

# primerjalna književnost

*ljubljan*a 1992 · številka 1

Janko Kos:  
POJEM LIRIKE IN SLOVENSKI LITERARNI RAZVOJ

France Bernik:  
POJEM "MODERNA" V SLOVENSKI LITERARNI VEDI

Jola Škulj:  
KULTURNA IDENTITETA KOT DIALOGIZEM

Laura Marcus:  
LITERATURA, IDENTITETA  
IN AVTOBIOGRAFSKI DISKURZ

KRITIKA



Svet revije: Marjana Kobe (predsednica), Darko Dolinar, Kajetan Gantar, Miran Hladnik, Evald Koren, Vlasta Pacheiner-Klander, Majda Stanovnik, Jola Škulj, Rapa Šuklje, Mirko Zupančič

Uredniški odbor: Aleš Berger, Niko Grafenauer, Evald Koren, Janko Kos, Lado Kralj, Majda Stanovnik

Glavni in odgovorni urednik: Darko Dolinar

Naslov uredništva: 61000 Ljubljana, Aškerčeva 12

Dokumentacijska oprema člankov: Franca Buttolo

Tehnični urednik: Andrej Verbič

Računalniški stavek in oblikovanje: Alenka Maček

Tisk: VB&S d.o.o., Milana Majcna 4, Ljubljana

Izhaja dvakrat na leto

Naročila sprejema Slovensko društvo za primerjalno književnost,  
61000 Ljubljana, Aškerčeva 12

Letna naročnina 600 SIT, za študente in dijake 300 SIT

Tekoči račun: 50101-678-52401 z oznako "za revijo"

Revija izhaja s podporo Ministrstva za znanost in tehnologijo, Ministrstva za kulturo in Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU

Oddano v tisk 20. julija 1992

## **VSEBINA**

### **Razprave**

Janko Kos: Pojem lirike in slovenski literarni razvoj.....	1
France Bernik: Pojem "moderna" v slovenski literarni vedi.....	13
Jola Škulj: Kulturna identiteta kot dialogizem.....	21
Laura Marcus: Literatura, identiteta in avtobiografski diskurz.....	31

### **Kritika**

Dušan Pirjevec: Filozofija in umetnost in drugi spisi (Samo Krušič)....	42
Gerhard Giesemann: Novejši pogledi na slovensko književnost (Marjan Dolgan).....	47
Zbirka Klasje, II. letnik (Majda Stanovnik).....	49

## POJEM LIRIKE IN SLOVENSKI LITERARNI RAZVOJ

Razprava izhaja iz dejstva, da je pojem lirike v širšem pomenu temeljne literarne vrste prvi na Slovenskem formuliral I. Macun (1850). Avtor raziskuje spremembe, ki so omogočile to pojmovno pretvorbo, pa tudi njen pomen. Najprej razišče tradicionalno razumevanje lirске poezije, ki je v Vodnikovem času sledilo še antični tradiciji, kot jo je gojila evropska poetika klasicizma in razsvetljenstva. Tudi pri Čopu in Prešernu še ni vidnejših sledov novega pojmovanja lirike, ki ga je ustvarila romantična doba. Vendar pomenski razvoj izraza "pesem" od protestantov do Prešerna pokaže, da se je tudi tu uveljavljal proces, ki je pojem lirike iz ožjega pomena pětih in pevnih pesmi vodil k oznaki za lirsko poezijo v modernem smislu. Podlago tem pomenskim premikom najde razprava v razvoju samega slovenskega pesništva, ki se je ravno na prehodu iz 18. v 19. st. iz območja pretežno pète lirike premaknilo v poezijo, ki je samó še govorna oziroma bralna.

Pojem liriskega pesništva je v svojem ožjem, iz grško-rimske antike prevzetem pomenu bil na Slovenskem znan od humanizma naprej; s širšim pomenskim obsegom, ki postavlja liriko poleg epike in dramatike kot tretjo literarno vrsto, pa šele po letu 1800, ko se je tak širši pomen dokončno izoblikoval v Evropi. V slovensko literarno teorijo ga je prvi uvedel I. Macun v tistih poglavjih *Cvetja slovenskiga pesništva* (1850), kjer razpravlja o razdelitvi pesništva na posamezne vrste.<sup>1</sup> Tu ugotavlja, da se pesništvo "po predmetu" deli na lirsko, epsko in dramsko. V prvo skupino mu spadajo besedila, ki jih sam imenuje liriska (lirička), v njih pesnik predstavlja svoje notranje čustvovanje (znotrajno čutjenje); ker pa so obcnem namenjena petju ali se lahko pejejo, jih imenuje "pevna ali pevateľna", po grško torej liriska (lirička), ker so Grki takšne pesmi peli ob spremljavi na liro.<sup>2</sup> Prvo določilo ustreza širšemu pojmu lirike, kot ga je dokončno formulirala romantična doba, medtem ko je formulacija o pevnem značaju lirskih pesmi še tradicionalna, v skladu z ožjim pomenom tega pojma, ki je prevladoval do konca 18. stoletja.

Macun je sicer že prevzel novo vrstno pojmovanje lirike, ni ga pa še očistil starejših določil, ustreznih zvrstem in oblikam tradicionalne pète lirike, ne pa lirskemu pesništvu, ki je izrazito govorno ali celó samó bralno. Ta nedoslednost je najbolj očitna v njegovi odločitvi, da bo celotno območje lirike poimenoval s slovenskim izrazom "pevno pesništvo". Opazna je pa tudi v razdelitvi takó pojmovane lirike na posamezne vrste in oblike. Mednje prišteje ode, himne, ditrambe, elegije in heroide, nato nabožne in posvetne pesmi novejšega časa, ki jih združi pod pojem "popevke", nazadnje pa še sonete in glose.<sup>3</sup> Iz zaporedja je očitno, da uvršča v liriko tudi besedila, ki jih je staro pojmovanje lirskih pesmi kot izrazito pětih besedil moralo puščati ob strani, tako zlasti elegije, pa tudi sonete in glose. Macunovo pojmovanje se torej že giblje na ravni nove vsebinsko-formalne določitve lirike kot globalne literarne vrste, enakovredne epiki in dramatiki. Obcnem pa na prva mesta se zmeraj postavlja tiste antične oblike, ki so veljale za lirске v prvotnem pomenu tega pojma in po njegovi rabi od humanizma do klasicizma 17. in 18. stoletja.

Kljub opisanim nedoslednostim je mogoče Macunovo uvrstitev lirike v sistem literarnoteoretičnih pojmov imeti za pomemben premik, ki je tudi v slovenskem literarnem prostoru uveljavil novo pojmovno sistematiko evropske estetike in poetike, nastale po letu 1800: ta je pojem lirskega iz delne oznake za posamezne pesniške zvrsti in oblike povzdignila v skupen pojem literarne vrste, utemeljen v novoveških pojmih subjektivnosti, notranjega življenja, čustva, doživljaja, izraza, izpovedi in podobno. Za primerjavo, kje stoji Macun s svojim pojmom lirike, je mogoče pritegniti pomembnejša dela evropske estetike iz prejšnjih desetletij, na primer Heglove *Vorlesungen über die Aesthetik*, objavljene v letih 1835-1838, kjer je pojem lirske poezije na podlagi predhodnih idej bratov Schleglov, Schellinga, Jeana Paula in Goetheja dosledno izveden iz novoveško pojmovane subjektivitete, ki je sama sebi edini predmet, s tem pa različna od epike in dramatike.<sup>4</sup> Hegel sicer še zmeraj poudarja tudi zvezo lirike z glasbo in petjem, vendar je nima več za nekaj substancialnega, ampak vidi v ločevanju od glasbe celó dovršitev posebnega bistva lirske poezije. Temu primerno je tudi repertoar zvrsti in oblik, ki jih vključi v lirsko vrsto, zelo obsežen, saj sega od epigramov, himen, ditirambov, psalmov in različnih tipov ode do sodobne ljudske ali umetne pesmi v pravem pomenu besede, pa do sonetov, elegij, epistol in refleksivne poezije, kot jo je pisal Schiller. Leta 1843 je prvič izšla popularna poetika E. Kleinpaula, ki je bila verjetno Macunu eden od virov za njegov skromni literarnoteoretični poskus, nato pa je ostala vse do konca stoletja poleg Gottschallove najbolj priljubljen literarni priročnik slovenskih izobražencev. Tudi Kleinpaulu so poglavitna vsebina lirike subjektivna čustva in razpoloženja, pa tudi misli; zveza z glasbo in petjem mu je za lirsko pesništvo postranska, tako da jo še komaj omenja.<sup>5</sup> Seznam zvrsti, ki spadajo v liriko, je podoben tistemu pri Heglu in ne bistveno različen od Macunovega, saj obsega predvsem pesem v ožjem pomenu besede (Lied), odo, himno, ditiramb, elegijo, heroido, poetično epistolo, opisno pesnitev, poučno pesnitev, epigram, satiro in še druge, ki jih Hegel in Macun ne omenjata. V tej primerjavi se pokaže, da Macunova opredelitev lirike v glavnem ustreza ravni, na katero je pojem postavilo modernejše mišljenje romantične dobe; da pa se v nji ohranjajo tudi sestavine zelo tradicionalnega pojmovanja. Te dajejo pojmu lirike v Macunovi izpeljavi precej konservativno podobo.

Novo evropsko razumevanje, iz katerega je nastala tudi prva slovenska formulacija lirske poezije pri Macunu, je bilo seveda rezultat dolgotrajnega navora, kako razširiti iz antike podedovani pojem lirske pesmi in ga postaviti poleg epike in dramatike kot tretjo literarno vrsto. Po izsledkih podrobnega raziskovanja, ki ga je povzel R. Wellek v eni svojih razprav o zgodovini literarnoteoretičnih pojmov, je mogoče domnevati, da se je prizadevanje, da bi pojem lirske pesmi zajel širši obseg od tistega, ki ga je omogočala antična raba, začelo posamično pojavljati od začetka 17. stoletja, doseglo opaznejšo obliko sredi 18. stoletja pri Batteuxu, a se dokončno uveljavilo šele s F. Schleglom okoli 1800: nato je sledila hitra pretvorba pojma v globalno literarno vrsto.<sup>6</sup> Čeprav stopnje v tem pomenskem razvoju še zmeraj niso čisto pojasnjene, ni dvoma, da je na nastajanje širšega pojma lirike odločilno učinkoval proces, ki je potekal znotraj same literature in spreminjal naravo lirske poezije.<sup>7</sup> Pri tem je misliti zlasti na novo razmerje med péto,

recitativno in bralno liriko, ki se je od renesanse naprej zmeraj bolj nagibalo v korist bralne lirike, medtem ko se je delež péte in recitativne hitro zmanjševal. Premik je opazen zlasti v angleški poeziji - ta je bila v elizabetinskem obdobju še pretežno namenjena petju z glasbeno spremljavo, medtem ko je pesništvo "metafizičnih" pesnikov po 1600 bilo samo še bralno.\* Posledica na literarnotoretični ravni je bila ta, da se je na Angleškem v drugi polovici 17. stoletja, pri Miltonu in Drydenu, pojavilo dvoje osamljenih poskusov, kako zajeti v pojem lirike vsa besedila, ki niso epska in dramska - poleg pétih torej zlasti poezijo, ki je samo še bralna. Podoben proces se je v različnih oblikah od renesanse naprej odvijal še v drugih evropskih literaturah, povsod pa je končno pripeljal do položaja, ko glavnine lirike niso več sestavljala besedila, namenjena petju in glasbeni spremljavi, pa tudi ne napol glasbenemu recitativu, ampak samo glasnemu ali tihemu branju; in ker so ravno takšna besedila postajala reprezentativna za vso lirsko poezijo, je bilo nujno razširiti pomen pojma čez ozke meje, ki so ga po antični terminološki rabi omejevale na péte pesmi.

Za razumevanje opisanega procesa tako v Evropi kot tudi na Slovenskem je seveda potrebno upoštevati dejstvo, da je tudi v prejšnjih dobah poleg péte poezije zmeraj obstajala še recitativna in celó bralna, vendar je bil delež pétih besedil za glasbeno spremljavo po obsegu in pomenu tako prevladujoč, da so predstavljala reprezentativno jedro tistega dela besedne umetnosti, ki ni bil niti epski niti dramski. V klasični grški poeziji je vanj spadala celota monodičnih in zbornskih pesmi, zloženih za petje ob brenkalih, in samo nanje je meril prvotni pomen "lirskih" pesmi in pesnikov. Toda ob tem je v jambografiji in elegiki obstajala še drugačna vrsta lirike, govorjene ali verjetneje recitativne, ker je mogoče domnevati, da teh besedil ob spremljavi na piščal niso govorili v pravem pomenu besede, ampak kvečjemu v posebnih oblikah pojočega govora (Sprechgesang) ali recitativa; to je bil zadosten razlog, da jih niso šteli v liriko v pravem pomenu besede. In končno je že pri Grkih v zelo postranski vlogi obstajala tudi bralna lirika; sem bi spadali pač epigrami, v helenistični dobi pa še druge oblike poezije, zlasti take, ki so z današnjega stališča na meji epskega in lirskega pesništva ali pa so spadale v didaktično poezijo. Podobno sestavo je kazala rimska lirika, morda z nekoliko večjim deležem recitativnih in bralnih besedil: Horac je svoja "carmina" verjetno pisal še zmeraj za glasbeno izvedbo, medtem ko je zvrst rimskih verznihih satir bila pač izrazito bralna. Zdi se, da se je pozna antika na splošno nagibala k recitativni in bralni liriki, vendar je bil razvoj v to smer preprečen z razpadom antične literature in razmahom nove, krščanske poezije. V srednjem veku je prav tako kot v klasični antiki prevladoval tip péte lirike, saj ji je pripadala tako cerkvena himnika kot tudi različne oblike posvetne lirike - ljudska, vagantska, trubadurska. Prva znamenja nove bralne lirike in njenega postopnega razmaha segajo v sredo 13. stoletja: soneti, kancone in ballate "sicilijanske šole" in "dolce stil nuova" z Dantejevo poezijo vred so bili v primerjavi s trubadursko tradicijo nedvomno samo še bralni teksti. Ta razvoj se je nadaljeval skozi renesanso, ne da bi že dokončno uveljavil premoč péte nad recitativno in bralno liriko, o čemer govori primer elizabetinske poezije. To je bil tudi razlog, da sta rene-

sančna in baročna poetika na podlagi antičnih literarnoteoretičnih zgledov ohranjali pojmu lirске pesmi še zmeraj ožji pomen in ga temu primerno uporabljali za delno področje ode, himne, ditiramba in ostalih glasbeno-pétih besedil antične proveniencе. Brez teh dejstev bi pač težko razložili, zakaj se je pojem lirike spremenil v globalen pojem za celo literarno vrsto šele proti koncu 18. in na začetku 19. stoletja. Upoštevanje spremenjenega razmerja med péto in bralno liriko. Dejstvo, da Macun sicer sprejema novi pojem lirike, a v njeni opredelitvi čezmerno poudarja "pevnost", kot da gre še zmeraj za osrednjost péte poezije, je znamenje sorazmerne konservativnosti njegovih formulacij.

Za razumevanje vprašanja, kako se je slovenski pojem lirike prilagajal evropskemu razvoju, je potrebno upoštevati dejstvo, da se je v Evropi pomen pojma spreminjal v skladu s premiki v sami sestavi lirске poezije. Tem premikom, ki so bili od renesanse naprej zmeraj izrazitejši, so razmeroma počasi sledile spremembe v pomenski vsebini pojmov oziroma v njihovi literarnoteoretični rabi. Končni rezultat je bil v nemškem jezikovnem območju okoli leta 1800 nastali substantivirani adjektiv "Lyrik"; ta je s svojo posebno obliko pomenil dokončno potrditev širšega pojma za liriko kot tretjo literarno vrsto, zajemajočo ne le zvrsti in oblike, ki jih je antična tradicija imenovala lirске, ampak tudi tiste, ki jih je izločala iz tega pojma, a so po novem merilu za liriko postali njen sestavni del. Vendar potrditev novega statusa lirike ni vidna samo iz spremenjene rabe pojma, ampak tudi iz diferencirane rabe drugih pojmov, ki so z njo v tesni zvezi, med njimi zlasti pojma pesem. Za primerjavo s razvojem ustreznih slovenskih terminov je morda najzanimivejša nemška raba besed "Lied" in "Gedicht", ki s svojo posebno logiko dobro ponazarjata premike v lirski poeziji novejšega časa in tudi v terminologiji zanj. Izvor nemške besede "Lied" ni pojasnjen, mogoče je v rodu z latinsko "laus" (hvalnica), vendar je gotovo vsaj to, da od prvih zapisanih primerov naprej pomeni péto pesem, najtesneje povezano z glasbo, melodijo in ritmom. S te strani jo je mogoče primerjati z grško "odé" ali z latinsko "carmen", ne nazadnje tudi s slovensko besedo "pesem". Tej tradiciji primerno se je od 17. stoletja naprej, ko so primeri umetne péte lirike postajali zmeraj redkejši, izraz "Lied" bolj ali manj dosledno uporabljal še zmeraj samo za tista lirska besedila, ki so bila ali dejansko péta - tako zlasti t. i. ljudske pesmi - ali pa primerna za uglasbitev zaradi svoje ritmično-muzikalne strukture, ne da bi avtor zanje dejansko predvidel glasbeno obdelavo. V tej funkciji se pojavlja izraz "Lied" v 18. in 19. stoletju v naslovih pesniških zbirk pa tudi v poetikah; zato ga Hegel in Kleinpaul vsak po svoje vgrajujeta v sistem lirskih zvrsti in oblik; Kleinpaul ga postavlja celo na prvo mesto, kar se zdi še davek tradiciji, po kateri naj bi bila lirska pesem predvsem péta. Nasprotno je nemški izraz "Gedicht" sicer razmeroma star, vendar že od vsega začetka namenjen drugačnim pesniškim besedilom. Ker je glagol "dichten" nastal iz latinskega "dic-tare" (narekovati za pisanje), je tudi beseda "Gedicht" od 13.

stoletja naprej pomenila "zapis" in tudi že izdelovanje verzov, seveda v pisni obliki. Zato je termin "Gedicht" odtlej označeval pesniška besedila, ki niso bila péta ali namenjena uglasbitvi. S tem je sledil pesniški praksi, ki je tudi v Nemčiji po reformaciji in njenih cerkvenih pesmih (Lieder) zmeraj več prostora dajala bralni liriki. Zato je bil termin "Gedicht" dovolj pogost že v naslovih pesniških zbirk 17. stoletja (M. Opitz, P. Fleming, A. Gryphius). Pa tudi kadar ti pesniki niso posegli po tem pojmu, so namesto besede "Lied" rajši uporabili latinsko "poëma, poëmata", ki se je udomačila tudi v francoskem in angleškem jezikovnem področju kot ustrezen pojem za lirski besedila, ki niso prvenstveno péta, ampak zapisana in torej bralna. S tem se etimologija, razvoj in raba pojmov "carmen", "Lied", "poëme" in "poem", zlasti pa "Gedicht" kažejo za nastajanje novega pojmovanja lirike prav tako pomembni kot pomenske spremembe vrstnega pojma "lirsko".

Vprašanje o rabi pojma lirika na Slovenskem in o njegovem pomenu za slovenski literarni razvoj se torej zastavlja na več ravneh. Prva je povezana z novim pomenom, ki ga dobi pojem lirskega leta 1850 v Macunovi poetiki. S tem se tudi v slovenskem literarnem mišljenju zgodi premik, ki se je v romantični estetiki dovršil nekaj desetletij prej. Da je tudi na Slovenskem šlo za razširitev tradicionalnega pojma, ki je zajemal samo "klasične" lirске zvrsti, v globalen vrstni pojem, s mogoče razbrati iz primerjave Macunove opredelitve lirike s pojmovanji, ki so bila na Slovenskem domača na začetku 19. stoletja; vendar ne v izvirnih formulacijah, saj teh pri domačih avtorjih ni najti, pač pa iz teoretičnih del, ki so jim bila dostopna in na splošno priznana. Generacijo, ki se je šolala okoli leta 1810 in po tem letu - vanjo sta spadala tudi M. Čop in Prešeren - je z osnovnimi znanji iz poetike, metrike in stilistike seznanjala predvsem knjiga *Institutio ad eloquentiam*.<sup>9</sup> V tretjem delu tega šolskega učbenika, ki je nosil naslov "De descriptionum generibus", so bile obravnavane literarne zvrsti in oblike, vendar brez razvidnega reda, ki naj jih bi združeval v obsežnejše skupine, podobne literarnim vrstam. Izjema so bile dramske zvrsti - tragedija, komedija, opera - ki so bile obravnavane v skupnem poglavju, kar je pomenilo, da spadajo v nekakšno nadskupino. Epopeja je bila postavljena čisto na konec in brez zveze s katerokoli drugih pripovednih zvrsti. Na prva mesta so bile razvrščene ostale zvrsti in oblike v zaporedju: ezopska basen, epistola, didaktična pesem, satira, epigram, idila, elegija, lirski pesem (carmen lyricum) in govor (oratio). Nekakšno urejenost teh pojmov je videti samó ob dejstvu, da so didaktično-miselne zvrsti postavljene druga za drugo in pa da je elegija v neposredni soseščini lirске pesmi. O kakšni povezavi vsaj nekaterih od teh pojmov v skupen pojem lirike ni sledu. Pridevek lirskega je namenjen samo tradicionalni zvrsti antične "ode" in njenim vzporednicam v zbornski, himnični in patetični poeziji. Da gre za tradicionalen pojem lirike v njenem ožjem pomenu, določenem s pridvignjeno povernostjo, kaže razdelitev na podzvrsti (hymnus, dithyrambus, oda heroica, oda philosophica, oda anacreontica), še bolj pa definicija temeljnega pojma: "Carmen lyricum definitur, expressio vividissima affectuum, qui totum poëtae animum implent, sermone et versibus ad cantum aptissimis." Vpliv novejšega časa se kaže morda v poudarku na živahni čustvenosti, ki da je značilna za lirsko pesem, vendar je seveda takšno določilo

v skladu tudi s staro, v antiko segajočo tradicijo. Sicer pa je glavni poudarek definicije na pevnosti lirске pesmi, za kakršno je kot najvišji zgled veljala antična monodična in zborna poezija. Do novega pojma lirike kot vseobsežne literarne vrste je iz te tradicionalne opredelitve še daleč.

Nič drugače ni bila lirska pesem predstavljena v priročnikih, ki so jih okoli 1810 utegnili uporabljati profesorji klasičnih jezikov kot pomagalo pri razlagi literarne problematike. Ko se je leta 1810 cenzor šolskih knjig v Ilirskih provincah Bartolomeo Benincasa obrnil na Vodnika z vprašanjem, katere knjige o retoriki naj priporočijo učiteljem, mu je Vodnik navedel "due lodatissimi Theoristi d'Eloquenza e Poësia", Sulzerja in Schallerja.<sup>10</sup> Sulzerjeva *Allgemeine Theorie der schönen Künste* iz leta 1771-1774 je bila na Slovenskem že nekaj časa znana. Njena opredelitev lirskih pesmi je bila podobna tisti iz učbenika *Institutio ad eloquentiam*, saj je prav tako poudarjala, da so namenjene petju in da jim je vsebina živahno čustvo. K. L. Schaller je svoje delo o poeziji in govorništvu (*Handbuch der deutschen Dicht- und Redekunst, aus Beispielen entwickelt*, 1806) napisal v pismih in ga oprl na novo Kantovo pojmovanje lepote in estetskega, v pojmovanju literarnih zvrsti pa je še čisto tradicionalen. V posebnih razdelkih obravnava idilo, opisno pesnitev, poučno pesem, lirsko pesem (Gedicht), elegijo, sonet, triolet, heroido in sentimentalni epigram, vendar jih ne združuje v večjo skupino pod imenom lirike. K lirski pesmi prišteje v glavnem odo, himno in pesem v ožjem smislu (Lied), govori o Horacovih odah in anakreontskih pesmih, navaja med avtorji takšnih verzov Klopstocka, Graya in Hagedorna, pri čemer je opaziti, da za njihovo poglavitno določilo ne razglša več pevnosti, pač pa čustvo (Empfindung) in stanje duha (Gemüthszustand). S tem se pri Schallerju že opazneje uveljavljajo zametki za novo pojmovanje lirike, na kar opozarja tudi raba pojma "Gedicht", ki mu je izraz "Lied" zdaj podrejen; vendar pa shema, v katero se vključuje pojem lirskega, ostaja še zmeraj tradicionalna.

V takšnem okviru je nastajala literarnoteoretična poučenost generacije, iz katere sta zrasla Čop in Prešeren kot poglavitna nosilca slovenske literarne romantike. Zlasti za Čopa je mogoče domnevati, da je seveda poznal formulacije novejših nemških estetik in poetik - kjer je bila že dokončno vidna nova pomenska vsebina lirike kot literarne vrste, širše od tradicionalnega tipa péte poezije. Vendar te formulacije v času do Čopove smrti leta 1835 niso bile zelo številne, nekatere od njih - F. Schlegla ali Heglova v predavanjih o estetiki - pa niti še objavljene. V Čopovih pismih, objavah in zapuščini so sicer številna mesta, kjer razpravlja teoretično o epu, romanu, verz u ali stilu, tudi o poeziji in literaturi nasploh, vendar pa ni najti značilnejšega mesta, ki bi izrecno govorilo o lirski poeziji, tako da bi pomen, ki ga je Čop dajal besedi "lirsko", bil jasno ekspliciran. Zato pri Čopu ni najti primerne gradiva, ki bi potrjevalo, da je že pred Macunom prav on izrecno razumel pojem lirike v tistem širokem pomenu, ki ga je formulirala romantična estetika. Kljub temu je več kot verjetno, da mu je bil pomenski razvoj pojma v to smer razviden in dobrodošel, saj je brez pridržkov sprejemal temeljne novosti estetike in poetike od Kanta naprej, posebej Goethejeve. Iz pism Saviju je očitno, da je imel v rokah Goethejevo zbirko *West-östlicher Divan*, s tem pa tudi spremno besedo, v kateri



je Goethe po svoje formuliral novo tridelitev literature na liriko, epiko in dramatiko kot temeljne literarne vrste.

Podobno kot pri Čopu tudi v Prešernovih pismih ni najti nobenih pravih znamenj, kako je utegnil razumeti pojem lirike, zlasti ker besede zanjo ne uporablja niti v pridevniški niti v samostalniški obliki. Za svoja pesniška besedila in za pesništvo drugih avtorjev posega v pismih po različne latinske, nemške in tudi slovenske termine, vendar brez jasnega razločevanja; uporablja jih večidel kot sinonime. Največkrat poseže po latinsko tradicionalni besedi "carmina", s čimer misli na Horacovo izrazoslovje, vendar nikakor ne samo na pesemski tip, značilen za Horacovo zbirko. V istem pomenu uporablja še latinski izraz "kantilena" in nemški besedi "Liedlein" ter "Gedicht", tudi to dvoje brez posebnega razločevanja; samo izjemo ma zapiše tem besedam enakovredno slovensko besedo "pésme". V takšni rabi zbuja pozornost dejstvo, da Prešeren izenačuje tradicionalne izraze za péto liriko z novejšimi, ki imajo širši, h govorni ali bralni poeziji naravnani pomen, kar bi lahko pomenilo, da skozi takšno pomensko izenačevanje rahlja tudi tradicionalni pojem, njegovo vsebino pa odpira k modernejšemu pojmovanju lirske poezije.

S tem se vprašanje o pojmu lirike na Slovenskem že premika na raven posameznih pojmov za lirske zvrsti in oblike, katerih pomen je sicer omejen, vendar pa s svojimi odtenki podobno kot v drugih evropskih literaturah pričuje o spremembah v pojmovanju lirike. Pravzaprav je za slovensko problematiko ta raven še pomembnejša, saj vse do Macuna ni drugih vidnejših znamenj, kako se je v slovenskem literarnem prostoru tradicionalni pojem lirske poezije razširil v pojem lirike kot temeljne literarne vrste. Iz Prešernove rabe delnih pojmov za pesniška besedila je sicer razvidno, da je večidel posegal po tujih, latinskih ali nemških izrazih, edini slovenski mu je bil "pesem", vendar pa iz medsebojnega razmerja teh besednih oznak ni mogoče razbrati kakega sistematičnega reda. Pač pa je ta opaznejši v pojmovni rabi, ki jo je Prešeren uveljavil v svojih *Poezijah* leta 1846. Tu je premišljena raba posameznih zvrstnih pojmov za lirsko, pa tudi epsko pesništvo opazna že v naslovu zbirke, nato v naslovih posameznih razdelkov in nazadnje v samih pesniških besedilih.

Na prvi pogled se zdi presenetljivo, da Prešeren svoje zbirke ni naslovil s pojmom "pesmi", kot sta storila pred njim P. Knobl leta 1801 (*Štiri pare kratko-časnih Novih pesmi*) in Vodnik leta 1806 (*Pésme za pokušno*), pač pa je rajši posegel po romanski izposojenki "poezije", ki je bila v tej množinski obliki na Slovenskem še tuja. Pomenila mu je seveda isto kot izraz "Gedichte" v naslovu večine nemških pesniških zbirk od 17. stoletja naprej. Vendar je značilno, da je ravno v nemškem jezikovnem prostoru bila oznaka "Poesien" kot knjižni naslov zelo redka. V Prešernovem primeru bi bilo seveda mogoče misliti na zvezo z Mickiewiczovo prvo pesniško zbirko *Poezije* (1822) kot na zgled, po katerem se je ravnal, vendar je še verjetnejše, da mu je bil neposredni zgled francoska in še bolj italijanska pojmovna raba, iz katere je potekel tudi naslov Mickiewiczove mladostne zbirke. Prešeren sledi tradiciji, ki sega pri Italijanah vsaj v 16. stoletje, pri Francozih pa do leta 1370, ko je izraz "les poésies" bil prvikrat zapisan s pomenom "pesniška besedila v verzih". Izvor sta bili v obeh primerih grška "poiesis" oziroma latinska "poësis", ki sta pomenili ne

le pesniško umetnost nasploh, ampak tudi njena posamezna besedila. Od tod množinska oblika "poezije", ki je bila v naslovih in oznakah italijanskih, pa tudi francoskih pesniških del pogosta vse do konca 19. stoletja. Pomenila je ne samo lirske pesmi v ožjem pomenu besede, ampak vsakršna verzna besedila, tudi epska: s te strani je bila enakovredna nemškemu izrazu "Gedichte". Zakaj se je Prešeren odločil za naslov "poezije", ne pa za "pesmi", ki so v naslovih poznejših pesniških zbirk prevladale, je mogoče razumeti iz dejstva, da se mu je pojem "pesem" zdel preozek za oznako besedil v zbirki - lirskih pa tudi epskih. To pomeni, da mu "pesem" ni bila pomensko enaka nemški "Gedicht", kar seveda navaja k sklepu, da mu je pomenila samó lirsko pesem v ožjem, tradicionalnem pomenu besede, ne pa vsa mogoča lirska besedila ali celo epska dela v verzih. Dejstvo, da so v petdesetih in šestdesetih letih 19. stoletja vodilni pesniki - Levstik, Valjavec, Jenko, Stritar - svoje zbirke naslavljali kot "pesmi", je posledica dejstva, da je v tem času pomenski obseg besede postal dovolj širok, da je vase sprejel vse lirske zvrsti in oblike, ob teh pa še epska besedila. Šele po letu 1880 se pri Gregorčiču (*Poezije I in II*) in Aškercu (*Nove lirske in epske poezije*) spet uporablja naslov "poezije", vendar to pot že kot očitno posnemanje Prešernovega zgleda, zato pa že tudi s historičnim, starinskim prizvokom. Ta je znamenje, da "poezije" niso več ustrezale spremenjeni terminologiji za pesniška besedila, novim razmerjem med pojmi za literarne vrste, zvrsti in oblike, predvsem pa na novo razumljenemu pojmu lirike.

Domneva, da Prešeren v naslovu svoje zbirke ni uporabil izraza "pesem", ker mu je pripisoval tradicionalno ožji pomen, se potrjuje z načinom, kako ga je vključil v notranjo razčlenitev zbirke. Tu je naslov "pesmi" dobil samo prvi razdelek, ostale je poimenoval s pojmi "balade in romance", "različne poezije", "gazele", "sonetje", s končnim *Krstom pri Savici*. Iz celote je videti, da mu izraz "pesem" pomeni samo lirska besedila, pa še to ne vsa v današnjem pomenu besede, ampak samo tista, ki so napisana v preprostejših kitičnih oblikah, zlasti štirivrstnicah, ali pa v njihovih kombinacijah. Vsekakor so iz tako pojmovanih "pesmi" izločene antične zvrsti in romanske oblike. Za Prešerna ima torej "pesem" isti pomen kot nemška "Lied", ki pomeni prav tak, peven, iz ljudske ali cerkvene tradicije potekajoč tip kitične pesmi. Da je ta domneva pravilna, dokazuje primerjava Prešernove besedne rabe z Uhlandovo v zbirki *Gedichte* (1815), ki je bila Prešernu najbrž zgled za notranjo ureditev lastne zbirke. Pri Uhlandu stoji na prvem mestu razdelek "Lieder", podoben Prešernovemu "Pesmi". Nato sledijo "Vaterländische Gedichte" in "Sinngedichte", ki bi jih lahko primerjali s Prešernovim razdelkom "Različne poezije": za njimi se zvrstijo sonetje, oktave in glose, v posbnem razdelku balade in romance, prav nazadnje povest v verzih *Fortunat und seine Söhne*, napisana v oktavah tako kot *Krst pri Savici*.

Iz opisane rabe je videti, da Prešernu "pesem" še ni bila splošna oznaka za katerokoli lirsko pesem ali celo za vsako besedilo v verzih, ampak samo za določen tip takšne poezije, in sicer za tistega, ki je lirski v tradicionalnem pomenu, enak torej nemškemu izrazu "Lied", angleškemu "song", latinskemu "carmen" in ne nazadnje prvotnemu pomenu grške "ode". Prešeren torej vztraja pri "pesmi" v njenem etimološko prvotnem

pomenu kot besedilu, ki je péto ali primerno za petje. V tem pomenu uporablja izraze "pesem", "peti", "pevec" tudi znotraj številnih pesmi, zlasti iz prvega razdelka, pa tudi v baladah in romancah ter "različnih poezijah", kjer mu je "peti" sinonim za ustvarjanje "pesmi", te pa so mu praviloma péte; in kjer mu je "pevec" sinonim za pesnika, ki svoje pesmi praviloma "poje".

Vendar pa raba teh izrazov znotraj Prešernovih besedil opozarja, da na nekaterih mestih Prešeren že širi pomen "pesmi" iz ožjega k tistemu, ki ustreza novemu pojmovanju lirike. O "petju" in o "pesmih" govori tudi v *Gazelah*, v *Sonetnem vencu* svoje sonete določno imenuje kar "pesmi". S tem daje temu izrazu pomen, ki ni več v skladu z latinskim "carmen" ali nemškim "Lied", ampak že dobiva širši pomenski obseg za vsako lirsko in sploh napisano pesem; s tem je njegov pomen bolj ali manj enak nemškemu "Gedicht". Prešeren se torej ob svoji zavezanosti ožjemu pomenu "pesmi" vendarle odpira že tudi novemu, ki je po letu 1850 v splošni slovenski rabi prevladal, kot kažejo naslovi vodilnih pesniških zbirk tega časa.

Spreminjajoča se raba izraza "pesem" v Prešernovem času opozarja, da gre za širši proces, ki je v 19. stoletju povzročal spreminjanje literarnih pomenov, zlasti pojmovanje lirike. Vloga teh sprememb postane zato res razvidna šele iz obsežnejšega razgleda po pomenskem razvoju izraza "pesem", od njegovih prvih zapisov do končnega rezultata sredi 19. stoletja.

Po svojem izvoru in pomenu je stara slovenska oziroma slovanska beseda "pesem" nedvomno v genetski povezavi z glagolom "peti": prvotno pomeni tisto, kar se poje. S tem je popolnoma enakovredna grški besedi "odé", latinski "carmen" in angleški "song", ki so prav tako v neposredni zvezi z ustreznimi glagoli (aeidein, canere, sing). Podobni sta ji tudi latinska "cantilena" in navsezadnje nemška "Lied", katere etimologija je sicer nejasna, morda je v zvezi z latinskim izrazom "laus, laudis", tako da najverjetneje od vsega začetka označuje péto hvalnico in s tem pesem, ki se poje ali izgovarja pojoče. S tem pomenom se je uporabljala tudi slovenska beseda "pesem", in to nedvomno od vsega začetka, čeprav je v srednjeveškem pismenstvu seveda ni najti. Pač pa se v zapisani podobi pojavi s protestanti, v njihovi književnosti je zelo pogosta, ves čas uporabljena kot oznaka za péte cerkvene pesmi in s tem naravnana k poeziji, ki se poje, po potrebi tudi spremlja z glasbili. Pomen besede "pesem" je bil za ta čas torej v nasprotju s pomenom nemške besede "Gedicht" ali pa enakovrednih romanskih oziroma angleških izrazov "poème" in "poem", ki sta se uveljavila ravno v času humanizma in renesanse, vzporedno z nemškim "Gedicht".

Podobno kot v protestantski dobi je beseda "pesem" ohranjala prvotni pomen še v času protireformacije, baroka in zgodnjega razsvetljenstva; avtorji jo ves čas uporabljajo za označevanje cerkvenih in nabožnih besedil, namenjenih petju in večidel opremljenih z glasbenimi zapisi napevov. Njena latinska sopenenka je "cantilena", kot je brati v naslovu Paglovčevega rokopisnega zbornika *Cantilenae variae* iz leta 1733. Takšnemu pomenu v označevalni praksi ustrezajo v 18. stoletju tudi prvi zapisi besede "pesem" v slovarskih delih. Tu je odločilen Pohlinov slovar *Tu malu besediše treh jezikov* (1781), kjer je "pesem" prevedena z nemško "das Lied" in z

latinsko "cantilena", se pravi z besedami za izrazito pevna ali celo péta besedila. Več kot značilno se zdi, da Pohlín od nemških soodnosnic nikakor ne upošteva pojma "Gedicht", kar seveda pomeni, da pesmi še ne daje pomena, ki bi kazal na širše pojmovanje lirike. Sicer je pa Pohlín že v svoji *Kraynski grammatiki*, v dodanem poglavju o slovenskih verzih, izraz "pesem" prevedel samo kot "das Lied" - "auf crainerisch ein Vers pessem, das ist: ein Lied heisset".

Da je bilo Pohlínovo prevajanje slovenskega izraza za njegov čas že konservativno, dokazujejo primeri iz *Pisanic*, ki kažejo, da se je v pesniški praksi - tudi v Pohlínovi lastni - pomen "pesmi" nehote razširil prek tradicionalnega obsega péte poezije v širše pojmovanje, ki je zajemalo tudi nepeto, govornjo in zgolj bralno liriko. Tako je že v prvem zvezku *Pisanic* za leto 1779 brati v naslovih treh pesmi izpod peresa J. Miheliča, Pohlína in mladega Vodnika kot njihovo oznako "pesm", pri tem pa ne gre za klasične zvrsti ode ali himne, ki bi opravičevale naziv za péto pesem, ampak vsaj v Miheličevem in Vodnikovem primeru za vrst elegije, ki bi jo po nemški rabi smeli uvrstiti kvečjemu pod pojem "Gedicht", ne pa seveda "Lied"; zato so jo tradicionalni učbeniki tega in še tudi poznejšega časa ločevali od pristne lirske pesmi (carmen lyricum). S tem se potrjuje, da se je tudi v slovenskem besedišču za lirsko poezijo proti koncu 18. stoletja začel proces, ki je drugje potekal vsaj od 16. stoletja naprej, kazal pa se je na Nemškem v ločevanju med pojmom "Lied" in "Gedicht", pri Francozih med "chanson" in "poème", pri Angležih med "song" in "poem". Posebnost slovenskega razvoja je bila očitno ta, da za nove razločevalne pomene ni bilo na razpolago dveh različnih besed, zato je morala "pesem" poleg svojega prvotnega pomena prevzeti zdaj še širšega, dokler ni ta popolnoma prevladal. Prehod od "pesmi" kot oznake za péto ali pevno liriko do "pesmi", ki zajema vse mogoče lirske zvrsti in oblike, zlasti seveda bralne, v Prešernovem času še zmeraj ni bil končan, na kar opozarja dvojnost pomenov "pesmi" v Prešernovi zbirki iz leta 1846. Macun še zmeraj ni vedel, kako naj pojem za lirsko besedilo nasploh poimenuje, zato se je izognil besedi "pesem" v pomenu "Lied" in jo poskušal nadomestiti s "popevko". Sama pesniška praksa pa je takoj po 1850 ta problem rešila z razširitvijo prvotnega pomena, kot je videti iz naslovov Levstikove, Jenkove ali Stritarjeve zbirke. Tu je izraz "pesem" samo še skupen pojem za vse vrste verznihs besedil, zlasti lirskih pa tudi epskih ali epsko-lirskih. Skratka, "pesem" pomeni zdaj ne le isto kot "Lied" ali "song", ampak je hkrati toliko kot "Gedicht" ali "poem". Ta razširitev pomena se je končno potrdila tudi na slovarski ravni. M. Pleteršnik je v *Slovensko-nemškem slovarju* (1894-1895) "pesem" izenačil z nemškima pojmom Lied in Gedicht. S tem ji je bil poleg ožjega priznan tudi širši pomen. To pa je bil samo sklepni člen v razvoju slovenskega literarnoteoretičnega izrazja za območje lirike, ko je iz pojmov za posamezne zvrsti in oblike polagoma zrasla zavest o skupnih potezah, ki jih družijo v liriko ne glede na motivne, tematske ali verznostilne razlike, pa tudi brez ozira na različne načine izvajanja. Stara omejitev lirike na péto in z glasbo povezane zvrsti je morala odpasti in pojem se je razširil, to pot z novimi merili - večidel vsebinskimi in notranjeformalnimi - za tisto, kar se lahko imenuje lirsko in spada v liriko kot temeljno literarno vrsto.

Terminološke spremembe, ki se začenjajo proti koncu 18. stoletja in nato prek Macuna vodijo k ustalitvi novih pojmovanj v drugi polovici 19. stoletja, niso potekale brez zveze s samim literarnim razvojem. Po svoje so bile sicer tudi odsev pomenskih premikov v evropski literarni terminologiji, vendar so jim dejansko utemeljitev dajale spremembe v naravi in strukturi sočasne slovenske poezije. Te spremembe so bile podobne tistim, ki so v Evropi potekale že od poznega srednjega veka naprej, kazale pa so se predvsem v prehodu od péte, z glasbo povezane lirike k njenim govornim in bralnim oblikam. Proces, ki je potekal več stoletij, se je na Slovenskem dovršil v razmeroma kratkem času - od srede 18. do prvih desetletij 19. stoletja. Do razsvetljskega obdobja je bila vsa slovenska poezija skoraj izključno péta. To velja tako za t. i. ljudsko ali ustno in za cerkveno pesništvo, ohranjeno v srednjeveških zapisih ali natisnjeno v protestantskih in katoliških pesmaricah. Če je obstajalo kaj umetne, izobraženske lirike iz posvetnih okolij, ki pa se ni ohranila, je morala biti podobnega značaja. Šele v 17. stoletju se začenjajo pojavljati v slovenščini prvi skromni primeri lirskih besedil, ki niso namenjena petju, ampak predvsem in samo branju. Toda tega je bilo zelo malo. Mednje smemo uvrstiti Čandekove distihe v prevodu Kanizijevega katekizma iz leta 1615 in Zizenčclijevo posvetilno pesem Valvasorju v prvi knjigi *Die Ehre des Herzogthums Krain* (1689). Sem spadajo končno tudi verzi na začetku in sredi pridig Rogierja Ljubljanskega, ki so izšle v letih 1731-1742 pod naslovom *Palmarium empyreum*.

Slovenska lirika ostaja pretežno péta vse do *Pisanic* leta 1779 in s tem do prvega številnejšega nastopa avtorjev umetne, posvetne in izobraženske smeri. Zvrsti in oblike v *Pisanicah* so najraznovrstnejše - ode, elegije, epigrami, vložnice, verzne povestice, prigodnice in druge - vendar ne more biti dvoma, da razen Belina praviloma niso namenjene petju. Zato je razumljivo, da se je ravno v *Pisanicah* izraz "pesem" začel uporabljati v širšem pomenu, ki ni več meril na péto in recitativno, ampak predvsem na govorno in bralno liriko.

Da prehod iz péte v bralno lirsko poezijo na začetku 19. stoletja še ni bil povsem zaključen, kaže literarna praksa in tej ustrezno poimenovanje pri bukovnikih. Medtem ko bi Drabosnjakove verze z moralistično in satirično vsebino smeli imeti za izrazito govorne, je za Andreaša očitno, da sledi tradicionalnemu pesnjenju, ki ob verzih misli že tudi na primerne napeve, združuje torej pesništvo s petjem. Tudi za verzifikacije, ki jim je Knobl v objavi leta 1801 dal ime "pesmi", se dá domnevati, da jih je namenil petju, deloma pa so s svojo didaktičnostjo ali šaljivostjo primernejše za govorjeno recitiranje. Z druge strani je Vodnikova zbirka *Pésme za pokušino* ne samo prva slovenska samostojna zbirka izobraženega pesnika za izobražene bralce, ampak je naslovni pojem "pesmi" mogoče razumeti na dva načina. Najprej je to oznaka za besedila, ki so péta ali vsaj pevna - temu pomenu ustrezajo v zbirki vsi teksti, ki so spesnjeni v slogu in ritmu alpskih pskočnic. Z druge strani je večji del zbirke odmerjen zvrstem in oblikam, ki jih je Vodnik sam nedvomno imel za bralno poezijo; sem spadajo zlasti napis za mesece, voščila, uvodne pesmi iz Novic, basni in še kaj. Na splošno je bila Vodnikova poezija od začetka v *Pisanicah* seveda bralna in je to lastnost ohr-

nila tudi v zadnjih, v zapuščini ohranjenih pesmih. To se potrjuje z dejstvom, da je bilo presenetljivo malo Vodnikovih verzov pozneje uglasbenih – ali skoraj nič, kar seveda pomeni, da je poskočna plesna oblika njegovih glavnih pesmi samo na videz pevna, v resnici pa ostaja njeno oponašanje plesnega ritma samo sebi namen, namenjeno branju, ne pa spodbuda petju. Beseda "pésme" v naslovu Vodnikove zbirke se je zatorej že skladala s širšim pomenom tega pojma, pa tudi z značajem lirske poezije, ki je bila za zbirko bistvena.

Z Vodnikom se v slovenskem literarnem razvoju uveljavi nov tip lirike, ki ni več péta, kakršna je bila od srednjega veka do 18. stoletja, ampak je samo še bralna. Takšen tip lirike je terjal tudi novo določitev, kaj je bistveno za lirsko pesem: novi pojem je po evropskih zgledih in v razmeroma nedosledni, konservativni in ne preveč jasni obliki formuliral leta 1850 Macun. Vendar je tudi v takšni nepopolni formulaciji novi pojem lirike potrjeval dejansko stanje – s Prešernovo romantično poezijo, s postromantičnimi besedili Levstika, Jenka, Sritarja in Gregorčiča, nazadnje pa še s pretežno neoromantičnim pesništvom t. i. moderne se je na Slovenskem razmahnila lirika, ki je ni bilo mogoče več označevati z ožjim pojmom, ki ga je ustvarila antika, ampak edinole s širšim pojmovanjem, ki je bilo novemu ustroju lirike ustrezno ravno zato, ker je bilo tudi samo na sebi plod romantične dobe, na kar kažejo določila subjektivnosti, notranjosti, čustvenosti in izpovednosti. Ta določila so v 20. stoletju postala nezadostna, ker je ustroj lirske poezije v modernističnem obdobju marsikatero teh kategorij prerasel ali jo potisnil ob stran. Vendar pa pojem lirike kot temeljne literarne vrste nasproti pripovedni in dramski še zmeraj ostaja v veljavi, ker tudi sama poezija s svojimi bistvenimi karakteristikami ostaja še zmeraj v mejah bralne lirike, kakršna se je v Evropi dokončno razvila in razmahnila v prevladujoči tip lirske poezije po renesansi, v okvirih novoveške literature.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> I. Macun: *Cvetje slovenskiga pesništva*, Trst 1850. Podobno obravnavo vsebuje tudi Macunovo v hrvaščini napisano *Kratko krasoslovje o pesništvu*, Zagreb 1852.

<sup>2</sup> N. d., str. 11.

<sup>3</sup> N. d., str. 13 isl.

<sup>4</sup> G. W. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Stuttgart 1971, str. 200 isl.

<sup>5</sup> E. Kleinpaul: *Poetik*, Bremen 1892<sup>9</sup>, str. 438 isl.

<sup>6</sup> Prim. R. Wellek: *Genre Theory, the Lyric, and Erlebnis*, v: *Discriminations*, New Haven-London 1970.

<sup>7</sup> Temu procesu v dosedanjih raziskavah ni bila posvečena skoraj nikakršna pozornost, zato ga avtor povzema v svojo razpravo s posameznimi primeri.

<sup>8</sup> Prim. P. Murray: *Literary Criticism*, Longman 1978.

<sup>9</sup> *Institutio ad eloquentiam*, Vindobonae 1807.

<sup>10</sup> V. Vodnik: *Zbrano delo*, Ljubljana 1988, str. 287.

Autor razprave si zastavlja vprašanje o izvoru pojma "moderna" kot tudi o tem, kdaj se je pojem prvič pojavil v naši publicistiki in v našem literarnem življenju. Predvsem pa zanima avtorja vloga in pomen pojma v slovenski literarni zgodovini oz. literarni vedi. Raziskovanje se tako usmerja na tiste, ki so pojem ohranjali, kot na tiste, ki so ga odklanjali in zamenjavali z drugim. Ob tem se razkriva ne samo razvojna fleksibilnost pojma, temveč predvsem spoznanje, da je njegova uporaba močno odvisna od razumevanja in vrednotenja slogovno pluralistične književnosti ob koncu 19. in na začetku 20. stoletja pri srednjeevropskih narodih in v tem okviru tudi pri Sloven-  
cih.

France Bernik

## POJEM "MODERNA" V SLOVENSKI LITERARNI VEDI

Redkokateri pojem je bil v novejši slovenski literarni vedi deležen toliko različnih razumevanj, pritrditev in zavračanj kot pojem "moderna". Dejstvo, da je pojem najprej uporabljala literarna kritika, kasneje pa ga je prevzela literarna zgodovina in ga ohranila do danes, je najbrž samo eden od dokazov za njegovo vitalnost. Zato kaže upoštevati še druge okoliščine, ki so pojem prav tako ohranjale pri življenju, bodisi da so ga neposredno potrjevale ali pa zavračale na način, ki je spodbujal njegovo trdoživost. Da bi odkrili te dejavnike, je treba poseči k izvoru pojma pred dobrimi sto leti in pregledati njegove glavne razvojne stopnje v nemški oziroma avstrijski in slovenski književnosti.

Danes velja prepričanje, da je pojem moderna (Die Moderne) prvi uporabil Eugen Wolff, poznejši nemški literarni zgodovinar, v svojem predavanju v Berlinu 10. septembra 1886 v okviru literarnega združenja "Durch!". Predavanje se ni ohranilo, imelo pa naj bi naslov *Die Moderne in podnaslov Zur Revolution und Reformation der Literatur*<sup>1</sup>. Glede na to nas nemška literarna veda usmerja k dvema besediloma, ki sta s predavanjem tesno povezani, k *Thesen zur literarischen Moderne aus der "Allgemeinen Deutschen Universitätszeitung"*<sup>2</sup> iz leta 1887 in k manifestativnemu spisu E. Wolffa *Die jüngste deutsche Literaturströmung und das Prinzip der Moderne*, objavljenem eno leto zatem<sup>3</sup>. V obeh objavah mladih nemških literarnih ustvarjalcev, katerim so se ob Wolffu prištevali med drugim Leo Berg, Heinrich in Julius Hart, pozneje Arno Holz in Gerhart Hauptmann, je poudarjen močan odpor do tradicije. "Naš najvišji umetnostni ideal ni več antika, temveč moderna", zatrjuje v šesti tezi programa berlinsko literarno združenje, ki je napovedalo neizprosni boj tudi sodobni nemški književnosti, zlasti "preživelemu epigonskemu klasicizmu", "razprtemu raffinementu" in "učenjakarskemu dilentantizmu". Zanikanje tradicije, sicer zelo splošno, in zanikanje sodobne književnosti starejšega rodu seveda ni edina značilnost prvih nemških programskih besedil v osemdesetih letih. Kot drugo točko svojega programa je bojvito berlinsko združenje razglasilo idejno in socialnokritično angažiranost v umetnosti. Socialni, nacionalni, religioznofilozofski in literarni boji naj postanejo glavne sestavine sodobne umetnosti, pri tem pa naj umetnost ne služi dnevni politiki in strankarskim ciljem. Odprtost neposredni stvarnosti v vseh njenih plasteh, odzivnost na socialne neenakosti, na hiter razvoj tehnike in napredek naravoslovnih znanosti so bile

središčne postavke literarnega gibanja "Durch!". Intenzivno zvezo s časom in njegovim burnim vsestranskim razvojem ponazarja tudi alegorija ženske v Wolffovem manifestu iz leta 1887. "Z lepoto prepojena, z idealom izpolnjena ženska", ženska "v prhutajoči obleki in z vihrajočimi lasmi, z naprej usmerjenimi kretnjami", toda "z zemeljsko lepoto navdušena" - "to je naše novo božanstvo: moderna"<sup>4</sup>. In če so berlinski literarni manifesti napisani v posrednem, metaforičnem jeziku, je tretja značilnost njihove programske usmeritve izražena določno, v diskurzivni obliki. Ko ta besedila označujejo idejoslogovno naravnost mlade generacije, govorijo naravnost. Najbolj naravnost nedvomno Wolff, ki v omenjenem članku poudarja, da je geslo zdrave evropske mladine naturalizem. Naturalizem pa ni nič drugega kot "razlaga vseh duševnih pojavov iz njihovih resničnih, tj. naravnih vzrokov. Izrazito naturalistični problem je zato vsak umetniški poskus, opisati dušo, torej mišljenje, čutenje in voljo človeka v povezavi z naravnimi silami v njem (zasnova) in zunaj njega (razmerc)"<sup>5</sup>. Pojem moderna, ki ga je za novo literarno smer uporabil Wolff in za njim povzel berlinski krožek pesnikov in pisateljev, je bil potemtakem istoveten z naturalizmom, tisto smerjo v literaturi, ki tedaj že ni bila več moderna v pravem pomenu. Dejstvo, ki mu bo treba prislusniti pri nadaljnjem razpravljanju o zastavljeni temi.

Podoben položaj kot v Berlinu je bil nekaj let zatem na Dunaju. Že skupino mladih ustvarjalcev v avstrijskem glavnem mestu bi lahko po vzoru "Mladi Berlin" (Jung-Berlin) imenovali "Mladi Dunaj" (Jung-Wien), berlinskemu združenju "Svobodni oder" (Freie Bühne) podobno je nastala dunajska vzporednica z enakim imenom in ciljem<sup>6</sup>, da o realistični oziroma naturalistični estetiki mladih avstrijskih pesnikov in pisateljev v začetku njihovega nastopanja v javnosti niti ne govorimo. Posebej kaže omeniti, da je bil za nastanek dunajske skupine najzaslužnejši danes malo znani, zgodaj umrli Eduard Michael Kafka, ki je z Juliusom Kulko ustanovil v začetku leta 1890 v Brünnu literarni časopis *Moderne Dichtung*. Urednika sta časopis po enem letu izhajanja prenesla na Dunaj in k sodclovanju zavezala ne samo mlade avstrijske literarne ustvarjalce, zlasti Hermanna Bahra, temveč sta si prizadevala uveljaviti časopis v mednarodnem merilu. Leta 1891 sta povabila na Dunaj Henrika Ibsena ob izvedbi njegove zgodovinske drame *Kongs-Emnerne* (Die Kronprätendenten) v Burgtheatru. To dejstvo prikrito kaže občutek avstrijske podrejenosti nemškemu literarnemu razvoju in iz tega izhajajočo težnjo premagati podrejenost ter vključiti novo avstrijsko umetnost v kontekst evropskega dogajanja<sup>7</sup>. Zgovorno pa ta podatek kaže tudi dokaj nemoderno estetsko usmerjenost dunajskega gledališkega življenja, saj sodi uprizorjena Ibsenova drama med avtorjeva zgodnejša dela, ki jih označujeta tako nacionalna romantika kot psihološki in etični realizem, ne pa dramatikovo približevanje novi romantiki in simbolizmu.

Opisani položaj v avstrijskem kulturnem prostoru ne preseneča, saj sta bila *Moderne Dichtung* in *Moderne Rundschau* kratkotrajna literarna časopisa v začetku devetdesetih let, močno pod vplivom realistično-naturalistične estetike, čeprav sta to svojo umetniško usmeritev hkrati presega-



la. Ta nazorska dvojnost oziroma neopredeljenost nove dunajske kritike se najbolj nedvoumno kaže v obeh načelnih sestavkih, objavljenih v prvi številki *Moderne Dichtung* leta 1890, v Bahrovem patetičnem programu *Die Moderne* in v eseju Wilhelma Bölscheja *Ziel und Wege der modernen Aesthetik*, ter v predavanju Friedricha Michaela Felsa *Die Moderne* iz naslednjega leta<sup>9</sup>.

Izmed omenjenih besedil je najpomembnejši Bahrov sestavek ne samo zato, ker je najbolj ustrezal aktualnemu stanju dogajanja, temveč ker je dosegel najširšo odmevnost v avstrijskem kulturnem prostoru, tudi med mladimi slovenskimi pesniki in pisatelji na Dunaju. Bahrova diagnoza literarnega in družbenega življenja sicer še v marsičem spominja na ugotovitve naturalistov in drugih naturalizmu naklonjenih sodobnikov. Vodilni dunajski kritik govori namreč o "strahotni temi", o prelomnem času, o izgubi stikov z realnim življenjem in sedanostjo, o resnici, ki edina pomaga, da se razbremenimo "razvalin izročila" in najdemo vero v smisel prihodnosti. "Klic po zveličarju je splošen in križani so povsod". Povsem drugačen pa je Bahr v tistih odstavkih svojega programa, kjer razmišlja o preobrazbi pesimistične, od življenjske resničnosti odtujene umetnosti. V predlogih za moderno književnost ne govori samo o obujanju čutov in živcev, ne uporablja samo novih, naturalizmu manj znanih izrazov, kot so hrepenenje, notranje hrepenenje, sanje, duša ali občutki, temveč daje neposredne napotke sodobnim pisateljem. Nova umetnost naj postane umetnost ponotranjene realnosti. Taka umetnost pa nastane tedaj, "če se v duše naseljena resničnost spremeni v duševno, prevzame duševno govorico in ustvari jasne simbole, če naposled vse zunanje postane notranje in je novi človek popolna prisposoba nove narave, spet podoba božanstva po dolgi iznakaženosti..." In če je tu poudarek na duši in njeni govoricni simbolov, je Bahr na koncu svojega himnično zanosnega programa označil osebno dojeto resničnost kot najvišjo zahtevo umetnosti in se s to oznako še bolj približal novi protinaturalistični estetiki: "Ne poznamo drugega zakona kot resničnost, kot jo vsak občuti"<sup>10</sup>. Takó je Bahr v svoje pojmovanje književnosti uvedel načelo, ki izraža bistvo nove umetnosti in iz katerega izhajajo vse slogovne smeri te umetnosti - moderni subjektivizem. Bahrova predstava o moderni iz leta 1890 predstavlja torej slogovno raznorodnost umetnosti ob koncu stoletja, bodisi da je ta predpostavka izražena neposredno ali v implicitni obliki, in to še pred esejem *Die Überwindung des Naturalismus*. V nasprotju z Bahrom je tičal W. Bölsche še precej v naturalizmu, saj je v navedenem prispevku govoril o "nekem surovem realizmu" in je kot poglobljitveno nalogo nemške in avstrijske estetike označil analizo treh odločilnih pojavov devetnajstega stoletja: naravoslovnih znanosti, moderne etike in socialnega vprašanja<sup>11</sup>. Bolj prožen v pojmovanju razvoja sodobne umetnosti je bil drugi privrženec naturalizma F.M. Fels, utemeljitelj in predsednik "Svobodnega odra", društva za moderno književnost. Fels je v predavanju na prvem javnem nastopu omenjenega združenja 28. oktobra 1891 na Dunaju sicer še vztrajal pri naturalizmu, vendar te literarne smeri ni več razumel v zgodovinskem smislu. Označeval jo je kot splošno, nadčasovno oblikovalno metodo, značilno

za različna obdobja literarnega razvoja. V skladu s tem je zastopal stališče, da moderna "ni enostranska posamična smer, da v njej najdejo mesto najrazličnejši in protislovnimi nazori in prizadevanja". Zato bo "Svobodni oder" po njegovem podpiral samo tisto, kar je v sodobni umetnosti estetsko relevantno, "naj bo naturalistično ali novoidealistično, simbolistično ali impresionistično..."<sup>12</sup>. Ni dvoma, da je premik k tematizaciji raznorodnega pojma moderna pri avstrijskih literarnih ali gledaliških kritikih sprožil H. Bahr, ki je najbolj poznal aktualna gibanja v evropski umetnosti. Bil je tisti, ki si je od začetka devetdesetih let do prve svetovne vojne in še dlje lastil pobudo programskega pisca in informatorja o novih literarnih smerih, delno celo vlogo njihovega uresničevalca v večjem delu Srednje Evrope.

In kako se njegov pojem moderna izraža in pojavlja v slovenski publicistiki ob koncu prejšnjega stoletja?

Prvič zasledimo pojem moderna v slovenski publicistiki leta 1893, torej tri leta po H. Bahru, v malo pomembnem sestavku malo pomembnega avtorja, ki je pojem omenil bolj negativno kot pozitivno ob drugih pojmih - naturalizmu, idealizmu, dekadenci, fin de siècle - ter ustvaril vtis, da o moderni nima konkretnije predstave<sup>13</sup>. V naslednjem letu je pojem uporabil Josip Stritar, nekdanji zaslužni slovenski literarni kritik, zdaj zapriseženi nasprotnik novih gibanj v umetnosti. Radikalno je zavračal sodobne tokove v evropskih književnostih, med drugim tudi "tako imenovano moderno, berlinsko in dunajsko", ki jima je moralistično očital razbrzdano in orgiastično čutnost<sup>14</sup>. V pozitivnem smislu pa si je oznako moderna kmalu zatem nadela mlada generacija slovenskih pesnikov in pisateljev na Dunaju: Fran Govekar, Ivan Cankar, Oton Župančič, Fran Eller, Fran Vidic, Anton Majaron, Ferdo Jančar, Fran Goestl in Ivan Škrjanec. Ti pobudniki nove, netradicionalne besedne umetnosti so jeseni 1896 ustanovili v avstrijski prestolnici literarni klub in na tedenskih sestankih prebirali svoje leposlovne sestavke ter razpravljali o umetniški problematiki. Sestanki kluba so se navadno začeli v gostilni Eder na Ottakringerstrasse v 17. okraju, končevali pa pozno ponoči v kavarni Fin de siècle na Hernalsgürtel<sup>15</sup>. Podobnost s shajanji predstavnikov dunajske moderne v Café Griensteidl je očitna<sup>16</sup>. In čeprav so se Bahr, A. Schnitzler, H. von Hofmannstahl, K. Kraus, P. Altenberg in drugi srečevali v kavarni na Michaelerplatzu, torej v strogem središču Dunaja, slovenski literarni ustvarjalci pa na obrobju mesta, v delavski četrti, združenji dokazujejo tesno povezanost srednjeevropskega literarnega dogajanja s kavarniškimi okoljem ob koncu prejšnjega stoletja. Tudi se je slovenski literarni klub na Dunaju imenoval "Slovenska moderna" ali kratko "Moderna", če ne upoštevamo nekaterih drugih šaljivih oznak, ki so si jih nadeli člani kluba<sup>17</sup>. In prav tako kot avstrijsko kavarniško omizje so slovenski literarni klub sestavljali privrženci različnih estetskih usmeritev, zato je večkrat prihajalo do trde polemike med naturalistom F. Govekarjem in zagovornikom novih struj v književnosti I. Cankarjem. Zanimivo pa je, da Cankar v Epilogu k *Vinjetam* leta 1899, edinem manifestu slovenske moderne, izraza moderna sploh ni uporabil, čeprav pomeni Epilog ostro kritiko naturalizma in odločen zagovor vsega, kar je tedaj pred-

stavljala moderna. Cankar kot pisatelj pač ni bil naklonjen pojmovnemu označevanju literarnih pojavov in je tako početje v Epilogu nedvoumno in duhovito ironiziral<sup>18</sup>. Kljub temu je večkrat vsaj posredno izrazil svojo estetsko pripadnost umetnosti fin de siècle<sup>19</sup>. Sicer se je pojem moderne udomačil v naši publicistiki in ohranil v njej nekaj časa. Toda bolj kot ta njegova navzočnost nas zanima uporabnost pojma in njegova funkcija v slovenski literarni vedi.

Neposredno po drugi svetovni vojni so se zlasti v naši literarni zgodovini pojavili pomisleki o pojmu moderna, ki so bili delno strokovnega značaja, delno pa jih je spodbujal dogmatski marksizem kot uradna ideologija realsocialističnega družbenega sistema. Tako je Marja Boršnikova spočetka še uporabljala pojem ter ga razumela kot časovno in estetsko oznako, vendar se je od njega tudi že distancirala. Pisala ga je v narekovajih in pogosto istovetila s pojmom nove romantike<sup>20</sup>, ki je slovenskim literarnim zgodovinarjem, kot bomo videli, še dolgo povzročal nemalo težav. In čeprav je M. Boršnikova v slovenski moderni videla več slogovnih tokov, se je odločila za nov izraz in je namesto moderne precej enostransko uvedla pojem "moderna romantika", za katerega pa ni našla privržencev<sup>21</sup>. Tudi Anton Slodnjak, vodilni med tedaj uveljavljeno generacijo literarnih zgodovinarjev, se je izneveril pojmu moderna. V nemški *Geschichte der slowenischen Literatur* (1958) je poglavje o književnosti konec 19. in na začetku 20. stoletja naslovil *Der Einbruch neuer literarischer Strömungen und ihre Auswirkungen in Lyrik, Epik und Dramatik* ter je pri takem poimenovanju ostal še nekaj časa<sup>22</sup>. Kakor Boršnikova je tudi Slodnjak nihal glede začetka obdobja. Medtem ko se je Boršnikova odločila za leto 1898, je Slodnjak postavil začetni mejnik "vdora novih literarnih tokov" v leto 1896. Zavračanju pojma moderna se je v začetku sedemdesetih let pridružil Franc Zadravec, eden izmed naslednikov A. Slodnjaka in M. Boršnikove na Oddelku za slovanske jezike in književnosti Univerze v Ljubljani, ter se odločil za sintetično oznako obdobja: nova romantika. Nova romantika - nekajkrat jo je sinonimično označil moderna - pomeni Zdravcu skupinsko oznako za dekadenco, impresionizem in simbolizem<sup>23</sup>.

Nasprotno se je tudi po drugi svetovni vojni ohranjal pojem moderna, zlasti pri tistih, ki jih ni motilo dejstvo, da smo pojem Slovenci prevzeli po H. Bahru, ta pa od berlinskih naturalistov. Med temi sta bila Anton Ocvirk in Dušan Pirjevec. Oba sta s pojmom moderna navadno označevala avstrijsko in nemško književnost, pa tudi slovensko na prelomu stoletja. Manj dosledna sta bila pri zaznavanju razlike med moderno kot skupnim oziroma zbirnim pojmom ter raznorodnimi slogovnimi pojavi, ki moderno sestavljajo. D. Pirjevec imenuje npr. tako dekadenco kot simbolizem literarnoidejno gibanje in literarno solo, največkrat pa literarno smer in literarno idejni tok. Literarno idejni tok oziroma literarni pojav pa je zanj tudi moderna<sup>24</sup>. Podobno je pri Ocvirku, ki spočetka razume slovensko moderno ter dekadenco, impresionizem in simbolizem enakovredno, kot literarne tokove oziroma smeri<sup>25</sup>. Pozneje ostaja pri pojmu slovenska moderna, medtem ko dekadenco, impresionizem in simbolizem sinonimično označuje za literarne

smeri ali tokove, redkeje za gibanja, šole oziroma stile<sup>26</sup>. Izjemoma pa uporablja Ocvirk za dekadenco in simbolizem izraz modernizem, kar je enkratno v strokovni terminologiji za književnost tega obdobja in vnaša vanjo dodatno mnogozvočje<sup>27</sup>. Tudi Mahničju je moderna nadrejeni pojem za dekadenco in simbolizem, ne spušča pa se v vprašanje časovne ali slogovne nadrejenosti pojma, niti v vprašanje razmejitve med simbolizmom in novo romantiko. Pri tem razlikuje med moderno v ožjem (Cankar, Župančič, Kette in Murn) ter moderno v širšem smislu (poleg omenjenih štirih še njihovi sopotniki in sodobniki)<sup>28</sup>. Sredi sedemdesetih let se je v tabor privrženecv moderne vrnil A. Slodnjak, ki je v svojem zadnjem pregledu slovenskega slovstva spet označil dobo fin de siècle za dobo moderne in njenih sodobnikov<sup>29</sup>. Hkrati je za njen začetek sprejel leto 1899, ko sta izšli Cankarjeva in prva Župančičeva zbirka pesmi ter Cankarjeva prva knjiga kratke proze. S tem se je periodizacija 1899-1918 (Cankarjeva smrt in konec prve svetovne vojne) dokončno utrdila v slovenski literarni zgodovini.

Do neposrednega soočenja nasprotnikov pojma moderna in njegovih zagovornikov je prišlo leta 1982. Oddelek za slovanske jezike in književnosti na ljubljanski Filozofski fakulteti je to leto za mednarodni simpozij izbral obdobje moderne in ga kratko malo poimenoval obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Zdaj so se bolj kot doslej pri označevanju obdobja artikulirale razlike, ki so bile več kot označevalne, saj je šlo za različno gledanje na književnost tega časa. Terminološke razlike so razkrile vsebinske drugačnosti v razumevanju besedne umetnosti fin de siècle.

Simpozij je delno potrdil Zadravčev pogled na razvoj slovenske književnosti v Cankarjevem času, delno pa mu je ugovarjal. Zadravčev referat *Nekatere posebnosti slovenskega simbolizma*, postavljen na začetek simpozija kot relevanten predlog za pojmovanje in vrednotenje te literarne smeri<sup>30</sup>, je podprl Boris Paternu. V referatu *Problem simbolizma v slovenski književnosti* je zavrnil pojem moderna, zanj je to "dokaj motna oznaka"<sup>31</sup>, in ocenil simbolizem za vodilno literarno umetnost na Slovenskem med realizmom 19. stoletja in ekspresionizmom. Simbolizem naj bi bil "prvi umetniško razviti slog in nazor, ki je zajel vse zvrsti slovenske literature: liriko, prozo, dramatiko, do opazne mere tudi kritiko in celo literarno vedo"<sup>32</sup>. Ugotovitve torej, ki so zamejile slogovno raznorodnost obdobja in jo v znatni meri reducirale na eno njeno, čeprav najbolj vidno plast. S trditvijo, da se je simbolizem obnovil v slovenski književnosti po drugi svetovni vojni<sup>33</sup>, pa je referat odprl še vprašanje dvojnega pojmovanja simbolizma: simbolizma kot zgodovinsko pogojene literarne smeri in simbolizma kot splošnega, nadzgodovinskega ustvarjalnega postopka.

Drugačen pogled na obravnavano obdobje je na simpoziju predstavil France Bernik v referatu *Moderna in njeno mesto v slovenski literaturi*. Tudi zanj ni sporen specifični značaj slovenskega simbolizma, pojasnil pa ga je iz okoliščine, da se pri nas ni vsestransko razvil realizem. Njegova družbenokritična funkcija se je prenesla v obdobje moderne, kar je vplivalo na simbolizem tako, da mu je realistična angažiranost v veliki meri odvzela tisto iracionalno

duhovnost oziroma metafiziko, ki je značilna za simbolizem v drugih evropskih književnostih. Zato se je slovenski simbolizem, zlasti Cankarjev, uveljavil v "zmernih, alegorično ponazoritvenih pojavnih oblikah"<sup>34</sup>. Ker govori avtor o "času moderne", je moderna zanj časovni pojem, ki ne zaznamuje estetskoumetniških značilnosti obdobja. Te opredeljuje literarna veda ob upoštevanju "slogovnega pluralizma" na prelomu minulega stoletja<sup>35</sup>. Med zagovornike in uporabnike pojma moderna sodi ves čas tudi Janko Kos. Njegova najbolj reprezentativna knjiga, ki se opredeljuje do problema moderne, *Primerjalna zgodovina slovenske literature* iz leta 1987, pomeni hkrati zadnjo, tj. najnovejšo stopnjo v razvoju pojma, s katerim okvirno poimenujemo slovensko književnost okrog leta 1900. Kos neposredno tematizira moderno kot "izrazit časovno zbirni pojem", ki zajema "sočasnost in zaporedje več literarnih smeri". Obenem definira novo romantiko, razume jo kot obnovo in stopnjevanje prve romantike. Nova romantika naj bi zato označevala tiste sestavine ali težnje besedne umetnosti, ki pomenijo nadaljevanje, reaktualizacijo, včasih kar radikalizacijo prve ali "stare" romantike<sup>36</sup>. Nikakor pa nove romantike ni mogoče uporabljati kot sinonim za dekadenco ali simbolizem, kaj šele za moderno.

Razprava je pokazala, da gre v slovenski literarni vedi za ohranitev in hkrati za pomensko prekvalifikacijo pojma moderna. Spočetka je pojem kot instrument literarne kritike označeval različne slogovne smeri od druge polovice 19. stoletja do prve svetovne vojne. Prav vsebinska neprofiliranost pojma je kritiki omogočila, da je z "moderno" poimenovala naturalizem, pa dekadenco, impresionizem in simbolizem, celo novo romantiko. Terminološka negotovost se je prenesla tudi v slovensko literarno zgodovino, ki je pojem prevzela iz kritike, in daljši proces je bil potreben, da se je pojem izčistil in osvobodil od zunaj vnesenih pomenskih vsebin. Vzporedno z razvojem literarne vede in stabilizacijo oznak za slogovne smeri se je izraz moderna preselil v območje periodizacije ter utrdil kot povezovalni oziroma širši časovni pojem.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Prim. zlasti publikaciji *Die Berliner Moderne 1885-1914*. Herausgegeben von Jürgen Schutte und Peter Sprengel, Stuttgart 1987, 13, 16-20, in *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Herausgegeben von Gotthart Wunberg unter Mitarbeit von Johannes J. Braakenburg, Stuttgart 1984, 30.

<sup>2</sup> *Die Literarische Moderne*. Ausgewählt und mit einem Nachwort herausgegeben von Gotthart Wunberg. Frankfurt am Main 1971, 1-2.

<sup>3</sup> *Litterarische Volkshefte*, Berlin 1888, št. 5 (*Die Literarische Moderne* 1971, 3-42).

<sup>4</sup> *Die Literarische Moderne* 1971, 40.

<sup>5</sup> Prav tam, 22-23.

<sup>6</sup> *Die Wiener Moderne* 1984, 50-51.

<sup>7</sup> Prav tam, 16.

<sup>8</sup> *Moderne Dichtung* I, 1, 13-15 in 29-34 (1. januarja 1890).

<sup>9</sup> F. M. Fels je predaval 28. oktobra 1891, predavanje pa je

bilo objavljeno v *Moderne Rundschau* 4. del, 3. zv., 79-81 (1. novembra 1891).

<sup>10</sup> *Die Moderne. Die Literarische Moderne* 1971, 52-55.

<sup>11</sup> Prim. opombo 8.

<sup>12</sup> F. M. Fels, *Die Moderne. Die Literarische Moderne* 1971, 191-196.

<sup>13</sup> Josip Jaklič, *Pantheon-Arabeske*. Slovenec 29. julija 1893.

<sup>14</sup> "Da ne govorim o francoskem [novodobnem slovstvu], v katerem je že zdavnaj vse bolno, črvido in gnilo, tudi ne o tako zvani 'moderni' berlinski in dunajski, kjer - 'samo za moške!' - osamosvoja mesa obhaja svoje pijane orgije..." (*Nova pota*, 17. marca 1894; *Stritarjevo Zbrano delo* 7, 1955, 107).

<sup>15</sup> Fran Vidic, *Literarni klub na Dunaju v l. 1896/97*. Dom in svet 1926, 192.

<sup>16</sup> *Die Wiener Moderne* 1984, 16-19.

<sup>17</sup> Prim. Govekarjevo pismo Marici Nadliškovi med 21. in 24. novembrom 1896 (*Pisma Frana Govekarja II*, 1982, 14) in Cankarjevo pismo bratu Karlu 23. novembra 1896 (*Cankarjevo Zbrano delo* 26, 1979, 26).

<sup>18</sup> *Epilog k Vinjetam* (1899). *Cankarjevo Zbrano delo* 7, 1969, 149-198.

<sup>19</sup> Npr. v polemičnem članku *Naša lirika*, ki ga zaključí z ugotovitvijo: "moderna lirika je pred vrati..." (*Slovenski narod* 26. marca 1897).

<sup>20</sup> Marja Boršnik, *Pregled slovenskega slovstva*, 1948, 67-83.

<sup>21</sup> Ista, *O slovenski "moderni"*. Slavistična revija 16, 1968, 257-313.

<sup>22</sup> Anton Slodnjak, *Geschichte der slowenischen Literatur*. Berlin 1958, 244-324. Prim. tudi njegovo *Slovensko slovstvo. Ob tisočletnici Brtzišinskih spomenikov*, 1968, 254-366.

<sup>23</sup> Franc Zadavec, *Zgodovina slovenskega slovstva 5. Nova romantika in mejni obliki realizma*, 1970, 5-49.

<sup>24</sup> Dušan Pirjevec, *O liriki slovenske moderne*, *Naša sodobnost III*, 1955, 238-264; *Ivan Cankar in evropska literatura*, 1964, 7-10, 13, 15, 31, 38.

<sup>25</sup> Anton Ocvirk, *Slovenska moderna in evropski naturalizem*, *Naša sodobnost III*, 1955, 193-214.

<sup>26</sup> Ista, *Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu* (*Cankarjevo Zbrano delo* 6, 1967, 371-406) in *Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu v simbolizmu* (*Cankarjevo Zbrano delo* 7, 1970, 249-315).

<sup>27</sup> *Cankarjevo Zbrano delo* 6, 1967, 381 in *Zbrano delo* 7, 1970, 266.

<sup>28</sup> Joža Mahnič, *Zgodovina slovenskega slovstva V. Obdobje moderne*. 1964, 18-21.

<sup>29</sup> Anton Slodnjak, *Obrazi in dela slovenskega slovstva*, 1975, 217-299.

<sup>30</sup> *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Obdobja 4, 1, 1983, 9-38.

<sup>31</sup> Prav tam, 41.

<sup>32</sup> Prav tam, 42.

<sup>33</sup> Prav tam, 75.

<sup>34</sup> Prav tam, 90.

<sup>35</sup> Prav tam, 77, 88 in 90. O vprašanju slogovnega pluralizma v moderni srednjeevropskih književnosti glej *Neohelicon* (Budinčiča) XI, 1984, št. 1.

<sup>36</sup> *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, 1987, 146-148.

*Razprava oporeka stališčem, da bi veljavnost kulturne identitete enačill z mero originalnosti pripadajoče nacionalne subjektivitete. Takšno razumevanje pojma identitete, ki je bilo povsem sprejemljivo za 19. stoletje, je za aktualne poglede ob izteku tega stoletja docela neustrezno. Kulturna identiteta dejansko obstaja le skozi lastno dekonstrukcijo in neukinljivo mnogoterost številnih kulturnih relacij. Določila identitete se utemeljujejo skozi načela druga(ačn)osti ali - če uporabimo Bahtinovo terminologijo - skozi princip dialoškosti. V tem smislu kulturna identiteta nedvomno pripada področju raziskovanja medkulturnih vplivov in takšen pojem kulturne identitete prvenstveno sodi v območje primerjalne literarne vede.*

Da bi razjasnili problematiko kulturne identitete, ki nas zapleta v vprašanja o specifikah dane kulture, se moramo izhodiščno pravzaprav soočiti s temeljnimi določili, ki pripadajo biti te kulture. Zastavitev vprašanja o smislu določene kulturne samosvojesti pa istočasno, ko nas vodi k razmisleku o sami eksistenci te kulture, tudi pomeni, da očitno obstajajo upravičeni motivi za takšno samovpraševanje. Nedvomno je takšna potreba pogojena s problematično, negotovo in nezadostno razjasnjeno idejo o svojstvih te kulture kot tudi z željo, da bi z opravljeno analizo reafirmirali krhkost njenega bistva.<sup>1</sup>

S stališča literarnih ved je mogoče predpostavljati, da je vprašanje o kulturni identiteti, grobo rečeno, prvenstveno vprašanje o literarni identiteti pripadajočega govornega območja. Bahtinovi trditvi, da je "literatura neoločljivi del totalitete kulture", gotovo ni mogoče ugovarjati. Po njegovem literatura "ne more biti preučevana zunaj celotnega kulturnega konteksta. Ni je mogoče oddeliti od preostale kulture in jo neposredno povezovati (tako da bi obšli kulturo) s socioekonomskimi in drugimi faktorji. Ti faktorji vplivajo na kulturo kot celoto in samo skoznje in v zvezi z njo lahko učinkujejo na literaturo. Literarni proces je del kulturnega procesa in ne more biti iz njega iztrgan." (Bahtin 1986, str. 140.) Če je sam smisel obstajanja literature mogoče opredeliti - kakor je to zaslediti pri nekaterih strukturalistih in v drugačnem kontekstu pri Heideggerju - kot preiskavo možnosti izrekanja jezika samega (in skoz njega prelamljajočo se historično zavest), potem bi bilo mogoče problem literarne identitete reducirati na naravno okolje nacionalnega jezika, to je na kontekst posamezne nacionalne kulture. Vendar pa takšno stališče seveda ne more biti ustrezna in veljavna interpretacija literarne identitete ob koncu dvajsetega stoletja. Tak pristop bi v sebi skrival tisti koncept identitete, ki implicira njene poteze kot nekaj nesprejemljivo dokončnega in njene karakteristike kot nekaj docela samozadostnega. Četudi nekatere očitne usedline romantičnih koncepcij obstajajo razpoznavno navzoče celo v ruskem formalizmu in tudi pri nekaterih strukturalistih, pa takšnega koncepta identitete, ki implicira pojmovanje identičnosti kot nečesa istovetnega s samim seboj, v njihovih metodoloških stališčih nikoli ne bi mogli zaslediti. Enačenje literarne identitete z nacionalno kulturo kaže na tisto razumevanje vprašanja identitete, ki je bilo možno z gledišča devetnajstega stoletja, ko je bila literatura naravno in nesporno izpostavljena predvsem kot nacionalna literatura. Za literaturo romantičnega in postromantičnega obdobja je bilo povsem sprejemljivo, da je obstajala kot faktor potrjevanja entitete nacionalnega in kot takšna predstavljala

avtentični obraz kulture. Takšno pojmovanje koncepta identitete v devetnajstem stoletju je bilo nedvomno dediščina romantike in njenih razlag subjekta, ki se istoveti izključno s samim seboj, z notranjo realnostjo svojega lastnega jaza. To pojmovanje skriva v sebi koncept subjekta kot nečesa absolutnega in avtonomnega, kot realiteto, ki zanikuje vsakršno odločujočo ali neizogibno vez izven sebe, ali drugače povedano, ki zanikuje obstoj in veljavnost kakršnekoli transcendence izven sebe in se identificira zgolj s svojo imanentno realnostjo ali s svojo lastno imanentno validnostjo. Tako kakor subjekt romantike opredeljuje samega sebe s svojo subjektivnostjo, ki jo razume kot nekaj samogotovega in samozadostnega, je bilo v 19. stoletju tudi povsem legitimno v omenjenem smislu razumeti koncepcijo identitete. Na nezadostnost tako reduciranega pogleda na kulturo in literaturo kot "duha naroda" (Herderjev pojem) je dejansko opozarjal že Goethe s svojim pojmom svetovne literature. Vendar pa je bilo kakršnokoli potezo takšne odprtosti v duhovnozgodovinskem okviru romantike mogoče razumeti zgolj kot samouveljavitev romantičnega absolutnega in avtonomnega subjekta. Sledov preboja in uveljavitve drugačnega razumevanja odprtosti kot poteze preseganja in samozanikanja romantičnega jaza, dotlej dosledno absolutnega in avtonomnega, ni mogoče najti prej kot v poznoromantičnem pojavu romantične ironije.

Problematike kulturne identitete nikakor ni mogoče razreševati, ne da bi se dotaknili vprašanja interkulturalnih vplivov. Gledano s tega zornega kota pojem kulturne identitete eminentno pripada področju primerjalne literarne vede. Literarna dela, zvrsti, smeri in celo zgodovinska obdobja umetnostnih teženj danega naroda, kot se kaže skozi zgodovino, ne morejo obstajati kot izolirani pojavi zamejene nacionalne eksistence znotraj dane kulturne zgodovine in jih ni mogoče razumeti brez stikov z literarnimi pojavi drugih nacionalnih kultur. Kulturna identiteta ne more nikoli biti utemeljena in razpoznavna zgolj iz nacionalnega temelja. Identiteta kulture slehernega nacionalnega prostora je lahko izoblikovana le v sosesčini drugih vplivnih kultur. Literaturo je mogoče razumeti le kot interkulturalni zgodovinski pojav, ki se pojavlja po logiki vzajemnih umetniških vplivov številnih nacionalnih kultur, vzajemne interakcije avtentičnih umetniških interesov, ki so jih proizvedle različne kulturne okoliščine, in vzajemne receptivne odprtosti za drug(ačn)ost. Drug(ačn)ost, kot poudarja Bahtin v svoji filozofiji odprtosti in dialogizma, je nepovratno naša kulturna realnost. Drug(ačn)ost nikakor ni nujno nekaj ogrožajočega za kulturno samosvojost ali njena določila identitete. Princip resničnosti vsekakor vedno koincidira s principom drug(ačn)osti. V skladu s povedanim veljavnosti kulturne identitete ni mogoče enačiti z mero originalnosti, vsebovane v nacionalni subjektiviteti te kulture. Kulturna identiteta obstaja le skozi svojo lastno dekonstrukcijo in permanentno multiplikacijo številnih kulturnih vezi. Prepletanje takšnih vplivov ne izničuje njene identitete, pač pa oplaja njeno izvorno podobo, omogoča vznikanje njenih še neudejanjenih možnosti in njenih še nerealiziranih obrazov ali razsežnosti. Konvergiranje različnih evropskih kultur, kot izpričuje njihova zgodovina, je bilo permanentno in intenzivno. Vse in še posebej nacionalne identitete velikih kulturnih narodov so bile skozi celotno zgodovino evropskih kultur odprte dejavnim vplivom in spreminjanju. Identiteta ali kulturna samosvojost vsekakor ni nekaj dokončnega, ampak je tok svojih nikoli naključnih potez.



Četudi semantično polje besede IDENTITETA predpostavlja izraze, kot so ISTOST, ENOTNOST; ISTI, NE DRUGI, PRAV ISTI, PRAV TAK; IZVORNOST, AVTENTIČNOST; RESNICNA STVAR, T(IST)O, ABSOLUTNO T(IST)O, pa koncept identitete v skladu z današnjo filozofsko skušnjo ne pomeni in se ne more nanašati na "nekaj, kar je identično zgolj s samim seboj", ali z drugimi besedami, identitete nikakor ne smemo razumeti kot "prvotni princip obstajanja" (prim. Descombes 1980, str. 37). Princip identitete koincidira s principom drugosti – ali če uporabimo Bahtinovo terminologijo – s principom dialoščnosti.

Kot konkretno zgodovinsko dejstvo implicira kulturna identiteta uvajanje različnosti v samo sebe, to je, uvajanje entitete zanikanja ali reciprocnosti v svoje bistvo. (Prim. Descombes, 1980, str. 38.) Ker kulturna identiteta obstaja kot nekaj znotraj historičnega procesa, tudi njena narava ne more ostati ena in ista; kulturna identiteta ne more biti preprosto perpetuiranje same sebe. Ne more se ohranjati v fiksirani, nespremenljivi podobi, kajti v sebi poseduje "božanski privilegij", da sama vase uvaja svoje izvirne oblike menjav, sprememb in inovativnosti v svojih nepretrganih povezavah z drugačnostjo. Glede na to lahko zapišemo sklep, da je kulturna identiteta dane nacionalne literature vedno nanovo vzpostavljana skozi nepretrgani dialog z drugimi literaturami. "Različnost je tisto, kar omogoča identiteti, da je to, kar je ona sama." (Descombes 1980, str. 40.) Takšen dialogizem seveda predpostavlja, da je vprašanje kulturne identitete literature prvenstveno vprašanje literarnozgodovinskih raziskav, ki jih opravlja primerjalna literarna veda.

Metodološka izhodišča tega razpravljanja o kulturni identiteti so v zvezi z Bahtinovimi pojmi in pogledi, formuliranimi, prvič, kot preseganje "tehnoških", v bistvu še vedno metafizičnih orientacij zgodnjega formalizma, in drugič, kot zavrnitev specifičnih okoliščin predpisanega ideološkega monizma in totalitarizma. Oba konteksta, formalistični in totalitarni, sta spodbudila specifičen Bahtinov filozofski in teoretski odgovor, ki razkriva temeljno pomanjkljivost v mišljenju zahodnoevropskega racionalizma. Njegova stališča o dialogizmu dejansko osvobajajo evropsko racionalnost njenih lastnih predpostavk. Artikuliranje Bahtinove ideologije dialoščnosti kot preseganja ideološkega monologizma je v zvezi s spremembami zgodovinskega samorazumevanja v evropskem mišljenju onkraj modernizma.

Odzivno kritično, četudi nekoliko kasno branje Bahtinovega dela – v zadnjem času predvsem na ozadju aktualnih poststrukturalističnih predpostavk, ki jih je prav ta njegova dediščina tudi sooblikovala – je imelo na področju literarnoteoretskega raziskovanja močan vpliv. Še bolj pomembne pa so bile specifične Bahtinove terminološke rešitve, ki so osvetlile nekatera etična in ideološka vprašanja in razsežnosti literature. V upravičeni entuziazem pri sprejemanju Bahtinovih pogledov v sedemdesetih in osemdesetih letih je kritično posegel Paul de Man z obetavnimi pripombami in skepsa do Bahtinovega pojma dialoščnosti. De Man ni zanikal, da koncept dialogizma kaže izjemen domet, svoje pomisleke je usmeril na "mnogo ožje vprašanje, zakaj je bil pojem [lahko] tako navdušeno sprejet pri teoretikih tako različnih prepričan in se pokazal za veljavno rešitev mnogih zadreg, ki so nas že dolgo spravljale v stisko". (Prim. De Man 1983, str. 100.) Povsem mogoče se je pridružil njegovemu mnenju, da "dialoškost lahko pomeni, in je dejansko že doslej pomenila, številnim kritikom marsikaj, včasih brez sklicevanja na Bahtina" (prav tam). Vendar pa nas njegovo branje Bahtina ne prepričuje, ali je zares povsem dosle-

dno, da bi lahko oporekalo teoretski in filozofski veljavnosti tega pojma. V Bahtinovi koncepciji dialoščnosti je de Man spregledal inherentno kvaliteto konfliktnosti in kontradikcije, to je lastnost, ki predpostavlja v sebi vpisani prostor za drugačnost kot nekaj različnega in nasprotujočega. Če dosledno beremo Bahtinove spise o romaneskni zvrsti in še bolj precizirana stališča v njegovem temeljnem delu *Markszem in filozofija jezika* (objavljenem leta 1929 pod imenom Vološinova), ki pomenijo ontološki okvir njegovim idejam, potem se dialoškost pokaže kot pojem, ki implicira zavedanje rivalskih pogledov na eno in isto stvar. Tak Bahtinov pojem implicira prisotnost relativizirane, deprivilegirane resnice o nekem predmetu, ali z drugimi besedami, implicira de(kon)strukcijo avtoritativne ali absolutne besede o njem. Bahtinova koncepcija dialoščnosti nosi vsa znamenja svoje historične utemeljenosti. Zasnovana v filozofiji konkretizma postavlja problem resnice in njene veljavnosti na nov način. Dialoškost predpostavlja nedovršen značaj resnice, mnoštvo pogledov nanjo, izraz neizčrpnosti resnice, to je, upošteva ogromno, neomejeno bogastvo njenega bistva. De Manove trditve o neodločljivosti (nezmožnosti odločitve, angl. undecidability; prim. De Man 1983, str. 106) so povsem blizu Bahtinovim lastnim spoznavnim stališčem, formuliranim v spisu *Metodologija humanističnih znanosti* (Bahtin 1986, str. 159-172).

Če je dialoška beseda antonim avtoritativnemu diskurzu (rus. avtoritetnoe slovo), in če dialoškost pomeni decentralizacijo ali, kot to interpretira Bahtin, uveljavitev centrifugalnih sil v pojmovanju subjekta oziroma v pojmovanju resnice (kar je nazorno razvidno iz marginalnih komičnih zvrsti), potem imata ta dva Bahtinova koncepta enako vrednost kot Heideggerjeve filozofske premise, formulirane v *Biti in času*, ki izražajo precizno utemeljeno zahtevo po destrukciji (v pomenu presciganja oziroma premaganja) metafizike znotraj mišljenja dvajsetega stoletja. Ta Heideggerjeva zahteva po de-strukciji (nem. Destruktion, ne v negativnem pomenu nem. Zerstörung), ki je kasneje odmevala v ameriški poststrukturalistični de(kon)strukcijski hermenevtiki, pomeni, "da je naloga rušenja [dejansko] prizadevanje za ustvarjalno ohranjanje zgodovine" (prim. Leitch 1983, str. 66). V Bahtinovem pojmu dialoščnosti in v Heideggerjevi misli o "defamiliarizaciji in razkritosti resnice" (prim. Leitch 1983, str. 70), je lahko razpoznavni sovpadajoče implikacije.

"Beseda, tckst, jezik ali kultura so izpostavljeni dialogizaciji", zatrjuje v svojih komentarjih k Bahtinu yaleski komparativist Michael Holquist, ki je strokovni publikist na Zahodu omogočil karšeda avtentičen prevod Bahtinovih temeljnih spisov o romanu (prim. Holquist 1981, str. 427) in je problem dialogizma obdelal tudi v posebni knjigi (prim. Holquist 1990). Še nekaj drugih pojmov z Bahtinovega terminološkega repertoarja se zdi važnih, kadar razpravljamo o vprašanju kulturne identitete: TUJ ali DRUG (rus. čuzoj), ČUŽOE SLOVO (v pomenu "beseda nekoga drugega"), DRUGOST (rus. čuzdost), REAKCENTUACIJA, kvaliteta nedovršenosti ali odsotnost možnosti za dokončno dovršitev (rus. nezaveršennost') ali kot to lastnost ustrezno prevajajo v angleščino INKONKLUZIVNOST ali ODPRTOST (angl. openendedness). Omeniti velja še nekaj ključnih atributov kot so REAKCENTUIRAN, DIALOGIZIRAN, PRELAMLAJAOČ, ki vsi zagotavljajo prisotnost najmanj dveh različnih besed ali pogledov na dani predmet. To predpostavlja Bahtinovo temeljno trditev, da "resnica ne more triumfirati ali zmagati" (*From Notes Made in 1970-71*, Bahtin 1986, str. 141). S tega stališča je podlaga za veljavnost ene in edine resnice, tudi

kar se tiče vprašanja kulturne identitete, spodmaknjena, če ne celo povsem eliminirana. Problem kulturne identitete je potrebno gledati skozi princip drugosti. Identiteta kulture ima v svoji biti številne obraze, oziroma lahko rečemo, da je multiformna v svoji biti. O njeni individualnosti lahko govorimo zgolj kot o kulturnem dialogizmu. Če sledimo Bahtinu, potem je heterološko naravo literarnih in kulturnih pojavov skozi tradicijo dane nacionalne zgodovine mogoče raziskovati z bolj dosledno argumentacijo. Kulturna identiteta je kompleksno strukturirano dejstvo in dejansko predstavlja neko nedovršeno celoto. Identiteta nacionalne literature ima v svojih različnih zgodovinskih stopnjah nadvomno različne pojavnne oblike.

V Bahtinovem mišljenju, ki je motivirano s filozofijo konkretne, izpričuje vpraševanje po resnični biti razveljavitev ali ukinitve kartezijanske pozicije. V njegovi knjigi *Problemi poetike Dostojevskega* (1929) je mogoče zaslediti zapisano misel, da je "jaz tok izjav" in da "človek, kolikor dolgo že živi, ni nikoli skladen sam s seboj" (prim. angl. izdajo 1973, str. 48, cit. v: Morson 1978, str. 412-413). Jaz potemtakem ne more nič več služiti kot temelj resničnosti obstajanja vseh stvari, ali z drugimi besedami, izgubil je svojo kartezijansko substancialnost. "Jaz izhodiščno realizira samega sebe skozi druge", trdi Bahtin in nadaljuje: "Od njih sprejemam besede, oblike in tonalitete za formiranje svojih izhodiščnih idej o samem sebi." (Bahtin 1986, str. 138.) S to formulacijo je odločno opozoril na nezadostnost kartezijanskega subjekta, ki ga opredeljuje zavest (lat. cogito). Takšno kartezijansko samoopredeljevanje komentira Bahtin kot "napačno tendenco k reduciranju vsega na posamezno zavest, k raztapljanju tujih oziroma drugih zavesti v njej". (Prim. Bahtin 1986, str. 141.) Descartesov diktum "cogito, ergo sum"<sup>2</sup> je zanj neustrezen odgovor na vprašanje o subjektu. Bahtin zagovarja naslednje stališče: "Iskanje moje lastne besede (gr. logos) je dejansko iskanje besede, ki ni moja lastna, besede, ki je več od mene; to je prizadevanje za odklik od svoje lastne besede, s katero ne more biti izrečenega nič bistvenega" (Bahtin 1986, str. 149). Bahtin resnice nič več ne definira v smislu skladnosti oziroma, ko gre za pomen identitete, kot nečesa, kar je istovetno s samim seboj. Resnični obraz resnice je agonističen, definiran s svojim zanikanjem. Ali rečeno z drugimi besedami: kraljestvo kartezijanske gotovosti je razveljavljeno. Spoznano je, da resnica ni nekaj enostranskega, in pojem identitete je potrebno potemtakem redefinirati. Resnica dejanskega jaza je definirana kot nekaj, kar ne more ostati isto, ali z drugimi besedami, opredeljena je z v sebi vpisano voljo po razliki. (Prim. Descombes 1982, str. 35.) Moderna filozofija, tako kakor Bahtin v svoji filozofski antropologiji, uvaja pojem razlike v samo definicijo identitete.

Iz povedanega je razvidno, zakaj so Bahtinovi pogledi uporabni, kadar razpravljamo o vprašanih kulture in njene identitete. Kulturna identiteta, kot se kaže skozi zgodovino literature in drugih oblik umetnosti, je dejansko entiteta, ki je nekaj izrazito konkretnega po svoji biti. Če naj bo predmet resnega raziskovanja, mora biti v naši zavesti, kot konkretno zgodovinsko dejstvo. Kulture pri tem seveda ne smemo razumeti kot vsoto pojavov, ampak kot konkretno celoto, pri čemer pa je potrebno pojem celovitosti razumeti pragmatično in ne metafizično, to je, kot nekaj odprtega, nedokončanega, ali z drugo besedo neskljenega ali inkonkluzivnega po svojem značaju. Kar se tiče problematike

proučevanja kulture, je mogoče prav pri Bahtinu najti daljnosežno metodološko pripombo, ki po svojem bistvu izhaja iz modernih pogledov primerjalne vede. "Obstaja zelo močna, vendar enostranska in zato nezanesljiva ideja, da je potrebno, če hočemo bolje razumeti tujo kulturo, vstopiti vanjo in pozabiti pri tem svojo lastno, ter gledati svet skozi oči te tuje kulture." (Bahtin 1986, str. 6.) To metodološko stališče je še bolj nadrobno precizirano. "V območju kulture je zunanje gledišče najmočnejši faktor pri razumevanju. Samo v očeh druge kulture razkriva tuja kultura sebe na poln in najgloblji način [...] Pomen se razkrije v svoji globini, brž ko ga soočimo in ko pride v stik z drugim, tujim pomenom: zapleteta se v neko vrsto dialoga, ki premaguje zaprtost in enostranskost teh posameznih pomenov, teh kultur. Ob tuji kulturi si zastavljamo nova vprašanja, takšna, ki si jih ta sebi ne postavlja. [...] Takšno dialoško soočenje dveh kultur nima za posledico stapljanja ali mešanja. Vsaka zadrži svojo lastno enotnost in odprto celoto, vendar pa se medsebojno obogatita." (Bahtin 1986, str. 7.) Samosvojest kulture je definirana skozi soočenja z drugačnostjo, to je, skozi dialog.

Nikakor ne smemo pozabiti, da je za Bahtina tudi zavest realno obstoječe dejstvo. V svoji filozofiji umetnosti ugotavlja, da je zavest materializirana v znakovnem materialu. Znak, ali če dosledno sledimo njegovim pogledom na jezik, beseda (rus. slovo, gr. logos) oziroma izjava (kot najmanjša enota jezika), prelamlja v sebi socialne in historične entitete. Hkrati nas Bahtin opozarja na konstanten medsebojni vpliv znakovnega in pripadajoče historične biti. Tu so njegovi pogledi blizu Heideggerju. Ko je slednji razvil svoje ideje o eksistencialnem pomenu in vlogi umetnosti in razložil, zakaj se po njegovem človek nahaja v svetu in je vanj postavljen zgodovinsko, kar je razvidno v poeziji (prim. Heidegger, *Izvir umetniškega dela*), je tudi opozoril, da se sama zgodovinska bit pokaže v neskritosti na povsem jasnem način prav skozi jezik poezije (prim. Leitch, str. 64). Po Bahtinu in Heideggerju jezik in mišljenje implicirata navzočnost (faktičnost) zgodovinske zavesti oziroma zgodovinske biti. Njuni pogledi so v novejšem času dobili odmev v moderni francoski filozofiji: "Jezik razlaga zgodovino, ker je pomen zgodovine v tem, da je zgodovina pomena." (Descombes 1980, str. 74.)

Identiteta kulture je nedvomno vzpostavljena skozi kompleksnost povezav v historičnem procesu. Vprašanje kulturne identitete mora biti potemtakem ustrezno zastavljeno na povsem konkretni ravni. Bahtinova gledišča so, kot je znano, po svoji gnozeološki poziciji zasnovana docela v njegovi filozofiji konkretnega, kot je to jasno poudarjeno v artikulaciji njegovih lastnih teoretskih predpostavk o literaturi in kulturi. Enako je tudi z njegovo temeljno koncepcijo dialoga. Naša metodološka predpostavka, opirajoča se na implikacije, kakršne so navzoče v njegovem pojmu dialoga, ki v sebi povzema kompleksnost realnosti, se mora potemtakem pokazati kot veljavna, tudi kadar razpravljamo o kulturni identiteti.

Ko si zastavljamo vprašanje o kulturni identiteti določenega prostora metodološko na temelju realnostnega principa, je korak na področje primerjalnega raziskovanja literature neizogiben. S komparativistiko pri tem nimamo v mislih zgolj recepcije neke kulture v območje druge. Moderna primerjalna literarna veda mora kot resna humanistična disciplina povzemati dejansko to, kar prekriva nemški izraz *allgemeine Literaturwissenschaft*. Mnoogo bolj kot za vprašanja kulturnih vplivov v neposrednih in po-

srednih stikih se primerjalna literarna veda dandanes zanima za problematiko historičnih določil, pod vplivom Heideggerja pa predvsem za proučevanje historične biti, zajete v jezikih različnih evropskih literatur in umetnosti. Aktualno vprašanje analize literarnih tekstov (ali drugih umetniških del) je vprašanje o historični biti, zakriti v dani literaturi (ali umetnini), in pa še, kako je ta literatura udeležena v principu resnice, kot ga izpričuje zgodovina evropske subjektivitete. Vprašanje medsebojnih vezi med evropskimi literaturami zgoj na osnovi empirično udejanjenih stikov in vplivov se zdi za moderno primerjalno literarno vedo nezadostno. Danes literatur ni mogoče ustrezno proučevati, če bi zaobšli vprašanja same zgodovine, niti se ne moremo izogniti zadevam njihove nacionalne biti, kar oboje nudi odgovore, ki pojasnjujejo položaj posameznih literatur znotraj danega historičnega segmenta evropskega mišljenja, to je o njihovih kulturnih identitetah. S tem dejansko dobimo tudi odgovore, ki so povezani s samo "faktičnostjo" historične biti, katera opredeljuje položaj neke literature. Na primer: problem angleške kulturne identitete in politike te kulture<sup>3</sup>, pri čemer je seveda upravičeno pričakovati nekatere teoretske zaključke, mora potemtakem biti primerjan skozi cel niz analiz z drugimi evropskimi literaturami. Samo skozi primerjavo historičnih potez biti, ki karakterizirajo določila identitete, je mogoče razkriti ustrezno podobo angleške ali katere druge kulturne identitete. Takšen odgovor pa je seveda izven dosega tega spisa. Njegov namen je le opozoriti na nekatere možne teoretske implikacije, ki naj usmerijo debato o problemu identitete k zapletenosti njene narave.

Kulturna identiteta dane nacionalne zgodovine je njen "prvobitni temelj" (prim. Leitch, str. 69) in dejansko omogoča njeno eksistenco. Četudi je vztrajno dekonstruirana skozi svoje stike z drugimi kulturami, ostaja njena bit neizogibno specifično njena.

Kulturna identiteta je način obstajanja v množstvu svojih lastnih pojavnih oblik skozi zgodovino. Dejansko je to kompleksna podoba raznovrstnih interesov svojega lastnega jaza. Kulturna identiteta kot razlika, kot drugačnost, kot raznovrstnost je, kot bi lahko rekli, naše "neizogibno breme". Identiteta kulture, če sledimo Bahtinu in njegovemu pojmu dialoga, ni nekaj enoumnega in ni niti vsota različnih kvalitete ali karakteristik, ki bi jasno razmejevale dano kulturo od drugih. Kulturna identiteta je, tako kakor vsakršna individualnost, sečišče številnih interkulturalnih vplivov. Ima kompleksno večpomensko, ali kot pravi Bahtin "večglasno" naravo, odprto za lastne spremembe s ciljem, da bi zadržala svoje lastno bistvo v svojem novem kontekstu interesov. *Naša kulturna identiteta je naš intertekst*. Ogromen in brezmejen svet drugačnosti konstituira temeljno dejstvo eksistence naše kulturne identitete. V svojih kasnih zapiskih je Bahtin ugotavljal naslednje: "Proučevanje kulture (ali nekaterih njenih področij) na ravni sistema in na višji ravni organske cnote [predpostavlja sledeče izraze]: odprt, postajajoč, nerazrešen in neopredeljiv, zmožen preminevanja ali prenove, transcendirajoč sebe, to je presegajoč svoje lastne meje". (Prim. Bahtin 1986, str. 135.) Navzočnost interesov v definiciji kulturne identitete razkriva, da je vprašanje politike nepogrešljivo zajeto v dogajanju kulture skozi njeno zgodovino.

"Zapleteni dogodek soočenja in interakcije z drugo besedo", manifestiran skozi stikanje kulturnih identitet, kot je mogoče definirati kulturo dane jezikovne sredine, je bil, kot ugotavlja Bahtin, "skoraj povsem prezrt v ustreznih humanističnih vedah" (prim. Bahtin 1986, str. 144). Po njegovem pripada sfera kulturne prob-

lematike duhovnim znanostim in, kot trdi, njihovo področje raziskovanja ne zajame enega, ampak dvoje "duhov". Dejanski predmet preučevanja je medsebojna povezava in součinkovanje [obe] "duhov".<sup>4</sup> (Prim. Bahtin 1986, str. 144.)

Kulturna identiteta, katere oblikovanje in obstoj sta pogojena z interakcijo medkulturnih vplivov, izpričuje svoj neizogibni interkulturalni značaj in je kot taka dejansko predmet novejših raziskav intertekstualnosti. *Prav ta intertekstualni značaj kulturne identitete omogoča neskončno raznovrstnost njene biti*. Bahtin je trdil, da sta "svet kulture in literature v svojem bistvu enako neskončna kot svet (vesolje)" (Bahtin 1986, str. 140). Odsotnost vnaprejšnje determiniranosti sta najbolj očitni karakteristiki neke kulture in njene identitete. Formacija svojstev dane kulture skozi njena soočenja z drug(ačn)ostjo ne more, kot nas precizno opozarja Bahtin, spremeniti eksistence te kulture, ampak le pomen njene eksistence. Tukaj Bahtin vpeljuje še drugo, odločilno pripombo, ki je precej blizu poststrukturalistom: "Avtentičnost in resnica ne prebivata v eksistenci sami, ampak le v eksistenci, ki je priznana in izražena." (Bahtin 1986, str. 138.) Iz tega sledi, da interakcija kulturnih identitet rezultira v spreminjanju pomena njihovega obstajanja. Enako kakor bo odmevanje jaza v empiričnosti drugega vedno prispevalo k samoafirmaciji posameznikove eksistence, tako se tudi samozaupanje kulture (ali z drugimi besedami njeno samozavedanje) lahko aktivira in hkrati ustvarjalno napreduje edinole skozi princip drugosti. Ali da rečemo drugače: to pomeni dopuščanje, da dogodek kulturnega dialogizma ne pomeni izbrisa individualne kulturne identitete. Se več zagotavlja ohranjanje razdalje ali razmika med obstoječimi kulturnimi identitetami in njihovimi evolucijskimi možnostmi.

Čeprav se kulturna identiteta nenčno vzpostavlja v dialogu z drug(ačn)ostjo, pa seveda ne more biti oropana lastnega razvoja, to je, svojih imanentnih razvojnih interesov. Pri tem je skozi ustvarjalne stike udeležena pri spreminjanju tudi svojega lastnega smisla. Kulturna zavest 20. stoletja, ki se zaveda neskončne razvejaniosti in različnosti medkulturnih vplivov na svoje lastno bistvo, se ne čuti ogrožena, da bi utegnila ponikniti v istovetnosti druge kulture. Edinstvenost identitete neke kulture leži v samih potezah njenih razlik in njene drug(ačn)osti, kar se oboje zapisuje vanjo v vsej njeni zgodovini. Kulturna identiteta je nedvomno definirana prav skozi princip razlik in drugosti. Način obstajanja dane kulturne identitete je njena dialoškost. Povsem naravno pri tem je, da razlike privlačijo ena drugo in da se absorbirajo na robovih svojih lastnih odsotnih potez. Prav tukaj je treba iskati tudi razloge, zakaj identiteta ne more biti nekaj zamrznjenega, permanentnega in za vedno zaprtega vase. Kar zadeva kulturo in njeno zgodovinskost, to pomeni, da sploh ne bi obstajala na tak način, če bi ta svet ne bil poln razlik, ki atraktivno odmevajo druga v drugi.

Poteze istovetnosti dane nacionalne kulture ne morejo biti izčrpane. Ta nezčrpnost, vpisana v kulturno identiteto skozi njeno dialoškost, je garant, ki zagotavlja, da identiteta posameznega kulturnega prostora ne more presahnniti. Prav ta dialoški značaj kultur tudi onemogoča, da bi prišlo do stapljanja posameznih evropskih kulturnih identitet. Dve tisočletji po prvih korakih diferenciacije literarnih zvrsti in literarnih "jezikov", kar se je v zametkih dogodilo s pojavom grške lirske poezije in komedije, je literarna zgodovina dandanes priča visoko razdelani ali spopolnjeni podobi diferenciranosti številnih evropskih literatur in kultur.

V interakciji množstva literatur skozi zgodovino kultur Evrope so se obstoječe razlike posameznih nacionalnih literatur samo množile in to izobilje je preprečevalo možnost njihovega poenotenja. Ob permanentnem toku kontaktov in vplivov je kulturna identiteta nacionalnih literatur nenehno pod udarom povsem novih lastnosti in specifičnosti. V povezavi s potezami druge kulturne identitete premešča poudarke svojih lastnih neizčrpljivih karakteristik. Možno je, da se pri tem radikalno spremeni ali oplemeniti, vendar pa njena transformacija ne more diskreditirati samega njenega obstoja. (Prim. Bahtin 1986, str. 137.)

Glede prihodnosti evropskih integracijskih procesov, kot je razvidna iz perspektive pričujočega razmišljanja o identitetnem principu kot dialogizmu, se kaže, da ni prave osnove, da bi bila eksistenca številnih kultur in njihovih posameznih istovetnostnih podob v Evropi ogrožena. Če bi evocirali Bahtina, bi lahko samo rekli, da se kulturna identiteta prebudi zavita v plast druge zavesti in živi naprej svojo lastno neponovljivo eksistenco.

Kulturna identiteta je nedokončana celota. Skozi kompleksnost vplivov, ki jo modificirajo, uhaja kakršnikoli predvidljivosti. Njena lastna ustvarjalna narava se, ko se zaplete v dialog z drugimi kulturami, preoblikuje in v novi luči osvetljuje pomen njene eksistence. Če to formuliramo z zornega kota primerjalne vede, lahko rečemo, da vitalna ustvarjalnost posamezne kulture obstaja v permanentni reinterpretaciji lastnih podob identitete. Njena lastna historična bit spregovori skozi sleherno dejanje njenega umetniškega izraza.

Če ustrezno upoštevamo procese interkulturalnega učinkovanja in stalno navzočnost reinterpretiranja v formiranju posameznih kulturnih identitet, se pomen in veljavnost tega, kar zaobjame znotraj poststrukturalizma nanovo aktualizirani pojem marginalnega, s tem pa tudi pomen in veljava kulturnih istovetnosti manjših evropskih narodov, pokaže v novi vlogi. Skozi dialoškost kot vzorec preseganja monoloških ali hegemonističnih gledanj se tudi razmejitve med osrednjim in obrobim oziroma med velikim in malim glede na mero njune veljavnosti povsem razrahlja. Pojav dialoškosti je, kot kaže, po svojem historičnem izvoru in po svojem bistvu oblika demokratičnosti. Marginalnost, kot je razvidno iz evropske pa tudi svetovne literarne zgodovine, je izpričala svojo vplivno navzočnost skozi voljo do samouveljavitve, to je, skozi svojo moč učinkovanja, ki je pripadala umetnosti ali tistemu, kar v širšem pomenu zaobjame grška beseda *poiesis*.<sup>5</sup> Marginalnost, kot priča zgodovina, je brezkompromisno udejanjala latentne moči svoje lastne volje po obstajanju. Tudi Bahtin opozarja, da je veljavnost marginalnega odigrala odločilno vlogo v zgodovini evropske kulture in njenih individualnih segmentov. Marginalnost je bila spregledovana zgolj znotraj tradicije prevladujočega mišljenja in gledanja na literaturo in umetnosti, takšna logika prezrtja ali celo zatiranja marginalnega pa je imela seveda svojo utemeljenost. Omenjeni odnos do marginalnosti je seveda sovpadal s tistim in bil pravzaprav posledica tistega, kar je mogoče povzeti s pojmom zahodnega metafizičnega mišljenja,<sup>6</sup> znotraj katerega je bil pogled na raziskovani predmet osredotočen zgolj na to, da se prepozna tisto, kar je osrednjega pomena oziroma je bistveno, npr. bistvo danega literarnega pojava ali bistvo njegove historične eksistence. Marginalne kulture v luči predpostavk mišljenja, pripadajočega zahodni metafiziki, za takšno prevladujoče gledanje na literaturo in umetnost niso mogle imeti prave teže. V kontekstu filozofije drugosti, ki jo je vsaj v literarni vedi dobera utrdil šele post-

strukturalizem, je nanje vržena povsem nova luč, predvsem pa je v kontekstu reaktualizirane vloge marginalnega mogoče na procese historične transformacije posamezne kulturne identitete gledati z obetajočo novo kvaliteto.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Prva verzija te razprave ja nastala kot del mednarodnega projekta "Cultural Identity and the Politics of English", ki ga organizira Birkbeck College (University of London). Namen projekta je premisliti možnosti obstajanja identitete posameznih kultur znotraj evropskih integracijskih procesov.

<sup>2</sup> Njegova kasnejša formulacija: "Ego cogito, ergo sum, sive existo".

<sup>3</sup> Takšen je bil naslov teme, v okviru katere je nastala tudi pričujoča razprava.

<sup>4</sup> Raba besede "duh" v navednicah ni najbolj ustrezna za horizont Bahtinove misli, ker je zanj celo zavest nekaj povsem faktičnega.

<sup>5</sup> Gr. poico za 1. os. sg. pomeni isto kot slovenski infinitivi činiti, delati, izdelati, storiti, izmišljati. (Prim. Anton Dokler, *Grško-slovenski slovar*, Ljubljana 1915, str. 626-627.)

<sup>6</sup> "Metaphysics is that form of thought which accounts for Being as the ground of beings" (Peter Osborne, *Overcoming Philosophy as Metaphysics*, *The Oxford Literary Review*, vol. 11, 1989, p. 87.)

#### VIRI

BAHTIN 1967: Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd 1967.

BAHTIN 1980: Mihail Bahtin, *Marksizam i filozofija jezika*, Beograd 1980.

BAHTIN 1986: Mihail M. Bahtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, Austin (Texas) 1986.

DE MAN 1983: Paul de Man, *Dialogue and Dialogism*, v: *Poetics Today*, 4, 1983, št. 1, str. 99-107.

DESCOMBES 1980: Vincent Descombes, *Modern French Philosophy*, Cambridge 1980.

HOLQUIST 1981: Michael Holquist, *The Dialogic Imagination*, Austin (Texas) 1981.

HOLQUIST 1990: Michael Holquist, *Dialogism. Bahtin and his World*, London 1990.

LEITCH 1983: Vincent B. Leitch, *Deconstructive Criticism*, New York 1983.

MORSON 1978: Gary Saul Morson, *The Heresiarch of Meta*, v: *PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 3, 1978, str. 407-427.



*Spis najprej raziskuje načine, kako se konstituira identiteta avtobiografskih študij kot interdisciplinarnega projekta na konfliktnem področju konkurenčnih disciplin. Sledi raziskava načinov pojavljanja identitete v avtobiografijah in v avtobiografskih študijah, na koncu pa še kratek pregled o naraščajočem interesu za pojav, ki ga je mogoče imenovati "osebna kritika" ali "osebni pristop" (angl. "personal criticism") in ki hkrati na novo konceptualizira naravo literarne vede ter utemeljuje identiteto kritika.*

Tema identitete vključuje kompleksno mešanico kulturnega in osebnega, ki vzajemno delujeta v različnih proporcijah. Govoriti o identiteti nasploh implicitno pomeni oddaljiti se od diskurza, kakršen je ortodokсни marksizem ali v manjši meri althusserianizem, in od njenih determinističnih oznak "pozicija", "situacija" in "umestitev". Ti termini seveda ostajajo središčni v sedanjih debatah, vendar v zelo različnem sklopu pomenov, ključnih za razmišljanje o kulturni in politični identiteti.

Kratek pregled najbolj pomembnih premikov v razmišljanju o teh predpostavkah bi zajel zaton teh starejših pozicij, obči dvom o velikih zgodbah (Lyotard), če že ne njihov konec, osredotočenje na *imaginaire* (Castoriadis), naraščajočo zavest o etnični različnosti in specifičnosti v vzpostavljenih (čeprav ne nespornih) narodih-državah in nedaven, pa pomemben pojav novih narodov-držav. Navkljub vsem ali zaradi vseh teh sprememb je videti, da smo v marsičem blizu mnogim zavzemanjem šestdesetih let: s kakršnokoli že upravičenostjo in dodatno preciznostjo, dogodila se je "vrnitev k subjektu".

Avtobiografija je vsekakor eno najbolj izpostavljenih mest, na katero so bile naslovljene predpostavke identitete in subjektivitete. Preučevanje avtobiografije je prav tako podjetje, katerega identiteta je problematična: moja knjiga o avtobiografski literarni zgodovini, ki je tik pred izidom, raziskuje smer, kjer je avtobiografija bila predmet območnih zahtev različnih disciplin od psihologije do literature. V tem spisu najprej raziskujem načine, kako se je identiteta avtobiografskih raziskav utemeljevala kot interdisciplinarni projekt, delujoč na bojnem polju med konkurenčnimi disciplinami; nato bom raziskala načine, kako se je identiteta usmerjala v avtobiografije in v avtobiografsko literarno vedo ("autobiographical criticism"), in na koncu bom preletela povečano zanimanje za tako imenovani "osebni pristop" ("personal criticism"), pri katerem je avtobiografski moment kritične dejavnosti postal središčen, tako v smislu izpostavljanja identitete kritika kot glede rekonzepcionaliziranja narave same literarne vede.

## 1. Identiteta avtobiografskih študij

Interdisciplinarnost je potencialno predpostavljena, kjerkoli gre za disciplinarno specializacijo; utemeljiti neko disciplino pomeni vzpostaviti mejo, ki ne zahteva samo stalnega nadzora, temveč, če že ne bo popolnoma zaprta, prav tako določen niz pravil, ki bodo regulirala čezmejni promet in vzdrževala red na mejnem območju. V svoji najbolj preprosti obliki si interdisciplinarni pristop prizadeva olajšati ozkost disciplinar-

ne specializacije; še več, pojavlja se lahko kot napoved post-disciplinarnega duhovnega sveta.

Če postajajo meje neudobne za obmejne prebivalce, jih lahko odtehtajo koristi, navidezne ali realne, za one bolj v notranjosti: konsenz, homogenost, predvidljivost in udobna gotovost, da je arbitrarnost kulturne variacije omejena vsaj na lokalni bazi. Kritika disciplinarne specializacije se ne more opirati zgolj na opozarjanje o arbitrarnosti mejnih mest in težav, ki jih povzroča tistim na periferiji; radikalni kritik mora zagovarjati trditev, ali da posamezna disciplina ne razmejuje duhovnega sveta na pravi način, ali da je pravi smisel take delitve zmoten. V praksi lahko interdisciplinarnost pomeni karkoli od sodelovanja med uveljavljenimi disciplinami, kjer te discipline in njihove meje ostajajo nespremenjene, pa do bolj odprtega procesa, kjer lahko izgubljajo svojo tradicionalno identiteto. Na primer, interdisciplinarni seminar lahko pomeni bodisi takšnega, v katerem sodelujoči iz različnih disciplin prenaša svoje posebne perspektive na določeno temo, bodisi takšnega, kjer se javlja poskus, ki ni nobena posamezna disciplina niti kakšna enostavna kombinacija več disciplin. Takšen način lahko na koncu, paradoksalno, pripelje do formacije neke nove discipline, kot v nedavnem udejanjenju "kulturnih ved".

Področje angleške literature je kljub svoji trdni institucionalni zgradbi dvoumno uravnovešeno med disciplinarnim in interdisciplinarnim. Vendar je mogoče trditi, da je raznolikost anglističnih raziskav oziroma načinov, kako so zaobjemale različna nova področja raziskovanja in nove pristope, bil njihov način preživetja. Celo v osrednjem primeru študija angleških literarnih tekstov samih, se da dokazati, kar je nedavno storil Jonathan Culler, da "pisanje o literaturi ni znanost, ali celo disciplina, ampak spremenljiva zbirka različnih projektov" (*Framing the Sign*, str.4). Čeprav je ta karakterizacija literarne vede vabljava z več plati, je vredno pripomniti, da se Culler verjetno opira na precej pocenostavljeno kontrastiranje z znanostjo, mišljeno kot homogena in stabilna dejavnost, na mit, ki sta ga moderna filozofija in zgodovina znanosti že korenito spodkopali. Takšna kontrastiranja so že prežela teorije o literaturi. Suverena svoboda in fluidnost literarne vede se premnogokrat potrjuje skozi zanikane in oslABLJENE posebnosti drugih disciplin, tako da oporeka drugim področjem načine kompleksnosti in raznovrstnosti, ki jih zagovarja za angleško in druge literarne vede. Mogoče je trditi, da so takšne označitve skupaj s sovpadajočimi nesporazumi okrog drugih disciplin že pogosto zavirale uveljavitev in razvoj interdisciplinarnih projektov bolj zahtevne vrste.

Ko so kritiki od sredine devetnajstega stoletja dalje staveli na literarni status avtobiografije, so nujno bili podvrženi implicitnemu ali eksplicitnemu izzivu različnih nastajajočih ali uveljavljenih disciplin: predvsem filozofiji, psihologiji in zgodovini. V filozofskem smislu je avtobiografija zagotavljala, vsaj na eni ravni, zelo zeleno enotnost subjekta in objekta vedenja - skozi skupno identiteto avtorja in avtobiografskega subjekta. Pomemben in soroden pojem avtobiografske literarne vede je "introspekcija". Konceptualen problem, kako lahko duh istočasno opazuje in je opazovan, se je pojavil kot korelat dualizma duh-telo v sedemnajstem stoletju in je postal središčnega pomena za znanost, predvsem pa za psihologijo v poznem devetnajstem stoletju. In končno, zgodovina si je prizadevala

uveljaviti hegemonijo nad avtobiografskim pisanjem z osredotočenjem na takšna vprašanja kot so reprezentativni posamezniki in medsebojni odnosi med sedanjo zavestjo in pripovedovano preteklostjo.

Potreba, da bi avtobiografijo razumeli kot specifično literarno obliko, je vzniknila v kontekstu spopadov med novimi disciplinami za posebna podočja in definiranja jezika, resnice in védenja. Takšne debate imajo korenine v zgodnejšem nastanku disciplin, in ti disciplinarni konflikti so bistvenega pomena za razumevanje vprašanj v razpravah o provenienci same avtobiografije. Konkurenčne trditve različnih disciplin pogosto temeljijo na podobnih ali identičnih osnovah. V nedavni literarni študiji o avtobiografiji navaja ameriški kritik James Olney nekaj komentatorjev, ki za avtobiografijo trdijo, da nam lahko omogoči razumevanje vprašanja "Kako naj živim?" Zdi se, da obstaja zveza med spopadi disciplin za avtobiografijo in prizadevanji novih disciplin, da bi odgovorile na isto vprašanje. Razprava o "dveh kulturah" v Britaniji v zgodnjih šestdesetih - o nasprotju med literaturo in znanostjo - je oživila spore poznega devetnajstega in zgodnjega dvajsetega stoletja o tem, katero območje védenja - literatura ali sociologija - ponuja najbolj temeljita in najbolj vsestranska vodila za življenje. Trdim, da ima avtobiografija poseben pomen v teh kontekstih prav zato, ker jo lahko legitimno uporabljajo kot vir psihologi, zgodovinarji, sociologi in literarni kritiki. Slepa ulica, v katero so mnogi literarni kritiki zašli, ko so si prizadevali opredeliti bistveno in resnično naravo avtobiografije ter njeno pravo disciplinarno umestitev, je posledica njihovega nesporazuma, da bi priznali disciplinam, kakor tudi zvrstem, zgodovino in stalno spornost njihovih mej.

Avtobiografska literarna veda je vedno postavljala v središče zgledno kvaliteto avtobiografa. Seveda je v dvajsetem stoletju v Britaniji prišlo do premika od čezmerno moralnega in didaktičnega okvira do socioloških in psiholoških prizadevanj ter do iskanja "splošnih zakonov" ali tipologij človekove narave. Tako je literarno preučevanje ustvarilo ali reafirmiralo svoje lastne tipologije - npr. tripartitno delitev na epiko, dramatiko in liriko - in te kategorije vrst so prekrivale zgodovinske faze in psihologistične "karakterologije". Karakterologija in njena osnovanost na "etologiji", ki jo je John Stuart Mill definiral kot "znanost o formiranju karakterja", sta seveda bili znanosti, čeprav danes nasploh pozabljeni, bili sta osrednji značilnosti viktorijanskega zemljevida znanja in verjetno sta imeli pomemben vpliv na bolj uspešne discipline. En vidik sodobnega interdisciplinarnega preučevanja - ki bi ga morda morali ponovno opredeliti kot preučevanje interdisciplinarnega prostora - bi utegnilo biti ponovno raziskovanje teh zgodnjih disciplin, ki niso preživele do danes.

Za avtobiografsko preučevanje je značilno, da se je bodisi asimiliralo bodisi znašlo v nasprotju z znanstvenim raziskovanjem. Razprave o dejanski ali fiktivni naravi avtobiografskega pisanja so bile v nedavnih kritičnih diskusijah osrednjega pomena, toda zdi se, da je bolj zanimivo raziskovati spore med disciplinami o tem, ali je bila znanost ali umetnost tista, ki je najbolje zadovoljila ideal človekovega samopozna(va)nja. Harold Nicolson je npr. na začetku tega stoletja izrazil bojazn, da bi se posebne biografije (in širše, avtobiografije) - medicinske, sociološke, estetske, filozofske - "pokazale destruktiv-

vne za literarne vrednote". Nicolson in André Maurois sta oba bolj težila k združitvi "znanstvene" biografije z medicinskimi anamnezami kot pa k posplošenju zakonitosti iz individualnih pričevanj. Maurois si je seveda še posebno prizadeval zagovarjati nujno relativni značaj historične interpretacije nasproti pozitivistični podobi prirodoslovnih znanosti. To pa je premeščalo zgodovinsko pisanje v "literarno" področje ustvarjanja in domišljije, k iskanju "ne samo resničnosti dejstev, ampak tiste globlje resnice, ki je poetična resnica". Druga in še pogosteje izbrana možnost je bilo soočanje avtobiografije kot literature s pejorativno zaznamovanim pozitivističnim prikazom zgodovine. V obeh primerih se je mogoče spomniti na to, kako je I. A. Richards razmejeval med preverljivim (verifiable) in nepreverljivim (non-verifiable knowledge) ter referencialnimi in emotivnimi razsežnostmi jezika, ki omogočajo vlogo umetnosti kot "psevdo-trditve", "oblike besed, katerih znanstvena resničnost ali neresničnost je irelevantna za obravnavani namen". Podobno kot je Culler literarno vedo soočil s pozitivističnim naravoslovjem, se omenjeni kritiki sklicujejo na preveč naglašeno nasprotje s pozitivistično historiografijo. To na splošno kaže, da je najboljši način, kako razumeti predstave kritikov o njihovi disciplini, ta, da smo posebej pozorni, kaj izjavljajo o disciplinah, ki niso njihove.

Za sklep svoje diskusije o avtobiografiji in ustroju disciplin naj na kratko omenim dva momenta, v katerih je bilo videti, da igra avtobiografija prav posebno središčno vlogo v interdisciplinarnem pristopu k organiziranosti vedenja. Prvi – in verjetno najneznatnejši poskus lociranja avtobiografije v splošno arhitektoniko humanističnih znanosti – je bil poskus Diltheya s konca devetnajstega stoletja. Dilthey se je v času, ko so individualne humanistične znanosti, kot psihologija in filologija, postale vse bolj specializirane in profesionalizirane, posebej zanimal za njihove splošne značilnosti in njihov medsebojni odnos. Njegova interdisciplinarna sinteza je vse preveč zakopana v pojem objektivnega duha, da bi lahko bila privlačna v svoji prvotni obliki. Moderni ekvivalent bo vsekakor moral bolj upoštevati razlike med humanističnimi znanostmi in morebiti, kot je predlagal Derrida, med njimi in filozofijo.

V sedemdesetih letih je v Združenih državah izbruhnilo navidezno interdisciplinarno področje, ki so ga njegovi zagovorniki opisali kot "avtobiografske študije" in si ga zamišljali kot "novo disciplino". V praksi pa so bili njeni parametri predvsem literarni, zasnovani na specifičnem kontekstu akademskih literarnih preučevanj in zaznamovani z boji npr. med formalističnim in humanističnim pristopom. Orisala sem že disciplinarne spopade okrog avtobiografije, kjer so tako psihologija in zgodovina kot literarne vede postavile svoje zahteve. Z vzponom angleščine kot akademskega predmeta je potreba po definiciji specifično literarnih kvalitete avtobiografije postavljal nove zahteve. To pa je pogosto imelo za posledico poudarek na njenih strukturalnih in formalnih lastnostih, ki jih deli s fikcijo. Toda avtobiografijo so prav tako uporabili za redefinicijo, kaj naj bi anglistične študije pomenile. Neka raziskava poznih šestdesetih let se je lotila avtobiografije z vidika številnih transformativnih funkcij in precej spodbudila transformacijo literarnih raziskovanj ter vrnitev k socialnim in zgodovinskim kontekstom literature: prav zato je vztrajala, da bi se avtobiografije "morale predavati kot *literatura*". James Olney

govori o utrjevanju jaza in s tem o zagotavljanju "razširjenega območja za literaturo" skozi študij avtobiografije. Obstaja sicer pomanjkljiva evidenca, ali je tako imenovana "nova" veja "avtobiografskih preučevanj" sploh kdaj bila namenjena produciranju nove interdisciplinarne sinteze. Mnogi socialni zgodovinarji in sociologi so sedaj udeleženi v razvoju področja, začrtanega kot "preučevanje življenja" ("life studies"), in zanimivo bo videti, ali je področje, ki ga ustvarjajo, bolj odprto.

## 2. Identiteta in avtobiografija

Zdaj se nameravam podrobneje posvetiti vprašanju identitete v avtobiografiji in na področju literarne in kulturne teorije, nedavno definirane kot "osebna literarna veda" ali "osebna kritika" ("personal criticism"). Medtem ko bi bilo vprašanje subjektivitete in kulturne identitete nesmiselno omejiti na lingvistično analizo pozicij subjekta, pa je zanimivo videti, da so mnogi spisi na obeh poljih pogosto sledili Benvenistovima tekstoma *The Nature of Pronouns* (1956) in *Subjectivity in Language* (1958) ter se ukvarjali z rabo osebnih zaimkov. Tema identitete nedvomno prežema tako avtobiografijo kot avtobiografski kritikizem, vendar pa je avtobiografija Andréja Gorza *Le Traitre* (Izdajalec, 1958) prav posebno zanimiv poskus, kako je neomarksistično-eksistencialistični Sartrov učenec teoretično obdelal ta vprašanja.

Osnovni namen Gorzove avtobiografije je bil temeljito ekstenzivno razgrniti "teorijo" (marksistično, psihoanalitično, eksistencialistično) kot način razumevanja samega sebe in svoje situacije. Arthur Koestler je v svoji avtobiografiji *Arrow in the Blue* uporabil teorije Freuda in Marxa samo zato, da bi dokazal, kako nezadostne so bile kot načini razlaganja in razumevanja kompleksnosti njegovega življenja. Nasprotno pa Gorza nikakršno stališče o slabem sožitju med teorijo in izkustvom ne privede do opustitve teorije v korist popolnega osredotočenja na izkustvo, ampak do še bolj dosledne raziskave teoretskih tolmačenj. Ne le da ne dopušča, da teorija ni sposobna razložiti življenja, obliko in pomen življenja, kot ga je sam prikazoval in o njem pripovedoval sebi in/ali drugim, verjetno tudi napačno razlaga. Nikakor ne smemo predpostaviti, da je med "živeti življenje" in "pripovedovati o njem" kakršnokoli soglasje.

*Le Traitre* je avtobiografija, ki nelagodno pritiska na meje in omejenost zvrsti. Samega sebe ne postavlja znotraj "tradicije" avtobiografskega pisanja, niti v veliko zahodno kulturno tradicijo (Avguštin, Rousseau, Goethe) niti v tisto francoske vrste od Montaignea do Rolanda Barthesa. Istočasno prinaša v ospredje vprašanja o avtobiografskem pisanju, ki so, čeprav temeljna, pogosteje minimalizirana ali očem skrita, da ne bi izpostavljala zadev, ki so preveč eksplicitne in zatorej ogrožajo avtobiografsko spodbudo. Med tistimi vprašanji, ki so v Gorzovem tekstu v ospredju, je predpostavka motivacije, ki podčrtuje željo po pisanju o svojem lastnem življenju (in za koga je pisano) ter tisto o odnosu med enkratnostjo ali posameznostjo in "reprezentativnostjo". (Ali avtobiograf na primer skuša opravičiti svoje "avtobiografsko dejanje" s tem da, kot Rousseau, trdi "nobenemu na svetu nisem podoben", ali pa trdi, da predstavlja druge v svojem času in prostoru kot "reprezentativen" individualist?) Postavljajo se tudi vprašanja, ki

so nedavno postala posebej zanimiva v literarni in kritični teoriji - predvsem predpostavke o jazu kot produktu pisanja in o prekrivanju filozofskega in literarnega diskurza. Gre za "intelektualno" avtobiografijo, ki usmerja hladno oko na možganske obsedenosti intelektualcev.

*Le Traître* je pretežno vznemirljiv tekst, ker trga konvencionalno ravnotežje med zgodbo in komentarjem, pripovedovano izkušnjo in interpretacijo. Čeprav na enem nivoju Gorz pripoveduje "zgodbo" svojega izkustva - kot sin židovskega očeta in katoliške matere v protižidovski predvojni Avstriji in kot izgnanec v Švici v času svoje mladosti, v zgodnjih dvajsetih - je pripoved fragmentirana in Gorz presoja vrednost svojega izkustva predvsem kot prispevek k lastni analizi, ali je bilo njegovo "stanje" "subjektivni" domislek ali "objektivno" dejstvo. Avtobiografija vznemiri naš občutek za prioriteto, predvsem predstavo, da obstajajo neka izkustva, zgodbe, katerih pripovedovanje ne zahteva nobenega utemeljevanja. Razen tega si Gorz ne prizadeva, da bi ustvaril literarno delo, kajti literarno je mogoče definirati kot področje, kjer je neprimerno poizvedovati o motivaciji za pripoved. Na drugi strani Gorz, ali vsaj njegova avtobiografska oseba, izraža neko nelagodje glede filozofskega diskurza. Ugotavlja, da se mora upreti "zahtevi, da ustvari zgled in iz svojega lastnega primera izpelje ponazoritev univerzalne metode; da se ne znajde v Panteonu literature, ampak v splošnih teorijah. Najti mora nekaj drugega. Bolj točno, najti mora kaj za povedati."

Najti kaj za povedati se razkrije bolj kot povod, da najdes nekoga, da mu poveš. V tej "sartrovski" avtobiografiji - kajti gre za Sartrovo metodo, ki predstavlja sredstvo za Gorzovo odrešitev, in Sartre se v tekstu "pojavi" pod psevdonimom "Morel" - je pisanje prepoznano kot pomembno samo, kadar sporoča, in jaz postane nekaj substancialnega samo na tisti točki, ko se zave obstoja drugih. Eden najbolj presenetljivih vidikov te avtobiografije je ta, kako Gorz uporablja pronominalne oblike, da začrta premik od alienacije do neke vrste samoafirmacije. Poglavja v avtobiografiji imenuje Gorz "Mi", "Oni", "Ti" in "Jaz". "Mi", piše Gorz, "obstaja zanj v asketskem pristopu izobražencev k abstraktni univerzalnosti, kjer lahko svoje teorije razširjajo in se sami izgubljajo v anonimnosti splošnega". "Oni", najbolj narativen del teksta, pripoveduje tiste vidike Gorzovega otroštva in mladosti v Avstriji in Švici, ki "se nanašajo na njegovo izločitev iz človeškega sveta"; to poglavje razdeli Gorz v "Izločitev", "Preganjanje" in "Nemogoča ničnost". V "Ti" ("toi") raziskuje "svojo realnost kot oseba v odnosu z drugimi osebami", medtem ko zadnje poglavje "Jaz", ni samo, vsaj delno, napisano v prvi osebi, ampak sega hkrati nazaj k "nastajanju" svoje osebnosti in naprej k napovedi prihodnosti. "En attendant mieux" so njegove sklepne besede.

Dejansko je stopnjevanje iz neosebnega "mi" v samozavedajoči se "jaz" bolj zapleteno, kot lahko daje slutiti ta ocena. Prva oseba se pojavi na samem začetku besedila in se izmenjava s tretjo osebo, na katero se obrača. V zadnjem delu avtobiografije se "jaz" povrne v "on" znotraj nekaj vrstic - "Ni naključje, da sem o sebi vseskozi govoril v tretji osebi... ne glede na vse teoretsko utemeljevanje ga je z grozo navdajal 'jaz'" - in šele nekako v sklepnem delu "jaz" ponovno zaupljivo prevzame svoje mesto, "ko se končno vedenje, ki sem ga pridobil o samem sebi, ujame z mojo lastno izkušnjo". Zadnji od-

stavki se prav tako obračajo na "mi" in potrjujejo potrebo po kolektivnem projektu, onkraj prevelike samozavesti: "To je moja resničnost v očeh tistih, ki so na isti strani kot jaz, kar je zame važno."

Raba zaimkov se še dodatno zaplete z menjavo časov v avtobiografiji. *Le Traître* zrcali v zgledni modernistični maniri proces svojega lastnega pisanja, čeprav se Gorz morda manj zanima za jezikovno avtorefleksivnost kot pa za problem predstavljanja v pomenu nemškega izraza *Darstellung*, tj. za metodološko predpostavko, kako analizirati in prezentirati stanje stvari. Ta predpostavka je prepletena z ono o samoreprezentiranju in s časovno perspektivo, iz katere naj bi bila avtobiografija pisana. Dozdeven projekt avtobiografije - premik od anonimnega "mi" k sebe potrjujočemu "jazu" - v resnici ni mišljen kot možen rezultat napisane knjige razen nekako v tekstu. Nikakršnega občutka za zanesljivo gledišče, s katerega je mogoče o preteklosti pripovedovati kot o nečem že znanem in dovršenem, ni na voljo, niti ni nikakršnega izhodišča za analizo. "Začetek" kot struktura, ki determinira obliko življenja, dobi mesto (podobno kot v Freudovih anamnezah) samo zato, da se skozi analitičen proces razveljavi in se potiska bolj in bolj nazaj v preteklost do točke, kjer njegovo "resnično" bivanje lahko celo postane nevzdržno.

Osredotočenost na "preskakovanje zaimkov" pri identiteti, kar je Benveniste razvil istočasno, ko je Gorz pisal svoj tekst *Le Traître*, je v sedemdesetih obnovil Philippe Lejeune, ki je med sodobnimi kritiki storil največ za teoretično obdelavo avtobiografije kot zvrsti v spisu *Le Pacte autobiographique*. Čeprav omenja primere avtobiografije v drugi osebi (Michel Butor, Georges Pérec) in v tretji osebi, se Lejeune osredotoči na prvo osebo in se sklicuje na Benvenistovo misel, da pojem "jaz" ne obstaja. "Osební zaimki imajo pomen zgolj znotraj diskurza, v samem aktu izjave" (*Le Traître*, str. 197). Prva oseba izraža znotraj izjave identiteto govornega dejanja (fr. *énonciation*) in subjekta izjave (fr. *énoncé*). Avtobiografska pogodba (fr. *pacte*) potrjuje "...identiteto' med imeni avtorja, pripovedovalca in protagonista" (str. 204). Celó v tem navidezno formalističnem pristopu je Lejeune videl temeljno jamstvo za resnico avtobiografskega pakta, ki leži v domnevni nemožnosti avtorjev, da bi se odrekli svojim lastnim imenom: "Avtobiografski poklic in težnja po anonimnosti nikakor ne moreta prebivati v istem bitju" (str. 209). Lejeune je zatrjeval, da vse probleme identitete in identifikacije, naše ali drugih, rešimo, če pripnemo nedoločljivi "jaz" na lastno ime. Čeprav je izhajal iz lingvističnega okvira in je umestil pojem pakta in pogodbe v socialni in pravni kotekest, je "jamčil" avtentičnost vsega samopomenovanja, vštévši tistega v avtobiografiji, v "psihološkem" procesu, kjer lastno ime razreši - četudi fantazmatično - nedoločljivost osebne identitete. V kasnejšem eseju *Autobiography in the Third Person* omenja Lejeune težavnost Benvenistovega poskusa, da bi "ostali na ravni dosledno gramatičnega opisa: vsaka nekoliko poglobljena analiza vloge zaimkov in oseb v izjavi je soočena s priganjajočo nujo po izgradnji teorije subjekta. 'Identiteta' je stalna zveza med enim in mnogimi... Prva oseba vedno skriva... skrivnostno tretjo osebo, in v tem smislu je vsaka avtobiografija po definiciji indirektna" (*On Autobiography*, str. 33-35).

Čeprav Lejeune v tem eseju ne omenja Bahtina, je vzporednica očitna. Holquist takole zapiše v svojem povzetku knjige *Dialogism* (str. 27): "Moj 'jaz' mora imeti dovolj specifične obrise, da poskrbi za razvid naslovljenca: kajti če si eksistenco delita, se bo to pokazalo kot stanje, da je sam naslovljen (rus. obraščennost' ali addressivnost')".

Britanski socialni psiholog John Shotter se eksplicitno sklicuje na Bahtinovo pojmovanje adresivnosti v spisu, ki skuša popraviti zanemarjanje druge osebe in se zavzema za odmik od kartezijanske zasebnosti in posesivnega individualizma k "skupnostni perspektivi" (a communitarian perspective; *Texts of Identity*, str. 137). Dejanske ali možne sodbe drugih so bistveni del naše identitete: "...možnost, da živiš življenje, sprejemljivo za biografsko pripoved... je bistveni del teega, kar naj bo povprečna oseba, kakor tudi, da igraš vlogo nekoga v zgodovinski povprečnih oseb" (prav tam, str. 146).

Ta skupnostni "ti" je lahko način, kako se izognemo temu, da bi izrekli ali vsaj dejansko naslovili "mi", ki je neizogibno videti še bolj problematičen, kakor je bil v času razcveta eksistencializma, ko je Camus v *Upornem človeku* odločno izjavil "upiram se, torej smo". Prav posebej je izrazil nelagodje do rabe prve osebe množine Jean Lyotard v delu *Le Différend* (1983) in v spisu *Missive sur l'histoire universelle* (1984). Če se vprašamo, "ali lahko nadaljujemo z organiziranjem dogodkov v smislu svetovne zgodovine človeštva?", predpostavlja vprašanje, da gre za "mi", ki naj sprejme ali zavrže to ponudbo. Tega "mi" (ki lahko vključuje ali izključuje sklicevanje na tretjo osebo - "oni"), ni mogoče samega zase misliti neodvisno od ideje obče zgodovine človeštva, ki pa sedaj ni več verodostojna. Za Lyotarda modernost implicitno pomeni avtoritaren projekt, govoriti o drugih in za druge, da bi jih vključili v "naše" projekte, tako da bi postali eno z "nami". "V tradiciji modernosti emancipacijsko gibanje pomeni, da tretja stran, ki je prvotno izven teega 'mi' osvobajajoče avantgarde, preneha biti del skupnosti dejanskih govorcev (prva oseba) ali potencialnih govorcev (druga oseba). Ostaneta torej samo ti in jaz. Položaj prve osebe je dejansko v tej tradiciji označen kot oblast besede in pomena..." (str. 48).

Če "vzdržujemo" vprašanje subjekta v Freudovem pomenu, ta "mi" pomeni osvoboditev pred enostavno vzpostavitevjo (fr. réconduite) subjekta modernosti ali njegove parodične oziroma cinične ponovitve v samovolji. To pomeni najprej opuščanje "strukture lingvistične komunikacije (jaz/ti/on), ki so jo moderni, zavestno ali ne, priznavali kot ontološki in politični model" (str. 51).

Čeprav Lyotard v *Le Différend* podrobneje razvije to vrsto argumenta, ni jasno, ali je njegov napad na "mi" kaj več kot primerno sredstvo razlage, s katerim ponazarja svoj skepticizem o domnevno osvobajajočih velikih pripovedih. Temeljna bojazen, da bi "govorili za druge", je izražena v povsem drugačnem kontekstu (brez Lyotardove prav tako skeptične sodbe o prvoosebni avtorski položaju), v novem pojavu, poznanem kot "osebni kritizem" ("personal criticism"). Ta se je razvil deloma iz nedavnega feminističnega zanimanja za avtobiografijo in pa iz bolj splošnega feminističnega ukvarjanja z osebnim; po besedah ene vodilnih ameriških kritičark Nancy Miller "uveljavlja odkrit avtobiografski nastop znotraj umetnosti kritizma."



### 3. Osební kriticizem

"Prav sedaj želi vsakdo govoriti o 'identiteti'... identiteta pa postane vprašanje samo, kadar je v krizi, kadar se nekaj, kar naj bi bilo trdno, koherentno in stabilno, premakne zaradi izkušnje dvoma in negotovosti. S tega kota je vnema, da govorimo o identiteti, simptomatična za postmoderne postavke sodobne politike" (Kobena Mercer).

Ali se tu vidi povratek k eksistencialističnemu obravnavanju identitete? Kobena Mercer opozarja na etični imperativ "avtentičnosti" kot defenzivni odgovor na "skrajno težavnost življenja z razlikami". Robert Young pa je namignil, da se "Sartrov voluntarizem v določenem smislu vrača kot rezultat želje, da bi se obnovile kategorije delovanja in subjekta, kar sovпада s težnjo, da bi se izmotali iz navidezno totalizirajočih sistemov Adorna, Althusserja ali Foucaulta. Sartrov poudarek na subjektu prav tako naleti na odobravanje, kajti mnogi od tistih, ki niso nič več pripravljeni zagovarjati neko splošno teorijo zgodovine kot napredka ene same pripovedi o razrednem boju, so začeli, namesto za vrnitev njegovega korlativa, zagovarjati subjekt, skoraj kakor da bi bil druga najboljša stvar v odsotnosti same zgodovine."

To je del dosti obsežnejše debate. Namen tega mojega prispevka je deloma v tem, kako je "vrnitev k subjektu" povezana z zadevami osebnih zaimkov in položajem subjekta, ki ga nakazujejo. Vredno se je spomniti na Sartrov uvod v Gorzovo avtobiografijo: "Danes sta samo dva načina, kako govoriti o sebi: tretja oseba ednine in prva oseba množine. Vedeti moramo, kako reči 'mi', da bi rekli 'jaz', to je izven vprašanja. Toda tudi nasprotno je res. Če neka samovolja, da bi etablirala 'mi', najprej oropa posameznike njihove subjektivne podobe, izgine sleherna 'notranjost' in z njo vsi medsebojni odnosi."

Reči "mi" se v devetdesetih letih občuti kot predočevanje problemov, ki jih Sartre (ali v omenjenem smislu Benveniste) ni postavil. Posebej me zanima, kako je odpor do "reči-mi" danes splošno razširjen v feminističnih diskurzih in kako je z zvezami med tem in "avtobiografskim" ali "osebnim" kriticizmom. Izziv črnopolnih žensk ter etničnih in drugih manjšin do ekskluzivizmov in univerzalizmov belega feminizma je, predvsem v severni Ameriki, pripeljal do previdnosti kolektivističnih zahtev in upravičenosti do zastopanja - kar Nancy Miller v *Getting Personal* poimenuje: čarobni recital "govoriti kot" in imperializem "govoriti za". Millerjeva piše: "Spektakel pomenljivega števila kritikov, ki v svojem pisanju postajajo osebni, je, da ne pozabimo, čeprav ne ravno sprememba paradigme, pa vsaj znak prekretnice v zgodovini kritične prakse."

Avtobiografski diskurz je potemtakem tesno povezan s prizadevanjem, "govoriti za druge" (ali izhaja iz njega). To pa sovпада z naraščajočim nezaupanjem do "neosebniosti" in "objektivnosti" teoretičnega diskurza; nanj gledajo kot na psevdobjektivnost, v kateri je zakrita prva oseba in zanikuje "umeščenost" ("situatedness") osebe, ki teoretizira. Ta zahteva po priznavanju subjektivnosti vsekakor ni nova - tako v filozofiji kot v literarni vedi se zdi, da obstaja cikel, v katerem sta tako subjektivnost kot objektivnost izzvani, da kompenzirata obojestranske pomanjkljivosti. Kaže, da se je sedanje razpoloženje, vsaj v angloameriški literarni vedi, pomaknilo prav moč-

no k subjektivnemu polu: "Raje imam opravljivo zrno umeščenega pisanja od akademsko vzvišenega," piše Millerjeva. Specifičnost "avtobiografskega dejanja - tudi avtofikcionalnega" nasprotuje "grandioznosti abstrakcije, kakršna onemogoča tisto, kar sem imenovala kriza predstavljalivosti (representativity)." Zdi se, da Millerjeva dejansko vidi abstrakcijo "predstavljalivosti" (v smislu govoriti-kot ali govoriti-za) kot bolj sporno od univerzalizma velikih teoretskih pripovedi.

Avtobiografski ali "osebni" kriticism, piše Millerjeva, - podobno kot preučevanje avtobiografije - "ima deloma opravka s postopnim in mogoče neizogibnim usihanjem entuziazma za način Teorije, katere avtoriteta - čeprav različno - je bila navsezadnje odvisna od teoretske izpraznitve samih socialnih subjektov, ki so jo producirali." Politika identitete je vsekakor privedla do pojma predstavljalivosti, ki je prav tako problematičen kot psevdo-objektivno teoretiziranje. Avtobiografski kriticism se poraja iz krize te predstavljalivosti in usihanja entuziazma za prej opisani način teorije. "Vprašanja, ki so pred nami iz kritične teorije", piše Millerjeva, "so nekako takšna: ali si lahko - za feminizem - zamislimo avtoreprezentativno prakso, ki ni zaobsežena z vnaprej odrejenimi tropi predstavljalivosti." Zahteve do predstavljalivosti so problem tako za uporabo "mi" kot za "jaz", ki trdi, da vključuje "drugega" in govori zanj.

Druga ameriška kritičarka Mary Ann Caws razlaga, da je osebni kriticism zaznamovan z "določeno intenziteto izročanja samega sebe aktu pisanja", toda zatrjuje, da ta "soudeležnost v subjektu, ki ga vidimo in o katerem pišemo, ne zahteva nujno avtobiografske samopredstavitve". Drugače povedano, kritikove samoumeščenosti ne spremlja nujno izpovedna gesta. Cawsova je dejansko najbolj izrazita eksponentka osebnega kriticisma, in hoče nasprotno od Millerjeve obnoviti kolektivni zaimek: "reči 'mi' je pod udarom", pravi v nedavni diskusiji. V bolj idealiziranem modelu branja pri Cawsovi postane literarna veda oziroma kritika konverzacija: "Prav v taki doživljajski velikodušnosti občestva so značaji znotraj in zunaj teksta lahko zbrani, brani skupaj, videni skupaj. Takšen pristop je premišljeno nasprotje hladni znanosti, ni pa v nasprotju z dejstvi; sestavlja ga neomajno prepričanje o vpletenosti in povezanosti, o toplini in odnosu." Cinično bi lahko pripomnili, da Cawsova vzpostavlja skupnost "mi", ki znotraj varnega prostora odgovarja na probleme, ki jih druge grupe zastavljajo o sestavinah tega "mi", tako da predlaga dialog med (morda) mrtvimi avtorji, fikcionalnimi značaji, osebnim pristopom in domnevnimi bralci kot kritičnimi spremljevalci in nosilci istih vrednot.

Vrsta drugih feminističnih kritičark vidi "vrnitev k subjektu" kot paradoksalno v zvezi z ženskami, ki niso nikoli, kot pravi Elizabeth Fox-Genovese, "imele možnost pisati v svojem lastnem imenu ali v imenu svoje vrste, še manj pa v imenu kulture kot celote". Po besedah Nicole Ward Jouve "moraš najprej imeti svoj jaz, predno ga lahko dekonstruiráš". To se seveda nanaša na širše vprašanje, ali dekonstrukcija ovira ali ne ovira poskuse feminističnih mislecev, da bi oblikovali novo identiteto, seveda pa ne gre pozabiti, kot je rekla Nicole Ward Jouve, da ni "nič lažje reči 'jaz' kot postaviti teorijo". In končno, zelo pomemben premik v feministični socialni teoriji je povezovanje feministične avtobiografije ter feministične meto-

dologije in/ali epistemologije, kjer je poudarek na doživetju in medsebojnem razmerju med raziskovalcem in ljudmi, ki jih proučuje - model, kjer "je vsako védenje avtobiografsko umešče-no v posebnem socialnem kontekstu doživljanja in védenja" (Liz Stanley). Pozivi za novo feministično epistemologijo so torej tesno povezani s poudarkom na perspektivističnem védenju, kot ga poudarja osebni pristop. Vprašanje predstavljalivosti osta-ja po mojem mnenju precej zmedeno, če pomislimo, da je "go-ovoriti-kot" lahko del perspektivističnega pristopa, ki ga, kot je videti, zagovarja Fox-Genovese, ko govori o ženskah, ki pišejo in govorijo v imenu svoje vrste.

### Zaključek

Iz različnih tem, ki sem jih tu obravnavala, bi moralo biti razvidno, da se je zgodil nekakšen "avtobiografski obrat" v literarni teoriji in da je avtobiografija kot vrsta pisanja igrala središčno vlogo v teoretičnem obravnavanju literature in identitete. Prav tako kot pravkar omenjenih zvez med avtobio-grafijo in feminističnim mišljenjem ter načinom, kako so jo feministke in drugi uporabljali kot orožje proti neosebni teoriji in grandioznim abstrakcijam, se je treba spomniti izredne pomembnosti avtobiografskih tem za eksistencialistično filozofi-jo. Prej smo omenili disciplinarne spopade pri avtobiografskem projektu in željo po priznavanju jaza ali subjekta, ki se mani-festira v različnih disciplinah - proces, ki se še ni končal. Ni bilo časa, da bi raziskala politične in kulturne premike, zara-di katerih je postala identiteta tako sporno vprašanje, niti s strani marginaliziranih skupin nujne zavrnitve univerzalistič-nih teorij. Moje osebno stališče je, da bi bilo škoda, če bi ta zavračanja naletela zgolj na čisto defenzivno reakcijo v obliki izjave "govorim samo zase". Avtobiografija je pomembna, toda enako so pomembne vezi, čeprav začasne, ki jih vzpostavljamo z drugimi. In rekla bi, da nam teorije, četudi delne in zača-sne, dovoljujejo korak onkraj zmede Teorije.

Dr. Laura Marcus (r. 1956) je delala na nekaj univerzah v Veliki Britaniji in ZDA, od 1990 predava angleško literaturo in humanistič-ne vede na Birkbeck Collegeu univerze v Londonu. Raziskuje proble-matiko s področja literarne teorije, avtobiografije in feminističnega pisanja. - Objavljamo prevod predavanja, s katerim je L. Marcus na-stopila v Slovenskem društvu za primerjalno književnost 1. 4. 1992 v Ljubljani; to je poglavje iz njene knjige *Autobiographical Theories: The Making of a Literary Genre*, ki je tik pred izidom pri Man-chester University Press. (Prevod: Sonja Stergaršek, redakcija: Jola Škulj.)

Izbral in uredil Igor Zabel  
 Ljubljana 1991 (Aleph 35)

Pričujoči zbornik je nedvomno znak ponovne obuditve zanimanja za delo Dušana Pirjevca. S tem seveda ne mislimo, da je bilo Pirjevčevo delo doslej kakorkoli prezrto ali potisnjeno ob rob, marveč le to, da današnji čas očitno ponuja nova izhodišča za recepcijo njegovega dela, o čemer pričča tudi lansko posvetovanje *Dušan Pirjevec in slovenska literarna veda* na Filozofski fakulteti v Ljubljani (gradivo je objavljeno v Primerjalni književnosti 14/1991, št. 1).

Novo recepcijo verjetno omogoča primerna časovna oddaljenost, iz katere lahko Pirjevca beremo tudi "mimo" Pirjevca, tj. sicer imanentno, vendar s premislekom, kaj njegove misli o literaturi pomenijo v širšem zgodovinskem horizontu, podobno kot pravi Pirjevec sam o svojem branju Hegla v spisu *Strukturalna poetika in literarna znanost*. Verjetno bi lahko vsaj za zgodnja osemdeseta leta rekli, da recepcija Pirjevca ni šla v to smer; pravzaprav do konca osemdesetih let z nekaterimi izjemami (kot je npr. Kosov uvod k Pirjevčevim zbranim študijam v knjigi *Evropski roman*, 1979) ni prišlo do poglobljenega spoprijema z njegovim delom, morda zato, ker so v tem času vdirali v slovensko literarno vedo novi tokovi (npr. psihoanaliza, naratologija, raziskave intertekstualnosti ipd.). Morda pa tudi zato, ker Pirjevčevo delo samo ne predstavlja le ene od usmeritev v literarni vedi, temveč spoprijem s

fundamentalnimi vprašanji literature nasploh, tj. ker odpira horizont, v katerem se pokaže fundamentalna "vprašljivost" početja same literarne vede.

S temi vprašanji se ukvarja Pirjevec tudi v spisih, ki so ponatisnjeni v pričujočem zborniku. Gre za razprave, ki so v slovenski literarni vedi že bile ustrezno ovrednotene, saj so postale eden od njenih temeljnih gradnikov, vendar do sedaj še niso dočakale knjižne objave: *Uvod v vprašanje o znanstvenem raziskovanju umetnosti* (1968), *Znanost o umetnosti* (1970), *Možnosti in nemožnosti leposlovnih znanosti* (1970), *Strukturalna poetika in literarna znanost* (1973), *Poezija izbriša* (1970), *O humanizmu in nehumanizmu v literaturi* (1971), *Pri izviri slovenskega romana* (1972), *Andričev Na Drini most* (1978), *Revolucija in njena dramaturgija* (1970), *Idejno etična vsebina in pesniškost pesniškega teksta* (1975), *Filozofija in umetnost* (1978). Skoraj vsi teksti so bili že objavljeni v slovenskih revijah, na novo preveden je le tekst *Revolucija in njena dramaturgija*, ki so ga prvotno predvajali v sklopu predavanj *Treči program* na Radiu Beograd.

Zbornik bi sicer pogojno lahko razdelili na več sklopov: na primer na sklop, ki obravnava problem odnosa med filozofijo in umetnostjo oziroma med znanostmi o umetnosti in samo umetnostjo, in na sklope, ki se na videz ukvarjajo z bolj parcialnimi problemi, kot so na primer problem poezije, specifične strukture slovenskega romana, Kozakove dramatične ali Vidmarjeve kritike. Vendar je ta delitev res le pogojna, saj se v Pirjevčevih razpravah nenehno

srečujeta interpretacija posameznih segmentov literarne umetnosti in razmišljanje o fundamentalnih problemih literarne vede. Ker je večina študij strokovni javnosti dobro znana, dobile pa so tudi ustrezno teoretsko refleksijo (gl. Primerjalna književnost 14/1991, št.1), se bom pri predstavitvi omejil predvsem na problem ontološke difference, kot se kaže v pričujočih Pirjevčevih razpravah, in na odnos med umetnostjo in znanostjo, ki ga Pirjevec problematizira prav v okrožju te difference, s tem pa to okrožje seveda vpliva tudi na strukturo njegovih lastnih tekstov.

Na specifično strukturo Pirjevčevih tekstov oziroma njegovega celotnega opusa opozarja tudi urednik zbornika Igor Zabel v svoji spremni študiji z naslovom *Prvotni dogodek*. Zabela zanima predvsem "krožnost" Pirjevčevega razmišljanja, njegovo nenehno vračanje v izhodišče, "prvotni dogodek", ki razkriva, da literarno delo najprej je, to pa izkusimo v ekstatični odprtosti za bit, ki je pravzaprav način biti človeka v svetu. Prav ta prvotni dogodek, ki se razkriva skozi umetnino, se literarni znanosti prikrije, saj je delo zanj kot znanost nekaj bivajočega, nanj gleda kot na predmet posebne vrste in oblike, ki kot tak določa tudi njo samo. Pirjevcu pa se (npr. v razpravi *Možnosti in nemožnosti leposlovnih znanosti*) kaže zgodovina te znanosti kot nenehna kriza, saj jo literarno delo kot njen predmet nenehno sili nazaj v izvorno območje ekstatičnega samorazkrivanja biti, kar se potem odraža v nenehno novih metodah približevanja literarnemu delu: leposlovne znanosti torej nikakor ne morejo

zdržati znotraj izvornega območja, s tem pa se na določen način tudi odrekuje predmetu svojega raziskovanja.

To, da je literarno delo mesto razkritja ontološke difference oziroma odprtosti, ki omogoča raz-ločnost bivajočega, torej povzroča krizo samih leposlovnih znanosti, iz katere se za Pirjevca ponujata dva izhoda. Najprej, da leposlovne znanosti postanejo prave znanosti, da torej na eksakten način raziskujejo tisto, po čemer je literarno delo zgolj bivajoče sredi bivajočega, kar seveda pomeni, da se taki znanosti literarno delo v svoji celovitosti vedno izmakne; zato bi lahko rekli, da to niso več literarne znanosti v pravem pomenu besede. Druga možnost pa je ta, da se literarna znanost posveti sami raz-lik, ireduktibilnemu razkrivanju ontološke difference v literarnem delu, kjer je umetnost za znanost zanimiva le kot govor difference. To seveda ni več znanost na način eksaktnih disciplin, saj njena naravnost pomeni nenehno vračanje k "prvotnemu dogodku", nenehno krožno pot in nenehno vzpostavljanje njene lastne krize. Pirjevcu se v omenjeni razpravi postavlja celo vprašanje, ali je znotraj tega območja sploh še možno kakršno koli premišljevanje in pisanje o umetnosti – vendar v tem horizontu drugačen premislek umetnosti in seveda svojega lastnega početja sploh ni mogoč.

Drugje v zborniku pa Pirjevec ta premislek nekoliko razširi. V razpravi *O humanizmu in nehumanizmu v literaturi* na primer pravi, da se skozi difference, ki se kaže v literarnem delu, odpira "možnost še kako žive zveze s preteklo

literaturo oziroma možnost novega branja te literature, čeravno je izginila možnost za njeno nadaljnjo produkcijo" (str. 88). Literarna veda se torej lahko vzpostavi kot novo branje literature oziroma eksplikacija tistega, kar se v literaturi razkriva, a je doslej ostalo nepremišljeno. Od tod dobiva "kročnost" Pirjevčevega postopka nov pomen: kaže se kot naloga mišljenja o literaturi v epohi, v kateri se je dogodil konec umetnosti in z njim tudi konec estetike oziroma tistega tipa leposlovnih znanosti, ki iz estetike izhajajo in skušajo svoj predmet (umetniško delo) ujeti v njegovi celovitosti, ne pa parcialno. Ker pomeni ta konec dovršitev, izpolnitev zgodovine umetnosti in premisleka o njej, kot ga poznajo te znanosti (npr. v Heglovi *Estetiki*), je naloga mišljenja onkraj tega horizonta prav premislek tega konca, ki hkrati pomeni povratek na začetek, k tistemu, kar je bilo doslej še nemišljeno; to vračanje pa ni nič poljubnega, vanj nas sili samo izkustvo konca umetnosti in znanosti o umetnosti. "Znanost" o umetnosti, ki misli diferenco, torej ne presega dosedanje znanosti o umetnosti, temveč skuša premisliti horizont, znotraj katerega se je ta sploh lahko vzpostavila, ni pa ga mogla misliti, in to je hkrati horizont, znotraj katerega se dogaja tudi umetnost kot razkrivanje bivajočega v njegovi biti.

V tem okrožju je Pirjevčeva misel analogna Heideggerjevemu razmišljanju v njegovi razpravi *Konec filozofije in naloga mišljenja*, kjer je "poslednja" možnost, ki še ostane mišljenju, potem ko filozofija preide v znanost, hkrati "prva" možnost, iz katere bi moralo

mišljenje filozofije izhajati, a je ta ni mogla izkusiti. Mišljenje "onkraj" filozofije je "skromnejše" od filozofije same, saj misli "zgodovino tistega, kar filozofiji podarja neko možno zgodovino"; filozofije torej niti ne zanika niti ne presega, ampak misli tisto "odprtost odprtega", ki filozofiji šele omogoča njeno mišljenje in iz katere ta dobiva svojo upravičenost – to je "jasnina" (Lichtung), ki šele odpira prostor za sopripadnost biti in mišljenja. V tem "horizontu", ki ga metafizika ni mogla zajeti, ne gre za mišljenje o biti, temveč za sopripadnost mišljenja in biti, kjer je človek kot "nosilec" mišljenja "pri-družen biti in bit dodeljena človeku", kjer torej ne gre za posredovanje med mišljenjem in bitjo v njuno identiteto, kot jo misli metafizika, temveč si mišljenje in bit šele izvorno sopripadata prav iz enotnosti tega "dogodka" (Ereignis). Kolikor je mišljenje v tem horizontu, torej dogodka ne moremo misliti "od zunaj" in ga reflektirati, saj s tem spet prispemo na raven metafizike oz. "predstavnega mišljenja", kot ga imenuje Heidegger: prav zato je tudi mišljenje tako "nemočno", saj horizonta sopripadanja ne more reflektirati, lahko le vztraja v njem. Sopripadnost mišljenja in biti moramo torej misliti iz enotnosti tega dogodka, v katerega bit in mišljenje nista šele naknadno postavljena, ampak sta že iz njega "tu". V tem horizontu moramo dojeti tudi ontološko diferenco, razliko med bitjo in bivajočim. Heidegger v razpravi *Onto-teološki stroj metafizike* pravi, da metafizika "bivajoče kot tako predstavlja glede na tisto, kar je v diferenci (med bitjo in bivajočim) dife-

rentno, ne da bi pri tem mislila na diferenco kot diferenco" (srbski prevod v *Mišljenje i pevanje*, Beograd 1982, str. 79). Sopripadnost biti in bivajočega je torej treba razumeti - enako kot identiteto mišljenja in biti - iz "enotnosti" difference kot difference, ki je metafizika ne more misliti, zato ji ostaja prikrita. Naloga mišljenja pri Heideggerju torej ni preseganje metafizike, temveč vstopanje v njeno "jedro", k tistemu, iz česar šele dobiva svojo zavezujočnost, pot k temu pa je destrukcija tradicionalnih metafizičnih kategorij, ki pa seveda, če hoče ostati v horizontu, ki ga odpre, ne sme biti nič nasilnega, temveč "stroga milina" pri vztrajanju v odprtem tega horizonta in "mila strogost" pri destruiranju metafizike.

Zdi se, da je podobno pot, čeprav morda ne tako eksplicitno izraženo, prehodil tudi Pirjavec v pričujočih razpravah. Kot smo že pokazali, je izhodišče njegovega premišljevanja o literaturi in o odnosu literarne znanosti do nje prav ontološka diferenca in poskus vztrajanja v odprtosti te difference, kar seveda pomeni tudi destruiranje tradicionalne znanosti o umetnosti, da bi prišel do njenega "jedra". Pri tem ti poskusi s stališča "predstavnega mišljenja" niso vedno logični.

Pirjavec pride do razkrivanja ontološke difference v literarnem delu tudi z interpretacijo Ingardnove fenomenološke estetike in z njo povezanega Aristotelovega pojma katharsis. Medtem ko je za Ingardna katarza del estetskega doživljanja, saj je povezana z načinom zapazanja metafizičnih kvalit, te pa se pojavljajo na kvazirealnih predmetnostih,

pomeni za Pirjevca doživetje katarze, skozi katero pride do razkritja ontološke difference, pravzaprav destrukcijo estetskega doživljanja. Pri tem pa Pirjavec združi dva nivoja, ki sta s fenomenološkega gledišča nezdružljiva: če se umetnost dogaja kot "identifikacija in njen izbris" (*Poezija izbrisa*, str. 78), potem se tu estetsko dojemanje literarne umetnine (kot nečesa kvazirealnega) združuje z nestetskim (ki omogoča pravo identifikacijo; prim. Dane Sajko, *Pojmovanje estetsko-ontološkega učinka literarne umetnine pri Dušanu Pirjincu*, *Primerjalna književnost* 14/1991, št. 1). Verjetno je vzrok te Pirjevčeve interpretacije tudi njegovo ukvarjanje s strukturo novoveškega romana in njegova razlaga Heglove *Estetike* oziroma umetnosti kot "sinteze čutnosti in ideje". Problem se kaže tudi v tem: ali sta identifikacija in njen izbris oba del estetskega doživljanja ali pa je njen izbris že zunaj tega doživljanja in ga tako "presega"? Izbris po Pirjincu "ničesar ne uniči in ničesar ne zanika, drži podobnost v pripravlenosti, a tako, da hkrati odpira še novo (...) razsežnost. Izbris torej raz-ločuje" (*Poezija izbrisa*, str. 78). Izbris torej estetski doživljaj destruiira od znotraj, tako da ga od znotraj raz-loči, tj. literarno delo doživlja skozi "enotnost" dogodka difference, kjer se identifikacija in izbris sploh šele pokažeta v raz-ločenosti: če ne, bi sicer prišli na raven, kjer do literarne umetnine kot umetnine sploh ne bi imeli dostopa.

Podobno velja tudi za Pirjevčovo interpretacijo Heglove *Estetike*, predvsem v razpravah *Strukturalna poetika in literarna znanost*

in *Filozofija in umetnost*. Pirjevčev spoprijem s Heglovo *Estetiko*, predvsem z opredelitvijo umetnosti kot "das sinnliche Scheinen der Idee", je nedvomno centralna točka njegovega razumevanja statusa umetnosti pa tudi literarne znanosti, saj predstavlja *Estetika* dovršitev tiste obravnave umetnosti (in hkrati tudi umetnosti same), ki je umetnino poskušala zajeti v njeni celovitosti, že zaradi specifične "zgodovinskosti" Heglovega načina mišljenja kot absolutnega védenja, ki na svoji "sinhroni" ravni povzema vase vse "diahrono" fenomene svojega pojavljanja. Zato je Pirjevčev razmislek o umetnosti, izhajajoč iz Heglove *Estetike*, lahko "sinhron" oziroma "ahistoričen" (prim. *Strukturalna poetika in literarna znanost*, str. 70), saj je Heglova teza o koncu umetnosti oziroma o povratku duha iz čutne vnanjosti v notranjost tisto, kar je umetnost že vseskozi bila.

Po Heglu je umetnost uresničena šele v območju svobode, tj. ko se v sebi sami dvigne do svoje resnice - zato umetnost skozi sebe, na čutni način predstavlja tisto, kar je najbolj vzvišeno, najgloblje človekove interese in resnico duha. Zato Hegel že takoj na začetku zavrne razmišljanje, da je umetnost zgolj "lepa laž", na lep način izražena misel, saj potem umetnost ne bi bila nič nujnega in zavezujočega. Umetnost pa je nujen srednji člen med vnanjim (čutnim) in resnično svobodo pojmovnega mišljenja. Samo "svetenje" (Scheinen) je bistveno za idejo, saj se ta drugače ne bi mogla "izraziti", tj. je sploh ne bi bilo. Zato uporablja Hegel izraz "Scheinen" tudi takrat, ko se ideja ne pojavlja v čut-

nem izrazu; ideja pride sama iz sebe (v mišljenju) "zum Scheinen", torej do svoje "podobe", ki je hkrati tudi njena razločenost in razločenost. V tem pogledu umetnost kot "das sinnliche Scheinen der Idee" predstavlja nekaj povsem svobodnega in avtonomnega: "Umetnost mora razkriti resnico v formi čutnega izraza, v tem prikazovanju je umetnost popolna, sama sebi smoter." V tem smislu torej umetnost glede na mišljenje ni nekaj insuficientnega, predvsem pa ni zgolj vnanji plašč, gola čutna površina idejnega in miselnega. Če bi bilo tako, bi konec umetnosti oziroma romantična faza umetnosti pomenila razpad te "sinteze", tj. emancipacijo čutnosti na eni in ideje na drugi strani. To pa bi bil padeč nazaj v empirizem 18. stoletja, saj gola čutnost ni nič, čutnost je nekaj samo v določenem liku. Zato razločitev čutnega in idejnega, kot omenja Pirjevčev, pomeni notranjo "raz-ločitev", razkritost ontološke diference znotraj umetnosti (in znanosti o umetnosti) same, tj. v sklopu in znotraj lepe podobe "čutnega svetjenja ideje", sicer bi umetnost razpadla v neumetniško. To notranjo razločitev Pirjevčev lepo pokaže tudi v razpravi *Filozofija in umetnost*: "Umetnost začenja tam, kjer filozofija končuje, v svojem koncu pa se vrača tja, kjer je filozofija začela" (str. 203). Ta status pa ne pomeni "zmage" umetnosti nad znanostjo, niti preseganja znanosti, temveč notranjo razločenost obeh; čeprav umetnost znanosti razkriva njeno prikrito resnico, pa svojo "konstrukcijo" dobiva prav od nje, tj. od filozofije; vzorčen primer tega je struktura novoveškega romana. Iz tega sledi



sklep, da je "umetnost, kakor jo razumemo mi, ljudje evropske civilizacije, mogoča samo v svetu filozofije kot filozofije, kar pomeni, kot metafizike" (str. 205).

Nikakor ni naključje, kot omenja urednik zbornika, da je razprava *Filozofija in umetnost* zasedla zadnje mesto v njem, saj obmejuje okrožje, znotraj katerega se suče Pirjevčeva misel v razpravah tega zbornika. Vztrajanje v ontološki diferenci kot vztrajanje v "odprtem" daje le to možnost, tj. ponovno premišljevanje in destrukcijo umetnosti in znanosti o njej, vsako preseganje tega horizonta bi pomenilo padec iz "središča" metafizike, torej padec vanjo. Zato ni čudno, da predvsem tiste Pirjevčeve študije (npr. *Vprašanje o Bogu*), kjer je poskusil zakoračiti iz tega območja, doživljajo različne, nasprotujoče si interpretacije.

Predstavljeni zbornik je nedvomno več kot zbornik, saj že z izborom Pirjevčevih razprav, predvsem pa z urednikovo spremno študijo poskuša začrtati novo interpretacijo Pirjevčevega dela in njegovega mesta v slovenski literarni vedi ter tudi v širšem kontekstu slovenske misli.

Samo Krušič

### **Gerhard Giesemann NOVEJŠI POGLEDI NA SLOVENSKO KNJIŽEVNOST**

*Ljubljana, Slovenska  
matica 1991 (Razprave in  
eseji 34)*

Tisto, po čemer je slovenska literatura v preteklosti bolj po tihem hrepencela, zdaj pa se brez lažne sra-

mežljivosti glasno in modno imenuje "promocija", se vedno bolj izpolnjuje. Sicer še ne v množičnem tiskanju prevedenih slovenskih umotvorov pri tujih založnikih, temveč v dejstvu, da postaja slovenska literatura vedno bolj intenzivno raziskovalni predmet tujih strokovnjakov. Proces, ki je za literature velikih narodov tako rekoč sam po sebi razumljiv, je za slovensko žal še vedno prej izjema kot pravilo. Toda prav zanjo je posebno koristen, saj odpravlja pretirano zaplotniško samovšečnost, osvetljuje prezrte vidike, prinaša nove poglede in z njimi nova merila, skratka, povečuje raziskovalno živahnost in krepi raziskovalni pluralizem. V ta okvir sodijo tudi razprave, s katerimi je nemški slavist in slovenist Gerhard Giesemann sodeloval na simpoziju Obdobja, lani pa so izšle zbrane z nekaterimi drugimi v knjižni obliki. Razvrščene niso po kronologiji nastajanja, temveč po kronologiji pojavov iz slovenske literature, ki se jim posvečajo. Tako je knjiga pridobila značilnosti celovitejše literarnozgodovinske podobe slovenske književnosti.

Na začetku stoji razprava, ki natančno razčlenjuje literarno naravo oblikovalnih prijemov v prvem Brižinskem spomeniku in njihovo teološko utemeljenost. Upoštevanje le-te je avtorju omogočilo, da se je izognil enostranostim, v katere so zašle nekatere novejšje razlage, ki so začele v najstarejših slovenskih besedilih pretirano poudarjati samo literarni vidik, ki naj bi se utlečal v strogi simetrični kompoziciji. Naslednje tri razprave so posvečene slovenski reformaciji: Trubarjevemu pojmovanju "sovražnika" v njegovih cerkvenih pesmih, razmerju

med teologijo in poezijo v Trubarjevih, Dalmatinovih in Kreljevih pesmih ter psalmskim prepesnitvam istih treh reformatorjev. Teološko znanje, ki je odlikovalo že uvodno razpravo, se zdaj v skladu s predmetom obravnave še bolj razmahne in pridobi komparativni vidik: avtor kot odličen poznavalec nemške reformacije pretanjen odkriva razločke med tujimi zgledi (Luther) in slovenskimi uresničitvami, ki nihajo med vnaprejšnjimi obrazci, lastnimi ustvarjalnimi nagibi in neugodnimi socialnopolitičnimi razmerami. Pokaže se, da so prav te pogosto izzvale sorazmerno največji delež izvirnosti. Analiza "kontrasta" v pridigah Janeza Svetokriškega pomeni temeljito svarilo dosedanjim literarnozgodovinskim pojmovanjem, ki so videla v teh pridigah pravi barok. Avtor namreč izhaja v obravnavi iz sholastične pridigarske tradicije in odkrije, da je Svetokriški ohranil vrsto njenih bistvenih elementov, zato je njegova baročna drža prej navidezna kot dejanska.

Posebno osvežitev pomeni duhovita tipološka teatrološka raziskava o "razvojnih tendencah", ki jih kaže sprejem Kotzebuejevih dramatskih besedil v srbskem, hrvaškem in slovenskem gledališču 19. stoletja. Primerjalni pretres ohranjene dokumentacije je odkril recepcijske metamorfoze od navdušenega uprizarjanja omenjenega dramatika do njegovega gledališkega padca. Če je bilo doslej očitno, da avtor suvereno obvlada problematiko literarnih žanrov, ki so povezani z metafiziko, potem ta razprava dokazuje, da ni njegova pronicljivost tudi pri "nižkih" nič manjša.

Naslednja analiza se loteva priljubljenega, a še vedno neizčrpanega problema slovenske literarne zgodovine: Heinejevega vpliva. Avtor skromno napoveduje, da je njegov namen samo "poda[ti] opore za sistematizacijo recepcije Heineja in tako osvetli[ti] ravni njegovega delovanja", dejansko pa prinaša upoštevanja vreden produktiven orientacijski model (ambivalentnost Heinejeve poezije, ki omogoča klasifikacijo širokega razpona sprejemalnih odtokov; vrednotenjska razvrstitev vplivov od kreativne spodbude pri Jenku do epigonstva pri Cimpermanu). Na nevarnosti, ki prežijo na raziskovalce literarnih vplivov, opozarja študija o Dchmlovi in Župančičevi liriki, ki razkriva, kako se za navidezno motivno in oblikovno podobnostjo skriva funkcijska različnost.

Vprašanjem simbolističnega, ekspresionističnega in socialnorealističnega oblikovanja so posvečene študije o Župančičevi, Lovrenčičevi in Grudnovi liriki. Izbor zadnjega je značilen, saj priča o raziskovalčevi neobremenjenosti: tudi z razčlenitvijo malo pomembnega literata je mogoče pokazati na zanimive obče literarne vidike. Podobno velja tudi za pritegnitev Borove verzifikacije v primerjavo z Voduškovo in Zajčevo poezijo, v kateri avtor razčlenjuje odnos do mita "kot oblikovalnega elementa". Knjigo sklepa subtilna razprava o prevajalski problematiki, ki jo ponazarja s tako zahtevno nalogo, kot je prestavitev parodičnega *Creda* iz Joyceovega romana *Ulysses* v nemščino, poljščino, hrvaščino in slovenščino.

Giesemanna zanimajo v slovenski literaturi stilno-

oblikovalna, recepcijska in prevajalska vprašanja, pri čemer ne zanemarja žanrskih zakonitosti, idejnosti in socialnega konteksta. Pri tekstih, ki nimajo čiste estetske funkcije v današnjem pomenu, upošteva tudi njihovo prvotno namembnost. Ne pozablja na dosedanje literarnozgodovinske rešitve, ki jih po temeljitem pretresu in pritegnitvi novih teoretskih vidikov in širšega evropskega konteksta vedno upravičeno in prepričljivo korigira, dopolni, zavrne ali predlaga nove rešitve. Zato lahko njegovo knjigo uvrstimo med najbolj pomembne dosežke, ki so jih prispevali tuji raziskovalci o slovenski literaturi.

Portetni esej o avtorju je napisal dr. France Bernik.

Marjan Dolgan

## ZBIRKA KLASJE

### II. letnik

*Urejšajo: Janko Kos, Peter Kolšek, Tine Logar*  
Državna založba Slovenije,  
1992

Petim zvezkom iz lanskega prvega letnika zbirke se je letos v drugem letniku pridružilo še pet: *Zgodbe svetega pisma*, ki jih je izbral, uredil in komentiral Janko Kos, *Nečista kri* Borisa Stankoviča s spremnimi besedili Stanka Šimenca, *Dvanajsta noč ali Kar hočete* Williama Shakespeara s pedagoško-kritičnim aparatom Tineta Logarja, *Plešasta pevka* Eugena Ionesca in *Afera* Primoža Kozaka, oboje v predstavitvi Andrijana Laha. Tako kakor v prvem letniku so torej tudi v drugem odlična literarna

dela, pomembna za poznavanje svetovne in v njenem okviru še posebej slovenske književnosti, taka, ki odpirajo pogled v literarne pojave prek posameznih besedil. Temu primerno so zajeta iz različnih obdobij, različnih nacionalnih književnosti - evropskih in neevropskih, in iz različnih zvrsti.

Po času nastanka segajo od srede drugega tisočletja pred Kristusom, ko so nastale prve knjige svetopisemske Stare zaveze, pa skoraj do naših dni, natančneje do l. 1961, ko je bila prvič uprizorjena Kozakova *Afera*. Prevladuje spet novoveška literatura in v njej modernejša: najstarejše besedilo je Shakespearova renesančna komedija, ostala tri so iz 20. stoletja - Stankovičev roman iz njegovega začetka, Ionescova antidrama iz srede, Kozakova politična drama že iz druge polovice. Zajeta so torej dela iz hebrejske, aramejske in starogrške biblijske literature ter iz angleške, srbske, francoske (po avtorjevemu rodu romunsko-francoske) in slovenske književnosti. V primeri s prvim letnikom, v katerem so bile zastopane vse tri literarne vrste, je v drugem zvrstna zastopanost zožena: zajeti sta samo epika oziroma pripovedništvo in dramatika, ki dominira kar s tremi zvezki. Glede na to, da je bila lirika v prvem letniku zastopana z antologijskim zvezkom, v katerem je zbranih več samostojnih besedil kakor v vseh drugih zvezkih skupaj, je drugi letnik zvrstno zastopanost pravzaprav uravnovesil, saj so zdaj med desetimi zvezki po štirje namenjeni dramati in pripovedništvu (epiki), dva pa poeziji (liriki).

Uredniki torej vztrajajo pri načelih, ki so za pedago-

ški in siceršnji učinek zbirke bistvenega, vsekakor pozitivnega pomena: odločajo se za izbiro umetniško dognanih del, ki jim ne postavljajo niti časovnih niti prostorskih in jezikovnih meja niti zvrstnih in slogovnih omejitev. Tej širini in odprtosti pa se pridružuje tudi prožno, toda bolj problematično stališče do načina predstavitve literarnih del, saj Klasje poleg celotnih besedil zajema tudi skrajšana ali le njihove bolj ali manj značilne odlomke. Tako ravnanje je pri pouku literature že davno uveljavljeno in še vedno trdno zasidrano, zbuja pa pomisleke, če pomanjkljivo informira, in še posebno, če zbuja o preskopo prikazanih delih zgrešene predstave. Tako npr. lani natisnjeni *Combray* gotovo ne zbuja napačnega vtisa o Proustovem *Iskanju zgubljenega časa*, problematična pa je panoramsko zamišljena, toda fragmentarno uresničena antologija *Stara orientalska lirika*.

V letošnjem letniku velja nekaj podobnega za *Zgodbe svetega pisma*, čeprav značaj tega zvezka ni čisto analogen pravkar omenjeni antologiji. Tudi tu gre namreč za povezavo različno starih, različno zasnovanih besedil, ki pa so že od prej povezana v skupno celoto, vendar v različni obliki in obsegu: *Sveto pismo* ali *Biblija* je svojevrstna "knjiga knjig", razvrščenih v ustaljeni integralni obliki in v določenem vrstnem redu. Ta kompozicija pa je tako obsežna, da je v Klasju vse hkrati pač ne bi bilo mogoče objaviti. Lahko bi izbrali katero izmed samostojnih, zaokroženih enot, tj. knjig Stare in/ali Nove zaveze, toda namesto tega so se uredniki odločili za skrčen,

v odlomkih predstavljen pregled celote.

Poznavanje biblijskih besedil je za razumevanje srednjeveške in novoveške literature nujno potrebno. Utemeljeno je že z njihovo lastno literarno dognanostjo, še posebej pa z njihovo izredno odmevnostjo v vseh umetnostnih panogah poznejše evropske, deloma tudi zunajevropske cerkvene in posvetne umetnosti. Ker v povojnem času pri nas za njihovo splošno poznavanje ni bilo poskrbljeno, je neprijetno vrzel vsekakor treba odpraviti. Janko Kos je v *Zgodbah svetega pisma* to storil po zgledu tradicionalnega, tudi v slovenski veroučni praksi ustaljenega in v spremnem besedilu omenjenega prijema, ki pa ga je izpeljal izvirno, primerno kontekstu pouka književnosti: *Sveto pismo* je predstavil z zoženega, toda izrecno literarno zamišljenega vidika. Iz večine knjig Stare in Nove zaveze je izbral in deloma po svoje razvrstil najbolj znane in najbolj vplivne "zgodbe", opustil komplementarno besedilo, oblikovano bodisi pesniško bodisi normativno-didaktično, tj. "poučno", in tako naredil čist pripovedniški izvleček kompleksnejšega dela. Omejitev je zavestna, gotovo pogojena z namenom, izogniti se religiozni doktrinarnosti, ki bi jo bilo mogoče razumeti kot ideologizacijo literarnega pouka. Izbrane zgodbe so tudi v predstavljeni obliki zanimive, snovno in problem-sko bogate, toda včasih tako poenostavljene, da zadržujejo prav literarnost integralnih besedil. V *Jobovi knjigi* je npr. objavljeni antitetično paralelistično izpeljani pripovedni okvir le uvod in zaključek veliko obsežnejšega osrednjega

dela, poetično in dramatično, a tudi narativno oblikovane- ga razpravljanja o človeko- vih eksistencialnih vpraša- njih, o njegovih razmerjih do Boga, njegovega Nasprotni- ka (v Slavičevem prevodu imenovanega Satan) in nara- ve, o vzrokih sreče in trplje- nja, o problematiki vere in skepse. - Dragocena značil- nost evangelijev Nove zaveze je njihova paralelna zgrad- ba, marsikdaj prav plurali- stična "sinoptičnost", zanimi- va variantna obdelava istega gradiva - Jezusovega življe- nja, dela in nauka. Z izbo- rom posameznih odlomkov iz različnih evangelijev in njihovo povezavo v eno sa- mo, linearno potekajočo, pretežno biografsko zgodbo je ta značilnost zabrisana. Prav tako bralec Kosovega izbora nima priložnosti spo- znati variranih parabol na iste teme v različnih evange- lijih ali tudi v enem sa- mem, npr. prilik o nebeš- kem kraljestvu. Skratka, *Zgodbe* so pokazane kot fragmenti, čeprav niso tako koncipirane in ohranjene, saj so vsaj že od Hieronimove redakcije vključene v bolj izdelane, le z današnjega vidika zvrstno heterogene besedilne celote.

Antologijski tip zvezka seveda narekuje tudi modifi- kacijo enotno zamišljenega pedagoško-kritičnega aparata. V njem ni mogoče tako kakor v zvezkih, ki obsegajo eno samo literarno delo, predstaviti niti besedil niti avtorjev, kolikor so sploh znani. Odlomki zahtevajo več komentarja kakor celot- na dela, dejansko pa so komentirani bolj skopo, saj je zaradi omejenega obsega zvezkov mogoče navesti le osnovne podatke, medtem ko za razlago značilnosti in ustroja ni prostora. Janko Kos komentira *Zgodbe Svete-*

*ga pisma* najprej sumarno in nato z eruditsko zgošče- nostjo še v okviru posamez- nih biblijskih knjig, pri čemer pregledno in v preteh- tanem izboru navaja najpo- membnejša literarna, liko- vna in glasbena dela, oprta na svetopisemske zgodbe, teme in motive, ne da bi se mogel spuščati še v njihova različna, apologetska ali pole- mična, patetična ali satirič- na razmerja do izvirnikov.

V drugih zvezkih so spremna besedila metodolo- ško dokaj usklajena, čeprav so enako naslovljene enote, zlasti tiste, ki naj bi bile najbolj strnjene, v različnih zvezkih različno dolge. Ob nekaterih se še vedno zbuja vprašanje, zakaj dve uvodni preglednici, če pa se prva - kronološki pregled avtorjeve- ga življenja in dela - prak- tično nespremenjena ponovi v drugi, ki kaže avtorja ob sočasnem kulturnem in zgodovinskem dogajanju.

Bibliografije so urejene enotno, abecedno, ne kronolo- ško, le da je ponekod sekun- darna literatura navedena posebej in primarna - v izvirnikih ali prevodih - posebej, ponekod skupaj. Sodbe, navedene o *Zgodbah svetega pisma* in *Nečisti krvi*, so uravnoteženo izbra- ne iz kritičnega opusa doma- čih in tujih avtorjev, v dru- gih zvezkih izrazito prevla- dujejo opažanja slovenskih literarnih zgodovinarjev in gledaliških strokovnjakov. Vprašanja in teme se le delo- ma navezujejo na osrednje spremno poglavje, naslovljeno *Uvodne opombe*, in na ob- ravnavano delo. Nekam para- doksno je, da tista, ki se nanašajo na narativna bese- dila, bolj opozarjajo na pove- zave z njihovimi neliterarni- mi obdelavami, tj. filmskimi in drugimi priredbami, kakor tista, ki se navezujejo

na dramska, že po naravi oziroma intenciji multimedialno usmerjena dela. Nekatere teme so formulirane preprosto in zato najbrž prezahtevno (npr. Jezik komedije, Jezikovno-stilna raziskava *Plešaste pevke*), kar pa spričo njihove široke palete in s tem možnosti izbire ne moti. Pomembno je, da so vprašanja nasploh zastavljena z vidika nadrobnejšega

branja posameznega teksta, opazovanja njegovih medbesedilnih povezav in iz tega izhajajočih interpretacij, kakor tudi medumetniških vezi, torej z vidika širjenja znanja in samostojnega, aktivnega dojemanja literature v njenem lastnem in v širšem kulturnem kontekstu.

Majda Stanovnik

pojem lirike in slovenski literarni razvoj, prve slovenske formulacije lirike (I. Macun), lirika v poetikah klasicizma, razsvetljenstva in romantike (V. Vodnik, M. Čop, F. Prešeren)

KOS, J.

61000 Ljubljana, Slo. Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Alkerčeva 12

### POJEM LIRIKE IN SLOVENSKI LITERARNI RAZVOJ

Primerjalna književnost, 15/1992, 1, str. 1-12

Razprava izhaja iz dejstva, da je pojem lirike v širšem pomenu temeljne literarne vrste prvi na Slovenskem formuliral I. Macun (1850). Avtor raziskuje spremembe, ki so omogočile to pojmovno pretvorbo, pa tudi njen pomen. Najprej razčlenuje tradicionalno razumevanje lirске poezije, ki je v Vodnikovem času sledilo še antični tradiciji, kot jo je gojila evropska poetika klasicizma in razsvetljenstva. Tudi pri Čopu in Prešernu še ni vidnejših sledov novega pojmovanja lirike, ki ga je ustvarila romantična doba. Vendar pomenski razvoj izraza "pesem" od protestantov do Prešerna kaže, da se je tudi tu uveljavil proces, ki je pojem lirike iz objega pomena peljal in pevnih pesmi vodil k oznaki za lirsko poezijo v modernem smislu. Podlago tem pomenskim prenikom najde razprava v razvoju samega slovenskega pesništva, ki se je ravno na prelomu iz 18. v 19. st. iz območja pretežno péte lirike premaknilo v pozicijo, ki je samó še govorna oziroma bralaa.

UDK 82.01 (497.12)-14 "18/19"

kulturna identiteta, interkulturalnost, princip dialektosti (Bahin)

ŠKULJ, J.

61000 Ljubljana, Slo. Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5

### KULturna IDENTITETA KOT DIALOGIZEM

Primerjalna književnost, 15/1992, 1, str. 21-30

Razprava oporeka stališčem, da bi veljavnost kulturne identitete enačili z mero originalnosti pripadajoče nacionalne subjektivitete. Takšno razumevanje pojma identitete, ki je bilo povsem sprejemljivo za 19. stoletje, je za aktualne pogoje ob izteku tega stoletja docela neustrezno. Kulturna identiteta dejansko obstaja le skozi lastno dekonstrukcijo in neukinljivo mnogoterost številnih kulturnih relacij. Določila identitete se utemeljujejo skozi začela drugačnosti ali - če uporabimo Bahinovo terminologijo - skozi princip dialektosti. V tem smislu kulturna identiteta sedvdomo pripada področju raziskovanja medkulturnih vplivov in takšen pojem kulturne identitete prvenstveno sodi v območje primerjalne literarne vede.

izvor pojma moderna in njegova raba v slovenski literarni publicistiki, odvisnost rabe pojma moderna od razumevanja in vrednotenja književnosti pri srednjeevropskih narodih

BERNIK, F.

61000 Ljubljana, Slo. Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5

### POJEM "MODERNA" V SLOVENSKI LITERARNI VEDI

Primerjalna književnost, 15/1992, 1, str. 13-20

Avtor razprave si zastavlja vprašanje o izvoru pojma "moderna" kot tudi o tem, kdaj se je pojem prvič pojavil v naši publicistiki in v našem literarnem življenju. Predvsem pa zanima avtorja vloga in pomen pojma v slovenski literarni zgodovini oz. literarni vedi. Raziskovanje se tako usmerja na tiste, ki so pojem obranjali, kot so tiste, ki so ga odklanjali in zamenjavali z drugim. Ob tem se razkriva ne samo razvoja fleksibilnost pojma, temveč predvsem spoznanje, da je njegova uporaba močno odvisna od razumevanja in vrednotenja slogovno pluralistične književnosti ob koncu 19. in na začetku 20. stoletja pri srednjeevropskih narodih in v tem okviru tudi pri Slovencih.

UDK 008(100) : 32(420)

82.09 (420)

82-312.6

literaturo in identiteta, avtobiografija, avtobiografska literarna veda, "osebni pristop" ("personal criticism")

MARCUS, L.

Department of English, Birkbeck College, University of London, Malet Street, London, WC1E7HX

### LITERATURA, IDENTITETA IN AVTIOBIOGRAFSKI DISKURZ

Primerjalna književnost, 15/1992, 1, str. 31-41

Spis sajprej raziskuje načine, kako se konstituira identiteta avtobiografskih študij kot interdisciplinarnega projekta, kakršen se vzpostavlja na konfliktnem področju konkurenčnih disciplin. Sledi raziskava načinov pojavljanja identitete v avtobiografijah in v avtobiografskih študijah, na koncu pa še kratek pregled o našašajočem interesu za pojav, ki ga je mogoče imenovati "osebna kritika" ali "osebni pristop" (angl. "personal criticism") in ki hkrati na novo konceptualizira naravo literarne vede ter utemeljuje identiteto kritika.





La notion de *lyrique* dans l'évolution littéraire slovène, premières déterminations slovènes de la *lyrique* (I. Marcun), la *lyrique* dans les poésiques du classicisme, des Lumières et de la romantique (V. Vodanik, M. Cop, F. Prešeren)

KOS, I.

61000 Ljubljana, Ško. Filozofska fakulteta, Oddelček za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 12

LA NOTION DE LYRIQUE DANS L'ÉVOLUTION LITTÉRAIRE SLOVÈNE  
Primerjalna književnost, 15/1992, 1, p. 1-12

L'article commence par la constatation que le terme de la *lyrique* en sens plus large de ce genre poétique fut déterminé pour la première fois sur le territoire slovène par I. Marcun en 1850. L'auteur analyse les changements qui ont favorisé cette transformation du sens de la notion de *lyrique* et son rôle. Il fait d'abord des recherches sur l'interprétation traditionnelle de la poésie *lyrique* qui, aux temps de Vodanik, servait toujours la tradition de l'antiquité ainsi comme le faisait la *poétique* européenne du classicisme et des Lumières. Chez les hommes de littérature slovènes Cop et Prešeren, il ne trouve pas encore de traces viables d'une nouvelle interprétation de la *lyrique* telle que fait apportée par l'époque romantique. L'évolution de la signification du terme "poésie" depuis les protestants jusqu'à Prešeren montre qu'ici aussi, il y eut un procès qui conduisit la poésie *lyrique* du sens étroit du terme désignant la poésie chantée ou mélodieuse au sens moderne du terme. L'article trouve la cause de ces changements de sens dans l'évolution de la poésie slovène elle-même qui, au passage de 18<sup>e</sup> au 19<sup>e</sup> siècles, passa de la poésie plus ou moins chantée à la poésie exclusivement parlée ou lue.

UDC 82.01 (497.12):14 1'81/19\*

cultural identity, cross-cultural interactions, principle of dialogism (Bakhtin)

ŠKULJ, J.

61000 Ljubljana, Ško. Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Institut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5

CULTURAL IDENTITY AS DIALOGISM  
Primerjalna književnost, 15/1992, 1, str. 21-30

The paper argues that the validity of cultural identity cannot be an equivalent to the measure of originality of an inherent national subjectivity in it. Such an understanding of identity concept, quite acceptable in the nineteenth century, is insufficient to the actual views at the end of our century. Cultural identity exists only through its own deconstruction and permanent multiplication of several cultural relations. The identity principle is established through the principle of otherness or - to use Bakhtin's terminology - through the principle of dialogism. Considered in this way, cultural identity undoubtedly refers to the field of research of cross-cultural interactions and such a concept of cultural identity pre-eminently belongs to the field of comparative literary studies.

L'origine du terme "moderna" et son utilisation dans la presse littéraire slovène, le rapport entre l'emploi du terme "moderna" et la perception et l'évaluation de la littérature chez les nations de l'Europe centrale

BERNIK, P.

61000 Ljubljana, Ško. Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Institut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5

LA SIGNIFICATION DU TERME "MODERNA" DANS L'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE SLOVÈNE  
Primerjalna književnost, 15/1992, 1, p. 13-20

L'auteur de ce traité pose la question sur l'origine du terme "moderna" ainsi que sur la période où ce terme apparaît pour la première fois dans les revues et dans la vie littéraire slovènes. L'auteur s'intéresse particulièrement au rôle et à la signification de ce terme dans l'histoire de la littérature slovène ou bien dans ses études littéraires. Ses recherches concernent soit ceux qui ont conservé ce terme soit ceux qui l'ont refusé en l'échangeant pour un autre. On y trouve non seulement la flexibilité de ce terme mais l'on découvre aussi bien que son utilisation dépend en grande mesure de la perception et de l'évaluation de la littérature slovène de la fin du 19<sup>e</sup> jusqu'au début du 20<sup>e</sup> siècle qui traitait très pluraliste dans ses styles.

UDC 008(100) : 32(420)

82.09 (420)

82-312.6

literature and identity, autobiography, autobiographical criticism, "personal criticism"

MARCUS, L.

Department of English, Birkbeck College, University of London, Market Street, London, WC1E7HX

LITERATURE, IDENTITY AND AUTOBIOGRAPHICAL DISCOURS  
Primerjalna književnost, 15/1992, 1, p. 31-41

The paper, first, examines the ways in which the identity of autobiographical study has been constituted as an interdisciplinary project operating in a force-field between competing disciplines. Then it examines the ways in which identity has been addressed in autobiographies and autobiographical criticism, and finally looks briefly at the growth of interest in what has been called "personal criticism", in which an autobiographical moment is made central to the activity of criticism, thus both foregrounding the identity of the critic and reconceptualizing the nature of criticism itself.





