedili, v katerih sta pripovedovalec in fokalizator pretočni in sinkretični kategoriji. Po kratki sistematizaciji fokalizacije, ki jo je v naratologijo uvedel Gérard Genette, sem raziskovala povezavo med ironijo in nezanesljivim pripovedovalcem na eni strani ter fokalizatorjem na drugi. V analizi mi je uspelo dokazati, da lahko nezanesljivega pripovedovalca s fokalizacijo povežemo predvsem takrat, ko v tekstu ni dominanten zgolj en tip fokalizatorja, temveč si nasprotujeta vsaj dva dominantna fokalizatorja. Na konkretnih primerih sem pokazala, kako ironija in pripovedovalčeva nezanesljivost osvetlita odnos pripovedovalca do zgodbe, ki jo pripoveduje, in odločilno sooblikujeta strukturo pripovedi.

Sara Gulam

**Unreliable Narrator, Focalization and Irony
in the Novels of *Stud.chem. Helene Willfüer*
by Vicki Baum and *Eine Zierde für den Verein*
by Marieluise Fleißer**

Keywords: Vicki Baum, Marieluise Fleißer, Weimar republic, narrator, focalization, irony, unreliable narrator

In the article *Unreliable narrator, focalization an irony in the novels of Stud. chem. Helene Willfüer by Vicki Baum and Eine Zierde für den Verein by Marieluise Fleißer*, I have researched the mechanisms of narrative text which enable the focalizer to come to the surface and become visible. I deal with the relationship between narrator and focalizer in the previously mentioned works, which were written in the times of Weimar Republic, and are as such treated as modern texts, in which narrator and focalizer are flowed and syncretic categories. After a short systematization of focalization, which was introduced in narratology by Gérard Genette, I have researched the connection between irony and the unreliable narrator on one hand and the focalizer on the other. In my analysis, I was able to prove that the unreliable narrator can be related with focalization, when there cannot be find a dominant type of focalizer. I have shown actual examples of how the irony and the narrator's unreliability enlighten the narrator's relationship towards the story that he tells, and in a decisive measure co-design the structure of narration.

Recenzije/Reviews

Nataša Kavčič

**Gabriele Bartz, Markus Gneiß (ur.),
Illuminierte Urkunden. Beiträge aus Diplomatie,
Kunstgeschichte und Digital Humanities**

(Archiv für Diplomatie, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde, Beiheft 16)
Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2018, 544 strani

V publikaciji so zbrani prispevki, predstavljeni na simpoziju *Illuminierte Urkunden. Von den Rändern zweier Disziplinen in Herz der Digital Humanities* (Dunaj, september 2016), ki je bil organiziran v okviru raziskovalnega projekta *Illuminierte Urkunden als Gesamtkunstwerk* (Univerza v Gradcu in Österreichische Akademie der Wissenschaften, Abteilung Schrift- und Buchwesen des Instituts für Mittelalterforschung) pod vodstvom priznanih raziskovalcev Georga Vogelerja, Martina Rolanda in Andreasa Zajica. V uvodnem poglavju Gabriele Bartz in Markus Gneiß predstavita omenjeni raziskovalni projekt in izpostavita njegove glavne cilje (med drugim vzpostavitev digitalnega arhiva iluminiranih listin na spletni strani monasterium.net). Urednika povzameta tudi ključne in do zdaj med raziskovalci iluminiranih listin že splošno sprejete definicije (kaj pravzaprav so iluminirane listine, kako jih na podlagi njihovega okrasa delimo v več podskupin itd.). Sledita še podroben pregled obstoječih študij ter vsebinski oris publikacije.

Že naslov monografije pove, da bodo v njej iluminirane listine obravnavane z vidika različnih disciplin in da bo – kljub temu, da gre za jasno definiran korpus – celota vsebinsko pestra. Koherentnost publikacije pa zaradi tega ni okrnjena, saj sta urednika posvetila posebno pozornost smiselnemu zaporedju enaindvajsetih prispevkov.¹ Prve tri študije so posvečene t. i. digitalni humanistiki, torej možnostim, ki jih računalniška znanost ponuja humanistiki. Vincent Christlein,² sodelavec v omenjenem raziskovalnem projektu, v svojem prispevku razmišlja o računalniškem programu, ki bi omogočal zadovoljivo samodejno razvrščanje digitaliziranih listin v ustrezno skupino glede na obseg in vrsto njihovega okrasa. Lisa Dieckmann³ se posveti digitalnim arhivom, kakršen je *prometheus*, in razmišlja o izzivih, ki jih delo

1 Zaradi obsega monografije tu ni mogoče povzeti vseh ključnih izsledkov posameznih študij; zadoščajo naj kratke vsebinske oznake.

2 *Automatic Detection of Illuminated Charters*, str. 45–51.

3 *Bilder, Metadaten und unterschiedliche Quellen: Über Herausforderungen bei der Zusammenführung von heterogenen Objekten des kulturellen Erbes unter besonderer Berücksichtigung illuminierter Urkunden*, str. 53–72.



s takimi digitaliziranimi bazami prinaša. Primerja ga z bolj specializiranim arhivom *monasterium.net* in si postavi vprašanje, kako bi lahko drug drugega dopolnjevala. Péter Kóta⁴ razmišlja o možnostih in omejitvah raziskovanja digitaliziranih iluminiranih listin (zlasti inicial) na primeru gradiva iz madžarskih arhivov.

Ostali prispevki se osredotočajo na sam okras listinskega gradiva: prve so študije listin z najpreprostejšim okrasom, proti koncu publikacije pa likovno bogastvo obravnavanih listin narašča. Urednika sta upoštevala tudi prostorski vidik in združila prispevke, ki se nanašajo na produkcijo ene dežele. Bernhard Zeller⁵ predstavi zgodnj srednjeveške zasebne listine iz arhiva nekdanje opatije St. Gallen, na katerih je edini okras pisarjev podpisni znak. Avtor obravnava njihove različne pojavne oblike in oriše razvojno linijo tega detajla. Podobno Magdalena Weileder⁶ na podlagi bavarskih primerov obravnava spremembe v oblikovanju notarskih znakov v 16. stoletju. Poudarja, da so te spremembe vezane na širši razvoj umetnosti in da prav zavedanje o tej povezavi omogoča njihovo pravilnejšo interpretacijo. Otfried Krafft⁷ se posveča visokosrednjeveškim listinam papeške kurije in razvoju njihovega okrasa. Zaradi velike podobnosti inicial v papeških listinah in rokopisih avtor predstavi možnost, da so papeške listine, razširjene po vsej Evropi, vplivale na razvoj fleuronniranih inicial v sočasnem rokopisnem gradivu. Listine iz pisarne papeškega dvora so tudi predmet študije Francesce Manzari,⁸ ki se osredotoči na bogato okrašene *litterae*, izstavljene po vrnitvi kurije v Rim, od 1378 do 1447. Sledi delu posameznih pisarjev, ki so delovali tudi kot floratorji, knjižni slikarji in celo glasbeniki in ki so odgovorni za izoblikovanje za rimsko kurijo značilnega sloga. Izdelek iz okolice papeške kurije so tudi indulgenčne listine, ki se jim posveti Étienne Doublier.⁹ V svojem prispevku obravnava šestindvajset listin z odpustki, ki so jih škofje v Avignonu in kardinali v Rimu izstavili za westfalske prejemnike. Oliver Guyotjeannin¹⁰ obravnava francosko produkcijo z vidika diplomatike in poudarja pomen obravnavanja listinskega okrasa za to vedo. Tudi Laurent Hablot¹¹ se posveča francoskim iluminiranim listinam – pogled usmeri na monograme, grbe in druge tovrstne simbole in njihov razvoj ter

4 *Möglichkeiten und Grenzen gedruckter und digitalisierter Urkundenpublikationen in der Erforschung von Urkunden-Initialen*, str. 73–89.

5 *Die Subskriptionszeichen in den Schreiberzeilen der St. Galler Privaturkunden des frühen Mittelalters: Eine Erstaufnahme*, str. 91–101.

6 »Emblematische« Notarsignete der Frühen Neuzeit, str. 103–123.

7 *Das Aufkommen verzierter Initialen in den Papsturkunden des hohen Mittelalters*, str. 125–152.

8 *Scribes, Pen-flourishers and Illuminators in Papal Charters from the Great Western Schism to the Age of the Councils, 1378–1447*, str. 153–178.

9 *Illuminierte Ablassurkunden im spätmittelalterlichen Westfalen*, str. 179–200.

10 *Le diplomate et les chartes ornées*, str. 201–214.

11 *Formes et fonctions de l'emblématique dans les chartes ornées: L'exemple du corpus français*, str. 215–232.

razmišlja o povezavi z drugimi znamenji oblasti in statusnimi simboli (pečati, novci, iluminirani rokopisi itd.). Alison Stones¹² obravnava več okrašenih registrov in listin, ki so nastali v Franciji v 13. in zgodnjem 14. stoletju, ter jih, kjer je to mogoče, povezuje z rokopisi, katerih okras je delo istih oseb. Pri tem opozarja na veliko vrednost, ki jo imajo take primerjave za umetnostne zgodovinarje, denimo pri ugotavljanju obstoja iluminatorskih delavnic, razvoja ikonografskih motivov itd. Elizabeth Danbury¹³ obravnava najzgodnejše v Angliji izdelane iluminirane listine. Pri tem posebej izpostavi kraljeve listine, ne zanemari pa tudi z vidika okrasa preprostejših zasebnih listin, ki so nastale na angleških tleh. Poudari pomen, ki ga ima tovrstna obravnava za številne discipline (paleografija, diplomatika, administrativna in politična zgodovina, umetnostna zgodovina, heraldika), ter vpliv, ki ga lahko ima listinska iluminacija na razvoj drugih umetniških zvrsti (na primer tabelno slikarstvo). Italijanski produkciji so posvečeni štirje prispevki. Laura Alidori Battaglia¹⁴ in Marina Bernasconi Reusser¹⁵ se vsaka v svojem prispevku posvečata iluminiranim listinam iz milanske pisarne družin Visconti in Sforza. Alidori Battaglia obravnava 175 listin iz 15. stoletja (od tega je 131 iluminiranih) ter najde številne povezave med langobardskim knjižnim slikarstvom in okrasom plemiških listin. Posveti se tudi vlogi prejemnika pri izdelavi okrasa. Bernasconi Reusser pa obravnava listine, ki jih hrani Archivio di Stato del Cantone v Ticinu. Korpus približno 80 listin (od tega jih je iluminiranih 13) obravnava s kodikološkega in diplomatičnega vidika. Tudi ona predvideva, da so imeli prejemniki pomembno vlogo pri nastanku okrasa listin. Marina Vidas¹⁶ se posveča razmerju med besedilom in podobo v t. i. *promissioni ducali* in *capitolari de'consiglieri del doge* od 14. stoletja dalje, pri tem pa oriše razvoj prisotnih ikonografskih motivov ter opozarja na povezavo med vsebino dokumenta in obsegom njegovega okrasa. Študija Helene Szépe¹⁷ je posvečena beneškim dokumentom, ki so nastali v povezavi z imenovanjem najvišjih uradnikov v Benetkah (t. i. *ducali*). Obravnava razvoj njihovega slikarskega okrasa, ki je po avtoričinem mnenju služil zlasti poveličevanju prejemnikov, ki so bili – tudi Szépejeva je takega mnenja – vsaj delno odgovorni za izdelavo in financiranje okrasa. Listinam pisarne svetih rimskih cesarjev je posvečen prispevek Henninga Steinführerja,¹⁸ ki natančno oriše okoliščine

12 *Some Illustrated French Documents (13th and early 14th centuries) and their Cultural Contexts*, str. 233–257.

13 *The Study of Illuminated Charters, Past, Present and Future: Some Thoughts from England*, str. 259–280.

14 *The Illuminated Charters of the Visconti and Sforza: Commissions, Artists and Workshops*, str. 281–300.

15 *Pergamene dalla cancelleria dei Visconti e Sforza negli archivi del Canton Ticino (Svizzera)*, str. 301–318.

16 *Visualizing the Promise to the Serenissima in Venetian Fourteenth-Century Illuminated Documents: Image, Text, and Ritual*, str. 319–332.

17 *Painting in Documents: The Case of Venice*, str. 333–356.

18 *Überlegungen zur Entstehung des Braunschweiger Wappenbriefs von 1438*, str. 357–379.

nastanka grbovne listine za mesto Braunschweig kralja Albrechta III. iz leta 1438. Susanne Wittekind¹⁹ predstavi štiri španske iluminirane listine 11. in 12. stoletja. Ne obravnava le okoliščin nastanka posameznih listin in njihovega okrasa, ampak razmišlja tudi o učinku, ki ga je podoba imela na občinstvo. Eter Edisherashvili²⁰ ponudi vpogled v bogato produkcijo iluminiranih listin v Gruziji (pozno 14.–prva četrtina 19. stoletja), v katerih opaža stapljanje lokalnih potez ter vplivov z Vzhoda in Zahoda. Pri tem poudarja, da lahko okras listin vidimo kot neke vrste psihološki portret vpletenih oseb, in izpostavi pomen, ki ga ima študij iluminiranih listin za poznavanje gruzijske umetnosti nasploh. Anastasija Ropa in Edgars Rops²¹ nekatere iluminirane listine iz latvijskih in litovskih arhivov postavljata v evropski kontekst, s čimer, kot trdita, dosežemo boljše razumevanje politične, družbene in kulturne pokrajine v srednjeveški Livoniji in Veliki litovski kneževini. Torsten Hiltmann²² pa sintezo in presojo simpozijских referatov poda s stališča zgodovinarja. Poudari, kako problematičen je zadržan odnos do obravnavanja iluminiranih listin, ki je med raziskovalci nekaterih disciplin še vedno prisoten, in izpostavlja možnosti, ki jih za takšno raziskovalno delo ponuja digitalna doba.

Vsak prispevek (razen Hiltmannovega) uvede angleški povzetek in zaključni seznam bibliografije. Monografija vsebuje še kratke biografske oznake vseh avtorjev in bogato barvno slikovno prilogo (poleg črno-belih reprodukcij v besedilu vsebino dopolni 105 barvnih fotografij na 64 straneh).

Vsebinska širina študij jasno kaže, kako obširen in raznolik je korpus iluminiranih listin v Evropi in s kako različnimi metodološkimi pristopi se jim lahko približamo. Kljub tej pestrosti in sodelovanju različnih disciplin so si vsi avtorji (iz kar enajstih držav) edini, ko gre za prepoznavanje pomena obravnavanja iluminiranih listin. Na eni strani raziskovanje tega materiala pomembno prispeva k razumevanju širše umetniške produkcije nekega časa in okolja, obenem pa se vsi zavedajo, da to gradivo nima zgolj umetnostnozgodovinske vrednosti. Večkrat namreč preberemo, da listinski okras služi kot pomemben dokaz za ugotavljanje političnih odnosov med izstavitelji in prejemniki, včasih pa ga moramo razumeti celo kot poskus obvladovanja zapletenih političnih razmer.

19 *Visuelle Strategien der Authentifizierung in hochmittelalterlichen Urkunden(-abschriften) Nordspaniens: Illuminierte Urkunden als Instrumente der Rechtssicherung und der Erinnerung*, str. 381–404.

20 *Political and Artistic Trends in Late Medieval and Early Modern Georgian Illuminated Charters*, str. 405–429.

21 *The Functions of Illuminated Charters from Latvian and Lithuanian Archives in a European Context*, str. 431–451.

22 *Illuminierte Urkunden zwischen Diplomatie, Kunstgeschichte und Digital Humanities: Ergebnisse und Perspektiven*, str. 453–469.

Iluminiranim listinam danes vse več disciplin priznava relevantnost, a jim, kot je zapisano na zadnji platnici publikacije, dolgo ni bila posvečena ustrezna pozornost in so veljale za »pastorke raziskovalnega dela«. To je bilo do nedavnega vsaj delno pogojeno s tem, da za to področje primanjkuje arhivskih podatkov (tu in tam v računskih knjigah zasledimo podatek o plačilu za iluminirano listino; zgovornejši podatki so izredno redki). Raziskovalci tovrstnega materiala se soočajo tudi s pomanjkljivimi popisi v arhivskih katalogih. Ti največkrat ne vsebujejo podatka o okrasu listine, ker ta pač nima vpliva na pravno veljavo dokumenta. V zadnjih letih pa so vsakovrstna digitalna pomagala (spletni arhivi z iskalniki in jasnimi podatki o morebitnem okrasu listin) raziskovalcem približala prej nepredstavljljive količine gradiva. Računalniška reprodukcija seveda ne more nadomestiti originala, nas pa seznanja z njegovim obstojem. Spletni dostop je omogočil marsikatero primerjalno študijo in pospešil objavljane znanstvenih besedil o iluminiranih listinah. Prispevki v tej monografiji so v veliki meri rezultat prav teh premikov v digitalizaciji arhivskega gradiva. Nobenemu od njih ne moremo odreči precejšnje znanstvene vrednosti, ne glede na to, ali gre za pregledno študijo manj znanih kosov, poglobljeno analizo izbranega primera ali za povsem zgodovinsko usmerjeno obravnavo z upoštevanjem slikarskega deleža. Vsi prav gotovo ne podajajo enako prepričljivih sklepov, nekatera besedila pa se zaključijo z vprašanjem, ki še zahteva odgovor. Jasne zaključke bodo raziskovalci iluminiranega listinskega gradiva s pridom uporabljali, nerešena vprašanja pa bodo nedvomno spodbudila nove raziskave, ki jih po vsem sodeč ne bo manjkalo. Medtem ko se je vabilu k sodelovanju odzvalo marsikatero zveneče ime (E. Danbury, A. Stones, O. Guyotjeannin, F. Manzari idr.), dolg seznam tistih, ki raziskovalno pot šele začinjajo, obeta, da bodo iluminirane listine v prihodnosti ostale deležne prepotrebne raziskovalne vneme.

Cvetka Hedžet Tóth

Marija Švajncer: Slavko Grum – vztrajati ali pobegniti onkraj

Univerzitetna založba Univerze, Maribor, Bielsko-Biała, Budapest, Kansas, Praha, 2019 (Mednarodna knjižna zbirka ZORA 130), 204 str.

Literatura in medicina, umetnost in zdravniški poklic skupaj – to danes vsekakor ni več neobičajno. Dati trpljenju umetniško podobo in izraz, ki presega vsakršno diagnosticiranje in terapijo. Slavko Grum (1901–1949), slovenski pisatelj in dramatik, je po tej strani verjetno pisec, ki je trajno navdihujoč, toda tudi težaven, tu in tam odbijajoč. Vendar pa so teme pri njem tako zgovorne, da je mnogim prisluhnila naša priznana filozofinja Marija Švajncer (roj. 1949). Napisati ji je uspelo knjigo, ki privlači že z naslovno formulacijo: *Slavko Grum – vztrajati ali pobegniti onkraj*.

Izza bolnišničnih zidov in ordinacij v umetniški svet. Zakaj je to storil zdravnik? Zakaj je pisal? Morda ima prav Platon, ki ugotavlja, da pišejo tisti, ki čutijo potrebo po nesmrtnosti. Verjetno je Gruma vodilo to, da je nekoč nihal »med filozofijo in medicino« (75). Odločil se je za medicino, vendar iz njegove zapisane besede izhaja, da filozofija ni njen žrtvovani del, še posebej se ji je odzival v starejših letih in v kratkem proznem delu *Sestanek* zapisal: »Star sem že, nagnjen k filozofiji. Ne pričakujem več stvari z žarečimi očmi, le potihom se upam veseliti, prav potihom« (74).

V *Uvodu* avtorica poudarja, da je »Slavko Grum aktualen in moderen pisec, avtor, ki slovensko ustvarjalnost postavlja ob bok tedanjemu dogajanju v evropski literaturi in še vedno ohranja vznemirljivost, svežino in željo po branju tega, kar je napisal, ter srečevanjem z njegovimi spoznanji in refleksijo ustvarjalnega opusa« (9). Čeprav je mogoče v Grumovem delu »slutiti svojevrstno filozofijo žalosti« (77), sta hkrati s tem zelo opazna ironija in humor, že skoraj po sokratsko, in ob vsem tem medsebojno skrajno nasprotujočem si doživljanju življenja Grum samozavestno pove, da ni bil v nobeni stvari »posebno odličen« (77).

Marija Švajncer je prisluhnila Grumovemu čustvenemu življenju in pogosto nadvse nepredvidljivemu ravnanju, ki ga na več mestih označuje kot spontanost, pri njem celo negovano. Odkriva njegovo človečnost in osupnemo, koliko pred svojo dobo je bil ta zdravnik literat. Odklanjal je smrtno kazen, to »nezaslišano svinjsko početje«, pri katerem so človeka povrhu naravnost soočili s tem, da mu »bodo odrezali glavo« in



hkrati vzeli še »mero za krsto« (84). Kot da bi tukaj nemški filozof Theodor W. Adorno in še bolj Arthur Schopenhauer prepoznala svojega učenca.

Sebičnost nima meja; organizirati solidarno družbo bi socializmu morda lahko uspelo, da bi bili bližje cilju, ki je »blesteči cilj socialnega odrešenja« (84) za vse, in to ni odrešitev onkraj tega sveta. Po Grumu je socializem »prizadevanje, ki človeku pač pomaga vztrajati«, in sicer zato, ker »mora vsak človek imeti kaj, da si od časa do časa oddahne in se obleče v praznje« (85). Občutljivost, celo preobčutljivost, spravlja človeka onstran, z alkoholom in drogo, vse to pa vsaj hipno »zatre in uspava zle občutke« (119). V tem delu knjige o Grumu je dragocen poudarek na moči etičnega soočanja s početjem, ki ima sicer družbeno slabšalno oznako »zasvojenost. Za nežnega, občutljivega in subtilnega človeka je bila realnost prepogosto tako težka in ogrožajoča, da je moral pred njo pobegniti v umetni raj, čeprav se tak paradiz vse prehitro spremeni v pekel« (119).

Narava je vir doživljanja, ki ga je Grum ponazoril z besedami »v srce nature nazaj« (122), kajti prepričan je bil, da je narava »najpopolnejša simfonija barv in glasov« (123). Marija Švajncer opozarja na poskus sovpadanja naravnega in družbenega reda, ki je vsakokrat nepredvidljiv, če gre za preobčutljivost, ki je bila očitna pri Grumu. Kot da bi se človek zaprl med štiri stene in si tam ustvaril svojo drugo naravo, v kateri nič kaj lagodno biva. Morda ga vsaj malo strezni »poulična glasba, starinska koračnica« (131): opis tega v drami *Dogodek v mestu Gogi* je slikovit in vznemirljiv.

Prebivalci Goge so tesnobni in zamorjeni, kot da bi Grum z njimi opisoval svet brez upanja. Vse je nenavadno, celo imena, čudaška in povsem nova, kajti Grum jim je hotel odvzeti krajevno določenost, te čudaške like je hotel spremeniti v nekaj občečloveškega, celo nadnaravnega in nadkrajevnega. Kot je zapisal, jih je želel »pustiti v tistih podtalnih vodah, ki se pretakajo skupno pod vsemi narodi in kraji in iz katerih vrejo potem posamezni izvirki za Slovence, Nemce, Kirgize. Vidmar pravi, da se samo iz te podtalne vode črpa umetnost« (138). Je to upanjska, eshatološka plat resnice, za katero si je prizadeval Grum – preseči surovo stvarnost, ki bivanje potiska iz bilosti in preteklosti, tega, kar je bilo in kar sedanje tlači do onemoglosti?

Drama *Dogodek v mestu Gogi* ni prijetno branje, Marija Švajncer pa odkriva, da so kljub Grumovemu prikazovanju človekove ogroženosti v družbi prav v tem delu prepoznavni nastavki za »literarno obvladano sočutje in željo po uresničevanju boljšega življenja« (193). Grumov individualizem in subjektivizem vsekakor nista samo samovšečna in zagledana v svoj prav. Zato avtorica odločno trdi: »Grumovo etično sporočilo je humanizem« (157). Z njim skuša dojemati življenje v njegovih povsem različnih trenutkih, tako sreče kot obupa, intenzivne medčloveškosti vse tja do tesnobe, osamljenosti. Zelo očitno pri njem izstopa še ateizem; vrednote si

oblikujemo ljudje sami, »povezane so z antropocentrizmom in antropomorfizmom« (157). Ostaja vprašanje, ali za Gruma literatura ni nekakšen pobeg pred stvarnostjo, celo zatočišče, podobno kot religija, po Nietzscheju domovanje nemočnih v tem, tostranskem svetu. Kajti religiozni ljudje kot onstranci pozabljajo, da sta vse svetove onstran ustvarila samo nemoč in trpljenje. Tako Nietzscheju kot Grumu gre za humanizem, ki je glas zemlje.

V krajšem poglavju *Možnosti filozofske analize in interpretacije* Marija Švajncer poudarja, da »Grumovo delo ponuja veliko možnosti filozofske analize in interpretacije. Lotiti se ga je mogoče z vidika pozitivizma, historičnega materializma, fenomenologije, eksistencializma, strukturalizma, analitične filozofije in feminizma« (145). Z vsako od teh analiz poskuša pokazati kak poseben vidik v Grumovem življenju in snovanju. Pozitivizem opozarja na določena dejstva iz življenja posameznika – Grum, ki je bil zdravnik, je bil kljub svoji krhkosti kos zahtevnim posegom zdravljenja, tudi umiranju najbolj bolnih. Grumovo »določilo in hkrati ovira njegovega življenja je drogiranje« (145), in to dejstvo je sprejemal »z refleksijo«, kot poudarja avtorica. Ničesar ne obžaluje in »onkraj« je »v marsičem že tukaj, v omami in hitrem ugašanju moči in izgubljanju volje« (145), vendar ustvarjalnost ni bila prikrajšana ali celo sesuta.

Razredna razklanost družbe, revščina enih in bogastvo drugih, po historičnem materializmu izvirni greh človeške družbe, Gruma niso pustili ravnodušnega, vendar pri vsej prizadetosti s svojo umetniško refleksijo, kot opozarja Marija Švajncer, »nikoli ne zdrsne na raven sentimentalnosti, propagiranja idej in gorečega obsojanja, tudi tega, da bi zaupal v revolucijo, ni opaziti« (146). S pomočjo imen, kot so Theodor W. Adorno, Edmund Husserl, Roman Ingarden, Louis Althusser, Michel Foucault in še nekatera druga, tudi slovenska, Marija Švajncer opravi zanimivo soočenje z večplastnostjo Grumovega umetniškega upodabljanja, ki »kar vpije« še »po eksistencialistični interpretaciji« (149). Človeku je dana svoboda, celo obsojen je na svobodo, eksistenca je pred esenco, Sartrov ateizem nam je čedalje bolj domač.

V čem je dragocen prispevek dela *Slavko Grum – vztrajati ali pobegniti onkraj?* Marija Švajncer nas sooča z dokaj izvirnim pristopom v branju in razlaganju literarnih besedil, med drugim tudi kot sredstva za privzajanje metafizike in etike, zato vemo, da je veliko literarnih knjig naredilo več za humanost in etičnost kot vse visoko doneče in politično sprejete deklaracije o človekovih pravicah, enakopravnosti in tako dalje celo na mednarodni ravni in povrh še zapisane v ustavah številnih držav. Tak pristop, kot nam ga ponuja Marija Švajncer, zahteva filozofsko refleksijo, in ta je v njeni knjigi zelo očitno navzoča. Filozofija v literaturi in literatura v filozofiji je danes aktualno lotevanje branja in razumevanja dveh

področij, ki še vedno v marsičem utemeljujeta naš humanizem. Številna besedila, tako literarna kot filozofska, nam omogočajo ne samo preobrazbene možnosti, ampak tudi izbire prijateljevanja na daljavo.

Delo Marije Švajncer preseneča tudi z opisom Gruma kot literarnega kritika, ki nas je v svojem času opozoril celo na Miška Kranjca, na njegov talent, in ki je Kranjcu zaupal literarno prihodnost, ne glede na njegov malo surovi kmečki obraz, vendar presneto zdrav in krepak. To je talent, ki »ima kaj povedati«, saj »zna gledati in še bolj opazovati, in kar je videl, tudi povedati« (64). Tudi druga naša imena najdemo pri Grumu in zapis o njih preseneča s svojo drugačnostjo glede na to, česa smo se pri presoji tega ali onega pisca navadili, bolje, dogmatično sprejeli določeno razlago, ker smo se je bili prisiljeni naučiti in že domala prisegati nanjo.

V roke velja vzeti kaj Grumovega, spet prebrati in njegovi zapisani besedi priznati, da ima pravico zahtevati: »Daj, iz mene naredi še kaj več, kot pa samo sem.« Že stokrat prebrano daje moč »upreti se strašni moči navade«, ki je določena imena in misli pri nas spravila na obrobje tega, kar je še posebej priznано. Naša tradicionalna kritika, pravzaprav samovšečni in prestižni kriticizem, podprt ideološko-politično in moralistično, v marsičem izključujoč, nas v takšno branje ni uvajala. Tu pa je delo Marije Švajncer, ki je prepričljivo s tem, ker učinkuje kot povabilo, da spet preberemo kaj iz naših logov zaradi nas in našega svetovljanstva, ki ni nič manj prepričljivo kot prispevki velikih.

Andreja Trenc

Splošni korpusi sodobne španščine. Kratek pregled

Korpusno jezikoslovje je disciplina ali metodologija, katere namen je opis, pojasnilo ali razčlenitev jezikovnih pojavov s pomočjo empiričnega jezikovnega gradiva s primeri jezikovne rabe (Zulaica Hernández, 2014, 216). To je razmeroma mlado področje jezikovne analize, ki je nastalo v okviru ameriškega strukturalizma in etnolingvistike na prehodu v drugo polovico dvajsetega stoletja, pravi razmah pa je doživelo zlasti z razvojem tehnološko podprtih obsežnih jezikovnih baz na prelomu tisočletja. Namen pričujoče recenzije je pregled nekaterih vidnejših korpusov španskega jezika kot gradiva za sodobno jezik(slo)vno analizo, saj se računalniško podprta orodja za znanstveno raziskovanje že uspešno kosajo s tradicionalnimi bibliografskimi viri oziroma zbiri besedil. Prodor korpusov in korpusne analize v jezikoslovje v primerjavi s tradicionalnimi kvalitativnimi opisnimi sredstvi je mogoče ohlapno zarisati v štirih smereh: 1. Računalniška obdelava in mehansko vzorčenje jezikovne rabe s pomočjo velikega nabora razpoložljivih virov v slovaropisju omogoča podrobnejši, izčrpnější ter interdisciplinarni opis opazovanega jezikovnega pojava v sinhronem preseku, ki nadomešča diahroni nabor pisnih besedil, ter s sistemi jezikovnega označevanja zmanjšuje možnost napake, anahronizmov ipd. zaradi človeškega vpliva pri snovanju in rabi slovarjev ter drugih leksikografskih virov. 2. Zgledi dejanske rabe jezika, kot se je oblikovala v konkretni jezikovni skupnosti s sredstvi opisne slovnice, dopolnjujejo informacije, ki jih je mogoče izluščiti iz normativne slovnice ali slovarja. 3. S kvantitativno analizo empiričnih podatkov, zbranih v večjih splošnih jezikovnih bazah oziroma korpusih, ustrezno premoščajo subjektivne kriterije nabora ali razčlenbe, ki jih upoštevajo drugi besedilni zbiri, oblikovani po besedilno-zvrstnem, zgodovinskem ali povsem arbitrarnem kriteriju (antologije ter zbirke knjižnega jezika, oblike spletnega sporazumevanja, poizvedbe s pomočjo spletnih brskalnikov). Korpusni računalniški vmesniki namreč uporabljajo t. i. konkordančnike, ki jezikovno-znanstveno delo z besedili podprejo z ustreznimi metapodatki in označitvami oziroma diatopičnimi, stikovno in družbenozvrstnimi, časovnimi, slogovnimi ter slovničnimi kvalifikatorji. 4. Jezikovne baze naj bi temeljile, kot trdi Biber (1993, 256), na zastopanosti oziroma uravnoveženosti vključenega besedilnega gradiva, na ta način pa naj bi lažje premostile izzive *ad hoc* zbiranja raznovrstnih zapisanih gradiv v stvarnem času ter zagotavljale statistično zanesljivost večjega obsega podatkov.

Zdi se, da v španskem prostoru¹ število raziskav, ki se opirajo na opisane taksonomske možnosti rabe jezikovnih korpusov, podpira relevantnost umestitve v

1 Podroben izbor predstavi Rojo (2016).



sodobno jezikoslovno misel ter njeno uporabo na številnih izbranih področjih zlasti uporabnega jezikoslovja: v besediloslovju, slovaropisju ter analizi besedja, pragmatični analizi in v teoriji diskurza, družbenem jezikoslovju in analizi medijskega diskurza, prevodoslovju ter pri didaktiki (tujih) jezikov.

Ob pregledu splošnih korpusov španskega jezika, s poudarkom zlasti na novejših bazah, ki jih ponujajo vidnejše španske in latinskoameriške jezikoslovne institucije ob podpori svetovnega spleta, kot so CREA, CORDE ter najnovejši CORPES XXI, ne kaže prezreti pomembnih teoretskih predhodnikov, ki so tlakovali pot sodobni analizi korpusnega gradiva. Metodološka izhodišča so se izoblikovala že v šestdesetih letih dvajsetega stoletja v okviru tvorbeno-pretvorbene slovnice (Chomsky, 1965), ki je težišče jezikovne analize z ravnimi manjših skladenjskih prvin predstavila na raven *makrostruktur*, z opredelitvijo t. i. idealnega naravnega govorca pa je poleg nujne vpeljave jezikovnega opisa na skladenjski in besedilni ravni v središče procesa umestila stvarno rabo jezika v »naravnih« okoliščinah sporazumevanja. Onkraj izhodišč tvorbeno-pretvorbene slovnice, brez katerih bi bila razvojna stopnja številčno in računalniško podprtih sodobnih baz nepredstavljiva, pa je razvoj na prehodu tisočletja trčil ob neogibno teoretsko čer, ki jo zmogljivost tedanjih rudimentarnih tehnoloških vmesnikov ni zmogla prav(očasno) nasloviti. Opis rabe jezikovnega pojava, ki je slonel na intuitivnem zaznavanju, se je upiral znanstvenim metodam, ki temeljijo na zastopanosti ter zlasti preverljivosti pojava z vidika množičnega uporabnika ali celotne govorne skupnosti v konkretnem časovno-prostorskem preseku. Znanstveno uporabnost pri slovnični in besedni analizi so z vključitvijo številčnega ter pestrega jezikovnega gradiva poskušali zagotoviti že predhodniki sodobnih jezikovnih baz.

Med prvimi poizkusi sistematičnega pristopa k analizi zbira besedil v španščini velja omeniti *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana* kolumbijskega jezikoslovca Rufina Joséja Cuerva (1872, ²1994), ki je ponudil opis jezikovnega stanja, skladnje in oblikoslovja v ameriški različici španščine na prehodu iz 19. v 20. stoletje na osnovi obsežnega zbira književnih besedil. Kasnejši razvoj korpusov španščine je ponudil interdisciplinarni okvir, v katerega so raziskovalci in uredniki vključili zvrstno pestrejša daljša, a metodološko okrnjena besedila, ki so bila predvsem strokovne oziroma ciljane narave. Med njimi velja omeniti korpus ameriške in evropske španščine Lovaina s 110.000 vzorci 39 besedil različnih avtorjev in področij, napisanih med letoma 1922 in 1988, korpus CUMBRE z dodano frekvenčno porazdelitvijo gesel in besednih zvez, ki je izšel v tiskani obliki v istoimenskem slovarju (Sánchez, 2006), ter nekaj istočasnih projektov, ki so pri opisu stanja v *španskem jeziku* vselej sledili razvoju medmrežja: SOL (*Spanish on Line*, 1998), CRATER (*Corpus Resources and Terminology Extraction*, 1994) z zbirom strokovnega tehniškega izrazoslovja ter večjezični elektronski korpus *Corpus of Contemporary Spanish* (2012), ki je

vključeval pet milijonov vzorcev. Sočasno so v okviru diahronnega raziskovanja nabor razpoložljivih korpusov španščine dopolnili tudi projekti elektronskega označevanja zgodovinskih besedil, med katerimi po številu izstopa korpus srednjeveških besedil v španščini *ADMYTE* z javno objavljeno bazo 12 milijonov podatkov iz leta 1991. Vpliv novih tehnologij in zahodnih praks v jezikoslovnem raziskovanju na izoblikovanje podrobnejših kriterijev iskalnih orodij, ki bi vključevala tudi poizvedbe z abstraktnimi jezikovnimi kriteriji, ne le z besedjem in besednimi zvezami, je spodbudil snovanje splošnih korpusov (sodobne) španščine, v prvi različici CREA in CORDE (2013) z nekaj sto milijoni vključenih podatkov obeh zemljepisnih različic španščine od sedemdesetih let prejšnjega stoletja do leta 2000 ter CORPES XXI, ki je leta 2015 nastal na pobudo Španske kraljeve akademije v javno dostopni različici, s kasnejšimi posodobitvami v obsegu primerov ter tehničnimi možnostmi uporabe. Slednje so omogočile zlasti podrobno ter ciljno jezikovno raziskovanje s pomočjo sočasnega upoštevanja več abstraktnih kriterijev, CORPES XXI, ki zajema ustno ter pisno gradivo predhodnih dveh korpusov, pa tudi poizvedbe z izključno slovničnimi kriteriji (jezikovnimi kategorijami in obrazili). Projekt se kosa z drugimi sodobnimi korpusi, ki so relevantni za projektne raziskave posameznih področij španskega jezika: CE (*Corpus del español*), *Proyecto de norma culta* (Samper, 1995) z dialektalnimi različicami dvanajstih zemljepisnih področij ameriške španščine, PRESEEA (*Proyecto de estudio sociolingüístico de España y de América*, 2014), COVJA (*Corpus oral para el estudio del lenguaje juvenil*, 1997), *Corpus de conversaciones coloquiales* raziskovalne skupine Val.Es.Co (2013) Univerze v Alicanteju ter C-Or-DiAL (*Corpus oral didáctico anotado lingüísticamente*, 2012).

Projekt *Corpes XXI* sta Španska kraljeva akademija in Združenje akademij španskega jezika leta 2016 uporabnikom ponudila v javno dostopni obliki. Kot je navedeno na spletni strani avtorjev obravnavane jezikovne baze, je baza v prvi izpopolnjeni različici leta 2016 obsegala 277 milijonov gesel, pridobljenih v letih 2001–2015, v različnih prenosniških zvrsteh (pisni in govornjeni diskurz), znotraj teh zvrsti pa še nekaj besedilnih oblik (umetnostni jezik proze, novinarski jezik, pravni jezik v pisnem diskurzu ter dvogovori, medijski prenosi, razgovori in vsakodnevni pogovori v govornem diskurzu). CORPES XXI omogoča iskanje z več funkcijskimi besedilnimi kriteriji hkrati, tako prenosniškimi in socialnimi zvrstmi kot prostorsko narečnimi; vključeni vzorci zajemajo 70 % ameriške španščine ter 30 % evropske španščine, podrobneje pa se delijo tudi na govorna področja oziroma posamezne različice (mehiško, karibsko španščino, španščino območja Río de La Plata ter evropsko španščino). Prva različica jezikovne baze (2015) in kasnejša posodobitev iz leta 2018, ki je nadgradila le obseg gesel v segmentu besedilnih tipologij, v raziskovanje v okviru korpusnega jezikoslovja v španščini vnašata dragocen prispevek ne le v

tehnično-statističnem smislu zaradi večje zanesljivosti in zastopanosti jezikovnih podatkov, temveč in predvsem, kot zagotavljajo avtorji korpusa, v smislu razvoja in širitve možnosti analize podatkov na več področij jezikoslovne analize – od besedja do družbenega jezikoslovja, oblikoslovja in skladnje, iskanje s slovničnimi kriteriji ter poizvedbe z najmanj dvema sočasnim kriterijema v posameznem iskalnem nizu (po oddaljenosti ali zaporedju).

Vpogled v razvoj korpusnega jezikoslovja na področju španskega jezika ponuja bogat nabor sredstev za sodobnega jezikoslovca hispanista, hkrati pa odpira prostor izzivom, ki jim bo ob sedanjih smernicah ter tehnološkem ritmu bržkone kos posodobljena korpusna praksa. Med njimi je zanesljivo vprašanje, kako najti idealno ravnovesje med kvalitativno in kvantitativno analizo obsežnega zbira besedilnega gradiva, ki terja razširitev kompleksnih kombinacij konkordančnikov ter izbirnih iskal za ustrezno pragmatično, semantično ali oblikoslovno-skladenjsko analizo (so) besedila, ki trenutno še ne omogoča poustvaritve nejezikovnih, okoliščinskih vplivov na jezikovne pojave, kot so neverbalna govorica, družbenokritična misel, vpliv govornih dejanj ter implicitnega konteksta, metaforičnega jezika itd. Po drugi strani pa bi prav raziskovanje analognih, abstraktnih pomenskih jezikovnih pojavov odprlo vprašanje, kako zagotoviti ustrezno statistično zanesljivost ter objektivnost opisa, ki ga doslej omogoča digitalna obdelava. Ob odgovorih na zapisane izzive, ki jih bo podal prihodnji razvoj, prispevek razvoja korpusov sodobne španščine v dostopni obliki poleg taksonomije in znanstvene presoynosti nedvomno pomeni razsrediščenje tradicionalnih opisnih metod z usmeritvijo k uporabni analizi, ki upošteva tudi množičnega uporabnika. To pa sta podporna stebra sodobne informacijske družbe.

Bibliografija

Viri

Izbor korpusov sodobne španščine:

CE: Corpus del español [www.corpusdelespanol.org/].

CORDE: Corpus diacrónico del español [<http://rae.es/recursos/banco-de-datos/corde>].

C-Or-DiAL: Corpus oral didáctico anotado lingüísticamente [<http://lablita.dit.unifi.it/corpora/cordial>].

CORPES XXI: Corpus del español del siglo XXI [<http://rae.es/recursos/banco-de-datos/corpes-xxi>].

Corpus of Contemporary Spanish [<http://spanishfn.org/tools/cea/english>].

COVJA: Corpus oral de la variedad juvenil universitaria del español de Alicante; integrado en el Corpus oral para el estudio del lenguaje juvenil y del español hablado en Alicante.

CRATER: Corpus Resources and Terminology Extraction [<http://ucrel.lancs.ac.uk/projects.html#crater>].

CREA: Corpus de referencia del español actual [<http://rae.es/recursos/banco-de-datos/crea>].

PRESEEA: Proyecto para el estudio sociolingüístico del español de España y de América [preseea.linguas.net/].

Literatura

Chomsky, N., *Aspects of the Theory of Syntax*, Massachusetts 1965/1969, MIT Press.

Biber, D., Representativeness in corpus design, *Literary and linguistic computing* 8/4, 1993, str. 243–257.

Rojo, G., Corpus textuales del español, v: *Enciclopedia de lingüística hispánica* (ur. Gutiérrez Rexach, J.), London 2016, str. 285–295.

Cuervo, R. J., *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana por Rufino José Cuervo*, continuado y editado por el Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá 1872²1994.

Sánchez, A., *Diccionario CUMBRE*, Madrid 2006.

Zulaica Hernández, I., Lingüística de corpus, v: *Enciclopedia de lingüística hispánica* (ur. Gutiérrez Rexach, J.), London 2016, str. 216–224.

Biografske informacije o avtorjih
Authors' Biographical Information

Andreja Bole Maia

Andreja Bole Maia je avgusta 2019 doktorirala iz literarnih ved na Oddelku za germanistiko z nederlandistiko in skandinavistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Od leta 2018 živi in dela v Brasílii. Ukvarja se z raziskovanjem prostora in tujega v starejši nemški literaturi ter z nemško-brazilskimi literarnimi odnosi.

Ajda Bračič

Ajda Bračič je študirala arhitekturo v Ljubljani. Od leta 2017 je članica uredniškega odbora revije *Outsider*, ki je za svoje delo na področju dvigovanja narodne arhitekturne kulture prejela najvišje priznanje v stroki: Plečnikovo medaljo. Leta 2018 je bila izvršna urednica strokovne monografije *Živeti z vodo*, ki je spremljala slovenski paviljon na Arhitekturnem bienalu v Benetkah. Je nekdanja urednica redakcije za scenske umetnosti spletnega medija *Koridor*. Zanima jo območje, kjer se stikajo prostorsko načrtovanje, jezikoslovje in humanistika, trenutno pa zaključuje magistrsko delo na temo mehanizmov nadzora v arhitekturi.

Lilijana Burcar

Lilijana Burcar je zaposlena na Oddelku za anglistiko in amerikanistiko na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani, kjer poučuje ameriško in angleško književnost. Ukvarja se s feministično teorijo in študijami spola, postkolonialno teorijo in neokolonialnimi študijami, s sistemsko teorijo in družbeno pravičnostjo. Je avtorica dveh monografij, in sicer *Novi val nedolžnosti v otroški literaturi: kaj sporočata Harry Potter in Lyra Srebrousta?* (2007) in *Restavracija kapitalizma: repatriarhalizacija družbe* (2015).

Milka Car

Milka Car je študirala primerjalno književnost in germanistiko na Univerzi v Zagrebu. Od leta 2000 je tam zaposlena na Oddelku za nemški jezik in književnost, od leta 2013 kot izredna profesorica. Znanstveni magisterij je končala s študijo o recepciji nemške dramatike v hrvaškem gledališču med letoma 1894 in 1939 (2003), njena disertacija pa obravnava nemški dokumentarni roman v zadnji tretjini 20. stoletja (2008). Za 3. program hrvaškega radia piše prispevke o sodobni nemški književnosti. Dlje časa je študijsko bivala na Dunaju in v Münchnu. Že več let vodi seminar o literarnem prevajanju.

Patrizia Farinelli

Patrizia Farinelli je izredna profesorica za italijansko književnost na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Raziskovalno se posveča pozni renesansi in postrenesančni poeziji (receptiji petrarkizma pri antiklasicistih Brunu, Campanelli in Marinu), italijanskemu magičnemu realizmu in različnim oblikam fantastične književnosti, sodobni italijanski književnosti ter mejam jezika v poznomodernističnih italijanskih besedilih. Med novejšimi objavami je *Soliloqui e tradimenti. Narrativa italiana tra modernismo e postmoderno* (Rim, 2017). Na področju medkulturnih študij je sodelovala pri organizaciji znanstvenih konferenc o medkulturnih izmenjavah v 18. in 19. stoletju med romanskimi deželami in Kranjsko. Sodelovala je v raziskovalnem projektu o semantiki mita v latinskih in romanskih književnostih, trenutno pa je članica programske skupine za literaturo in literarno teorijo (Univerza v Ljubljani).

Alice Favaro

Alice Favaro je raziskovalka s področij jezikov, kulture in sodobne družbe na Univerzi Ca' Foscari v Benetkah. Diplomirala je iz španskega jezika in hispanoameriških književnosti na isti univerzi. Njeno področje delovanja je usmerjeno na sodobno argentinsko književnost, fantastični žanr, transmedialnost, literarno teorijo in jezike v stiku. Je avtorica monografije *Más allá de la palabra. Transposiciones de la literatura argentina a la historieta* (Biblos, 2017). Trenutno je štipendistka in študentka Oddelka za jezikovne in primerjalne kulturne študije na Univerzi Ca' Foscari.

Sara Gulam

Sara Gulam je študirala nemcistiko ter španski jezik in književnost na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Po končanem študiju se je zaposlila na področju knjižne produkcije. Od leta 2018 je zunanja sodelavka Avstrijskega kulturnega foruma na avstrijskem veleposlaništvu v Ljubljani. Študijsko in raziskovalno je bivala v Berlinu in Mannheimu. Trenutno je študentka doktorskega študija sodobne nemške književnosti na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

Branka Kalenić Ramšak

Branka Kalenić Ramšak je redna profesorica za špansko in hispanoameriško književnost na Oddelku za romanske jezike in književnosti Filozofske fakultete

Univerze v Ljubljani, kjer je zaposlena od leta 1986. Gostovala je na različnih univerzah v tujini, med drugim v Aachnu, Buenos Airesu, Havani, Tokiu, Trstu, Udinah, Zaragozi in Vilni. Objavlja znanstvene prispevke o sodobni španski in hispanoameriški književnosti ter španski književnosti zlatega veka, se pravi 16. in 17. stoletja. V zadnjem času raziskuje povezanost sodobnega romanopisja v španščini s prvimi modernimi romanom zahodne književnosti, Cervantesovim *Don Kihotom*.

Vodila je več projektov, ki so učenje španščine kot tujega jezika vpeljali v slovenski osnovnošolski in gimnazijski prostor. Sodelovala je pri dveh pomembnih leksikografskih projektih, v katerih sta nastala špansko-slovenski in slovensko-španski slovar. Je glavna in odgovorna urednica oziroma sourednica znanstvenih revij. Bila je predsednica organizacijskega odbora mednarodnih znanstvenih konferenc. Leta 2011 ji je španska vlada podelila odlikovanje red Izabele Katoliške za zasluge povezovanja na področju kulture med Slovenijo in Španijo.

V letih 2013–2017 je bila dva mandata dekanja Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, v letih 2017–2018 prorektorica Univerze v Ljubljani, decembra 2017 pa je bila izvoljena v Državni svet Republike Slovenije kot predstavnica univerz ter visokih in višjih šol.

Jelena Knežević

Jelena Knežević, prevajalka in literarna znanstvenica, je bila rojena leta 1977 v Novem Sadu (Srbija). Študirala je svetovno književnost in končala doktorski študij na Univerzi v Beogradu s študijo o konceptu lepote v nemških baladah (2013). Od leta 2014 je docentka na Univerzi v Črni gori, kjer na Filološki fakulteti predava nemško književnost, na Fakulteti za črnogorski jezik in književnost v Cetinju pa predava o svetovni književnosti. V študijskem letu 2018/2019 je kot gostujoča docentka predavala na Univerzi v Beogradu. Je alumna lektorskega programa za Jugovzhodno Evropo pri *Robert Bosch Stiftung*. Sodelovala je pri vrsti mednarodnih in bilateralnih projektov. Objavlja članke s področja germanistike in komparativistike.

Kristina Lahl

Kristina Lahl je študirala germanistiko, anglistiko in zgodovino v Kölnu, Pragi in Cambridgeu. Leta 2013 je doktorirala na temo identitet v transkulturnem prostoru. Več let je delala kot pogodbeni sodelavka na področju literarne vede ter poučevanja nemščine kot tujega jezika na univerzah v Kölnu in Olomoucu. Med letoma 2015 in 2017 je vodila raziskovalno skupino na področju gospodarske in družbene kibernetike na inštitutu IMA/ZLW & IfU na RWTH Univerzi v Aachnu ter pri tem svoja področja

raziskovanja razširila na umetno inteligenco in avtomatizme. Od oktobra 2017 dela kot lektorica DAAD na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani.

Meta Lenart Perger

Meta Lenart Perger je študirala italijanski in španski jezik, trenutno pa je študentka doktorskega študija na programu Humanistika in družboslovje. V doktorski disertaciji raziskuje odnos do zgodovine v italijanskem postmodernem zgodovinskem romanu, še posebej na primeru del pisateljice Marte Morazzoni. Poklicno se ukvarja s poučevanjem italijanskega jezika.

Andrea Leskovec

Andrea Leskovec je izredna profesorica za nemško književnost na Oddelku za prevajalstvo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Raziskuje na področjih novejša nemška književnost, tujost in medkulturne literarne vede. Med drugim je objavila dve monografiji: *Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft* (Darmstadt 2011) in *Fremdheit und Literatur* (Berlin 2009).

Katarina Marinčič

Katarina Marinčič je docentka za francosko književnost na Oddelku za romanske jezike in književnosti Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, pisateljica in prevajalka. Težišče njenega pedagoškega in raziskovalnega dela je francoska književnost 18. in 19. stoletja. Kot avtorica spremnih študij je sodelovala pri številnih novejših slovenskih izdajah francoskih klasikov. Njeno najpomembnejše prevajalsko delo je prevod mladostne zbirke Marcela Prousta *Radosti in dnevi*. Je avtorica štirih romanov in zbirke novel ter dobitnica nagrad Kresnik, Fabula in Kritiško sito.

Ana Minić

Ana Minić, rojena leta 1978 v Doboju (Bosna in Hercegovina), je znanstvena sodelavka na Univerzi v Črni gori, kjer na Filološki fakulteti v Nikšiću predava nemško književnost. Od leta 2017 je doktorska študentka na Univerzi v Beogradu, kjer pripravlja disertacijo na področju germanistične literarne vede. Objavila je znanstvene prispevke s področja germanistike in primerjalne književnosti ter sodelovala pri vrsti projektov.

Blaž Podlesnik

Blaž Podlesnik je docent za rusko književnost na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Ukvarja se z rusko modernistično poezijo, s klasično rusko prozo, srednjeveško pismenostjo in prevodi (meta)literarnih besedil, v zadnjem obdobju pa raziskuje tudi ustvarjanje nekaterih sodobnih ruskih avtorjev. Je avtor monografije *Pregled ruske kulturne zgodovine* (2018) in urednik zbirke slovenskih prevodov ruskih srednjeveških besedil, v kateri sta izšli kronika *Pripoved o minulih letih* (2015) ter antologija ostalih pomembnih tekstov kijevskega obdobja (*Kultura in pismenost Kijevske Rusije*, 2019).

Clemens Ruthner

Clemens Ruthner je študiral germanistiko, filozofijo in publicistiko na Univerzi na Dunaju; študij je končal z disertacijo na temo literarne fantastike. Poučeval je na univerzah v Budimpešti, Antwerpnu, Bruslju, Leuvnu, Edmontonu, Sarajevu, Berkeleyju in na Dunaju, leta 2018 pa tudi v Ljubljani. Od leta 2008 je docent za nemške in srednjeevropske študije na Trinity College v Dublinu. Raziskovalno se ukvarja z avstrijsko književnostjo 19. in 20. stoletja, dunajsko moderno, habsburško srednjo Evropo in kulturno teorijo, kot na primer imagologijo, alteriteto (gender, spolnost, etničnost, vampirizem), liminalnostjo, kanonom in kulturno ekonomijo. Aktualne publikacije: *Habsburgs' Dark Continent. Postkoloniale Lektüren zur österr. Literatur und Kultur im langen 19. Jh.* (Tübingen 2018). V pripravi je literarna in kulturna zgodovina vampirizma v nemškem govornem prostoru.

Tomaž Toporišič

Tomaž Toporišič je dramaturg, gledališki teoretik ter izredni profesor za področje dramaturgije in scenskih umetnosti na AGRFT Univerze v Ljubljani, kot gostujoči predavatelj pa izvaja tudi predmet Sociologija gledališča na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Je avtor številnih razprav in znanstvenih monografij o gledališču in uprizoritvenih praksah: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo, slovensko gledališče druge polovice XX. stoletja* (2004), *Ranljivo telo teksta in odra* (2007), *Levitve drame in gledališča* (2008) ter *Medmedijsko in medkulturno nomadstvo* (2018). Je sourednik monografij *Drama, tekst, pisava* (2008) in *Occupying Spaces: Experimental Theatre in Central Europe* (2010). Za svoje delo je prejel več nagrad.

Ana Vogrinčič Čepič

Ana Vogrinčič Čepič je docentka sociologije kulture; predava na Oddelku za sociologijo in na Oddelku za bibliotekarstvo Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Študirala je na Filozofski fakulteti in Fakulteti za družbene vede, na Fakulteti za podiplomski humanistični študij (Institutum Studiorum Humanitatis) in na Univerzi v Southamptonu (VB).

Raziskovalno se ukvarja z družbenimi pojavi, povezanimi z branjem in knjigo – zanima jo predvsem vloga in prisotnost branja v vsakdanjem življenju ter načini, kako družbene okoliščine na različnih ravneh spreminjajo bralno vedenje v njegovih mnogoterih vidikih.

Bogo Zupančič

Bogo Zupančič je muzejski svetnik v Muzeju za arhitekturo in oblikovanje v Ljubljani ter avtor številnih člankov in osmih knjig o zgodovini slovenske arhitekture: *Ljubljanski Nebotičnik – denar in arhitektura* (2001), *Arhitekt Josip Costaperaria in ljubljansko moderno meščanstvo* (2004), zbirke štirih knjig *Usode ljubljanskih stavb in ljudi* (2005–2008), *Ljubljanska inženirska zbornica 1919–44* (2013) ter *Plečnikovi študenti in drugi jugoslovanski arhitekti v Le Corbusierovem ateljeju* (2017). Pripravil je več samostojnih arhitekturnih razstav in sodeloval pri skupinskih. Za svoj publicistični opus je leta 2006 prejel Plečnikovo medaljo, leta 2018 pa kot eden od petih avtorjev za projekt *Soseske in ulice – Vladimir Braco Mušič in arhitektura velikega merila*.

Beti Žerovc

Beti Žerovc je izredna profesorica na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Raziskuje vizualno umetnost in umetnostni sistem od srede 19. stoletja naprej, s poudarkom na njuni družbeni vlogi. Leta 2018 je souredila razstavni katalog *Življenja spomenikov: Druga svetovna vojna in javni spomeniki v Sloveniji 1945–1980* in leta 2019 *Na robu: Vizualna umetnost v kraljevini Jugoslaviji (1929–1941)*. Njena zadnja knjiga *When Attitudes Become the Norm: The Contemporary Curator and Institutional Art* je bila izdana leta 2015, ponatisnjena leta 2018 in je tik pred izidom v romunščini.

Navodila za avtorje prispevkov

Navodila za avtorje prispevkov

1. Splošna navodila za avtorje prispevkov

- članek naj praviloma ne obsega več kot eno avtorsko polo (30.000 znakov s presledki), o objavi daljših prispevkov odloča uredniški odbor; članek mora biti napisan v knjižnem jeziku in v skladu s pravili strokovnega pisanja
 - besedilo naj uvede **seznam ključnih besed**
 - **citirani viri oz. literatura** ob citatu v besedilu naj bodo navedeni v oklepaju (glej navodila spodaj)
 - **opombe** naj bodo sprotne, na dnu strani
- prispevki naj bodo oddani v elektronski in tiskani obliki, uporabljeni font naj bo Times New Roman, velikost 12, medvrstični razmik 1,5
- besedilo naj bo obojestransko poravnano; med posameznimi odstavki naj ne bo dodatnih praznih vrstic; prav tako naj v besedilu ne bo dvojnih presledkov in presledkov pred ločili (./,:)
- posameznih besed ali delov stavka ne podčrtujte, prav tako za poudarjanje ne uporabljajte velikih tiskanih črk
- v besedilo vključeni krajši citati naj bodo v običajni pisavi in v navednicah (obvezna je uporaba variante » oz. «; v primeru citata v citatu se uporabi oblika »' '«); daljši citati naj bodo v obliki posebnega, zamaknjenege odstavka; pri nobeni od oblik ne uporabljajte manjšega ali drugačnega tipa pisave
- v besedilu ne uporabljajte aktivnih hiperpovezav
- opombe pišite s pomočjo ustrezne funkcije v programu za urejanje besedila
- na koncu članka naj bosta **popolna seznama citiranih virov in literature**
- članku naj bo dodan **povzetek**, ki naj obsega približno 1500 znakov s presledki; povzetek naj bo praviloma v angleškem jeziku, dodana naj bosta tudi prevoda naslova in ključnih besed
- če članek vsebuje **slikovno gradivo**, naj bo to priloženo (fotokopije in CD) in opremljeno z ustreznimi podnapisi in morebitnimi sklici v besedilu; če avtor želi, da so slike v besedilu vstavljene na točno določeno mesto, naj besedilo odda z vstavljenimi slikami (kljub temu morajo biti članku priložene tudi posamezne slike v ustrezni resoluciji); vsaka slika mora biti obvezno opremljena tudi s podatkom o njenem viru; avtor prispevka mora za objavo vsake slike – razen če ni avtor slike sam – pridobiti tudi soglasje njenega avtorja oz. izdajatelja publikacije/medija, v katerem je bila slika prvotno objavljena, da se jo ponovno objavi
- članku naj bo priložena kratka **biografska informacija** o avtorju (največ 100 besed), ki naj vsebuje osnovne podatke o izobrazbi, poklicu, delovnem mestu ter področjih raziskovanja/delovanja avtorja; poleg tega mora biografska informacija nujno vsebovati tudi poštni in elektronski naslov

2. Navodila za citiranje

- **citirani viri oz. literatura** ob citatu v besedilu naj bodo navedeni v oklepaju: Navedba citiranega dela v besedilu (prva in vse naslednje) naj bo omejena na najnujnejše podatke in je zapisana v tekstu znotraj polkrožnega oklepaja.
 primer: (Simoniti, 1994, 49) oz. Simoniti (1994, 49)
(Iliada, X, 140–150) oz. Iliada (X, 140–150)
- **seznam citiranih virov** naj bo oblikovan v skladu z naslednjimi pravili:
 - **neobjavljen vir** (neobjavljeno predavanje ipd.)
 Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela, letnica, oznaka »neobj«, stran.
 primer: Krpač, B., *Zgodovina za mlade*, 2005, neobj., str. 23.
 - **neobjavljeni starejši vir** (rokopis, kodeks)
 Avtor (kadar je znan), ime vira, nahajališče, originalna oznaka vira, oznaka strani ali folia (pri foliu nujno označena stran recto oz. verso).
 primer: Psalterium, NUK, Ljubljana, Ms 35, fol. 34v.
 - **objavljen, vendar redke ali težko dostopen vir**
 Avtor s polnim imenom (kadar je znan), naslov, urednik oz. izdajatelj v oklepaju, kraj in letnica izdaje, oznaka folia ali strani.
 primer: Caius Iulius Solinus, *Collectanea rerum memorabilium* (izd. Mommsen, Th.), Berlin 1895, str. 17.
 - **objavljen vir v splošno znani zbirki, ki nima enega samega urednika**
 Avtor, naslov, naslov zbirke, ustrežna oznaka strani, vrstice ali stolpca (kot jo uporablja zbirka).
 primer: Tertullianus, De idololatria, III, *Patrologia Latina 1*, stolpec 664D–665A.
 - **večkrat objavljen, široko dostopen in znan vir**
 Avtor (samo ime ali priimek), naslov dela, standardna navedba po originalni (uveljavljeni) razdelitvi.
 primer: Homer, *Iliada*, X, 140–150.
- **seznam citirane literature** naj bo oblikovan v skladu z naslednjimi pravili:
 - **samostojna monografska publikacija**
 Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela v kurzivi, kraj in letnica izdaje, navedba strani.
 primer: Nietzsche, F., *Onstran dobrega in zlega*, Ljubljana 1988, str. 33.
 Kadar je avtorjev več, navedemo vodilnega (ali prvega) avtorja in dodamo zaznamek »in dr.«.
 primer: Châtelet, A. in dr., *Le monde gothique. Automne et Renouveau*, Pariz 1988, str. 50.

- **zbornik**
 Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela, predlog »v« in dvo-
 pičje, naslov zbornika v kurzivi navedba urednika v oklepaju,
 kraj in letnica izdaje, navedba strani.
 primer: Simoniti, P., Apes academicae, v: *Academia ope-
 rosorum. Zbornik prispevkov s kolokvija ob 300-letnici
 ustanovitve* (ur. Gantar, K.), Ljubljana 1994, str. 49.
 - **razstavni katalog**
 Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela, predlog »v« in dvo-
 pičje, naslov razstavnega kataloga v kurzivi, navedba urednika
 v oklepaju, čas in kraj odprtja razstave, kraj in letnica izdaje,
 navedba strani.
 primer: Lazar, I., Srednjeveško steklo, v: *Groffe Celjski* (ur.
 Fugger Germadnik, R.), Celje 1999, str. 81–85.
 - **znanstvena periodika**
 Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela, naslov revije v kurzi-
 vi, številka in letnica izdaje, navedba strani.
 primer: Cogliati Arano, L., Fonti figurative del »Bestiario«
 di Leonardo, *Arte Lombarda* 62, 1982, str. 151–160.¹
 - **revije in časopisi** (dnevnik, tednik, mesečnik)
 Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela, naslov revije v kurzi-
 vi, številka, datum izida.
 primer: Krivic, M., Kako resneje do predsednika, *Mladina*,
 16. september 2002.
 - **leksikografski članek ali geslo v enciklopediji**
 Priimek avtorja, začetnica imena, oznaka »pod geslom« in dvopičje,
 naslov gesla, naslov leksikona oz. enciklopedije v kurzivi, rim-
 ska številka zvezka, kraj in leto izdaje, navedba strani.
 primer: Šumi, N., pod geslom: ..., *Enciklopedija Slovenije...*
 - **elektronski viri** naj bodo navedeni skladno s tipom zapisa (elektronska knjiga,
 revija, primarni vir...) z dodanim polnim nazivom spletne strani in datumom
 - **slikovno gradivo** naj bo opremljeno z naslednjimi podatki:
 Ime in priimek avtorja umetniškega dela (kadar je znan), naslov dela, letnica,
 nahajališče.
 primer: Slika 1: Albrecht Dürer, Kristomorfni avtoportret, 1500,
 Alte Pinakothek, München.
- Poleg tega mora biti ob vsaki sliki naveden tudi njen vir oz. navedba avtorskih
 pravic.

1 Način zapisovanja številke revije in letnice naj se prilagodi originalnemu zapisu v reviji (rimske ali arabske številke, uporaba /, oznake vol. ipd).

