

Primerjalna književnost

PKn (Ljubljana) 36.3 (2013)

RAZPRAVE

Andrei Terian: **Comparative Literature in Contemporary Romania: Between National Self-Legitimation and International Recognition**

Milosav Gudović: **Martin Heidegger in bistvo tragedije**

Alenka Koron: **Vidiki naratologije drame**

Alojzija Zupan Sosič: **Zgodba, pripoved in pripovedovanje v dvoravninski in troravninski konceptiji pripovedi**

Tanja Dominko: **Posthumanizem in posthumano: poskus definicije**

Jennifer Terni: **A Virtual Problem of Nineteenth-Century Culture: Methodological Considerations for Rethinking Realism**

Nebojša Vukčević: **William Butler Yeats: *Cathleen Ni Houlihan* as the Point of Sacrifice**

Andrej Božič: **»/.../ in der Dünung / wandernder Worte.«
Literarnozgodovinski kontekst pesništva Paula Celana**

David Šporer: **Rhetoric of Space and Poetics of Culture**

Vanesa Matajč: **Retorika prostora: nacionalna prestolnica Ljubljana**

Marcello Potocco: **Prostor kot konstitutivni element kanadske
imaginacije in njenih retoričnih ubeseditev**

KRITIKE

POROČILA

RAZPRAVE

- 1 Andrei Terian: **Comparative Literature in Contemporary Romania: Between National Self-Legitimation and International Recognition**
- 19 Milosav Gudović: **Martin Heidegger in bistvo tragedije**
- 41 Alenka Koron: **Vidiki naratologije drame**
- 61 Alojzija Zupan Sosič: **Zgodba, pripoved in pripovedovanje v dvoravninski in troravninski koncepciji pripovedi**
- 85 Tanja Dominko: **Posthumanizem in posthumano: poskus definicije**
- 99 Jennifer Terni: **A Virtual Problem of Nineteenth-Century Culture: Methodological Considerations for Rethinking Realism**
- 115 Nebojša Vukčević: **William Butler Yeats: *Cathleen Ni Houlihan* as the Point of Sacrifice**
- 133 Andrej Božič: **»/.../ in der Dünung / wandernder Worte.« Literarno zgodovinski kontekst pesništva Paula Celana**
- 159 David Šporer: **Rhetoric of Space and Poetics of Culture**
- 173 Vanesa Matajč: **Retorika prostora: nacionalna prestolnica Ljubljana**
- 195 Marcello Potocco: **Prostor kot element kanadske imaginacije in njenih retoričnih ubeseditiv**

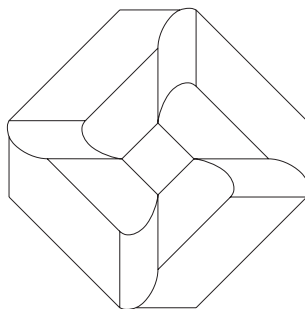
KRITIKA

- 215 Blaž Zabel: **Svetovna književnost kot nova primerjalna književnost**

POROČILO

- 225 Blaž Zabel: **XX. kongres Mednarodne zveze za primerjalno književnost (AILC/ICLA)**

Razprave



Comparative Literature in Contemporary Romania: Between National Self-Legitimation and International Recognition

Andrei Terian

Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Romania
andrei.terian@ulbsibiu.ro

This paper examines the current state and prospects of comparative literature in Romania. Romanian literary studies in the 20th century was characterized by the subordination of comparative perspectives to the national literary historiography, the absence of a strong local methodological tradition, and the dominance of an essayistic and impressionistic brand of criticism. The study focuses on forms of institutionalization of comparative studies in postcommunist Romania (associations, research centers, journals, etc.) and the emergence of several comparative "schools" (particularly those in Timișoara, Cluj and Brașov).

Keywords: comparative literature / Romania / Romanian literary criticism / post-communism / institutionalization / internationalization

This study proposes a critical account of the current situation of comparative literature in Romania.¹ Such an endeavor is justified on at least two levels. On the one hand, a systematic survey of the current situation of Romanian comparatism is absent from international bibliography. Admittedly, at present, there are several very useful studies of the history of Romanian comparative literature. However, of these, many were published during the communist period (see, e.g., Dima and Papadima) and are no longer relevant nowadays because of their anachronism and the tendentious ideologization of their object. Furthermore, studies published over the past two decades are characterized by various deficiencies, such as the discontinuance of the investigation in the year 1990 (see, for instance, Cornea's 'La littérature', which, otherwise, remains the most pertinent outline of a history of Romanian comparatism), the lack of a rigorous delineation of the study object (as is the case of surveys which also cover the work of Romanian-born comparatists

who emigrated to the West) or a rather depthless approach to this topic (Ursa, 'Comparative').

On the other hand, my survey is not merely informative; rather, it approaches Romanian comparative studies as a paradigmatic case from at least three points of view: firstly, as an instance of the tension between the national and the transnational, typical of the so-called (semi)peripheral literary systems; secondly, as an expression of the methodological and informational lag still besetting some East-Central European cultures which have not yet completely emerged out of post-communism; finally, as a test of the difficult adjustment that marks literary cultures whose critical tradition still remains largely attached to essayism rather than to academic research.

The Institutional and Ideological Background of Romanian Comparative Studies

In order to understand the current state of Romanian comparatism, it is useful to start with a historical outline of its institutional and ideological backgrounds. Thus, in terms of its professionalization, the pre-institutionalized period must be distinguished from its disciplinization. The pre-institutionalized period, covering the span of one century (1846–1948), concerns the interval during which comparative literature was practiced in Romania without being established academically as a distinct discipline. The roots of this phenomenon can be traced back (approximately) to 1846, when the polymath Ion Heliade-Rădulescu launched the idea of an ambitious but utopian “Universal Library” which should make the grand oeuvres of classical and modern literatures accessible to Romanian readers. Although the rate of translations into Romanian was fairly high throughout the 19th century, exegesis was slow to follow suit. In this respect, an important moment is marked by the 1882 study dedicated by Titu Maiorescu, the most important critic of the era, to the reception of the first translations of Romanian literary works into an international language (German). Maiorescu’s study attempts to integrate such works in the allegedly European fad of the “popular novel” (**Literatura**). **Another significant moment is marked during the last decades of the 19th century by the activity of the Marxist critic C. Dobrogeanu-Gherea, who, influenced by Taine and Brandes, published many studies on translation policy and the succession of literary movements, and popularized in Romania a series of emerging literatures, such as the Russian, Scottish, Norwegian, Ukrainian and Polish. Conversely, in the first half of the 20th century, due to linguistic and political affinities, Romanian comparatism was dominated by the field of Romance studies,**

particularly by francophone concerns, as instantiated by the works of P. Eliade, N. I. Apostolescu, N. Iorga and O. Densusianu. Overall, before the communist period (when, as I show above, Romanian comparative studies becomes a blend of Marxist-Leninist clichés, history of ideas and forms, and disparate methods borrowed from *Nouvelle Critique*), comparative literature in Romania undergoes two methodological phases. The first one (1900s–1920s) is dominated by French positivism, concerned with the study of “themes” and “influences” (e.g., Eliade and Apostolescu), while the second one (1930s–1940s) marks an attempt to synthesize the efforts at renewal of the French school and the morphological researches of the German school (e.g., Tudor Vianu and D. Popovici).

In an institutionalized form, comparative literature emerges in Romania only after 1948, when, adopting the Soviet fashion, higher education institutions introduce “world literature” (*literatura universală*) as a discipline, to be taught in Bucharest by Vianu, in Iași by Al. Dima, and in Cluj by Popovici and Liviu Rusu. In the following years, the discipline is consolidated by the establishment of distinct chairs and departments at the main universities of Romania. Nonetheless, it is only after the end of socialist realism that an actual Romanian comparative literature emerges. Evidence of its professionalization is provided by the translation of the first foreign synopses of comparative literature, of which worth mentioning are *Littérature comparée* by Paul Van Tieghem (1966) and *Mimesis* by Erich Auerbach (1967). After 1970, the translation rate intensifies, owing to the recently established collection “Studii” of the Univers Publishing House (Terian, ‘Legalized’). Moreover, Romanian books begin to focus on the issues of comparative literature; of these, in a first phase, the significant ones are those by Tudor Vianu (*Studii*) and Al. Dima (*Conceptul; Principii*). In the 1970s–1980s, these works proliferate, following the activity of scholars such as Adrian Marino, Paul Cornea, Alexandru Duțu, Romul Munteanu, Vera Călin, Edgar Papu, Nicolae Balotă, Dan Grigorescu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Ion Constantinescu, Livius Ciocârlie etc. (Cornea, ‘La littérature’ 120–134). At the same time, the first Romanian journals specializing in the reception of foreign literature are published in Bucharest. The first of these is *Secolul 20*, established in 1961 and specializing in translations and critical essays. The more important one is, however, *Cahiers roumains d’études littéraires (CREL)*, edited by Adrian Marino. Published exclusively in foreign languages, the journal acquired, by the fall of communism, a status comparable to the one of the Hungarian *Neohelicon* (both publications were established in 1973), since it included studies by prestigious theorists and comparatists such as René Etiemble, Marcel Raymond, Jean Starobinski, Jean Rousset, Tzvetan Todorov, A.-J. Greimas, Hans-Robert Jauss, Claudio Guillén, etc.

After 1990, the institutional background of Romanian comparative studies changes radically. The various administrative reorganizations engage the fusion or even disappearance of some of the comparative literature departments. At the same time, the transition to a capitalist economy had a significant impact on the publishing market. The translation of foreign works was not discontinued, but its rhythm was significantly lower than in the previous era, particularly when related to the possibilities the abolishment of censorship should have allowed (for example, the collection “Studii” was terminated at the beginning of the 2000s). The journals have also experienced the effects of the system change. In 1993, CREL changed its name to *Euresis*, but it did not manage to maintain its previous prestige – not because of the articles, whose quality remained the highest (the contributors to the new series include Jacques Derrida, J. Hillis Miller, Gianni Vattimo, Linda Hutcheon, Mihály Szegedy-Maszák, as well as the majority of the Romanian-born comparatists that worked in the West), but because of its limited circulation. On the other hand, after 1990, new journals emerged. Perhaps the most important of these is *Caietele Echinox* (Cluj-Napoca, founded in 2001), but this category also includes *A Treia Europă* (edited at Timișoara, in 5 issues, between 1997 and 2001) and *Acta Iassyensia Comparationis* (Iași, since 2003). Another significant moment for the current Romanian comparatism was the founding of ALGCR/RAGCL (Romanian Association of Comparative Literature, in 1997, which, in 2001, became the Romanian Association of General and Comparative Literature). Headed until 2010 by Paul Cornea, and currently by Mircea Martin, the association has been organizing annual colloquia since 2001, which have contributed visibly to the consolidation of comparative studies in Romania.

Equally important to the understanding of Romanian comparatism is its ideological background. Similar to other literary systems in Eastern Europe (see, for example, the Slovenian case examined in Juvan 119–120), Romania’s comparative studies emerged out of the need to legitimate its “national” literature in an international context. In fact, apart from the already mentioned article by Maiorescu, this ethnocentric and self-legitimizing function is fairly clear in the main work of “classic” Romanian literary historiography, Călinescu’s *History*, in which the role of the many foreign references remains that of establishing the identity and value of Romanian literature (Terian, *A cincea* 299–301). It is therefore no coincidence that the main nationalist ideology in communist Romania was based on a comparatist’s theories: Edgar Papu, the initiator of the so-called “protochronism,”² perceived its mission to be the assertion of the individuality as well as the priority of Romanian literature at world level (*Din clasicii*). More

significantly, unlike other East-Central European literary systems, the self-legitimation function still holds its domination in the field of Romanian comparative studies.

In fact, its anachronistic continuance explains several collateral phenomena. First of all, the typical procedure of Romanian comparative literature includes the confrontation between a Romanian writer and a foreign one. Thus, in Romania there are hundreds of studies that attempt to identify the classical, French, German, Russian or Sanskrit “sources” of the “national poet” Mihai Eminescu, but very few dare to approach the comparative analysis of foreign authors among themselves. Secondly, this ethnocentric function also explains the rather reduced visibility of Romanian comparative studies abroad. By designing their own approach as subordinate to national literary historiography, Romanian comparatists, at least before the fall of communism, were seldom concerned with the external dissemination of the results of their research. And, in this regard, names such as Marino, Cornea and Duțu are mere exceptions that prove the rule. Last but not least, turning comparative studies into a mere accessory of national historiography has determined the nature of its methods and procedures.

Consequently, more often than not, local comparative studies not only benefitted from the renewals, but it also perpetuated the clichés and inertia of “national” Romanian criticism. Such an assertion is confirmed by the limited success in Romanian criticism (comparative literature included) of two of the most important methodological directions of the 20th century: literary sociology (Marxist and neo-Marxist alike) and “formalist” criticism (in all its versions, from the idealist German one to the structural theories of the 1960s). The popularity deficiency of the former is explained by the distaste of post-Stalinist Romanian criticism for socialist realism (generated, in the 1950s, by the imposition of Marxism as state ideology) as well as by its endemic attachment to the purity of the “aesthetic” category. The popularity deficiency of the latter was conditioned, in general, by the strong essayistic-impressionist tradition of Romanian literary criticism (Marino, *Biografia* VI/234), which rejected the systemic and methodical approaches of the literary phenomenon and, in particular, by the rejection of any attempt to formalize the “aesthetic”. Hence the fact that, in the “new” Romanian criticism of the 1960s, the highest success was not achieved by the “hard” methodological, structuralist core of the *Nouvelle Critique*, which proclaimed the supremacy of the linguistic model (Roland Barthes and others); rather, it was attained by its moderate versions, with an inclination for “content” analysis, such as the “Geneva School” or J.-P. Richard’s thematic criticism, which, in the 1970s–1980s,

were joined by the mythical-archetypal criticism and the poetics of the imaginary. The same phenomenon generates the ambiguous situation of the Romanian comparative scholars, who, generally restricted to the audience of their own culture, were compelled either to stick to the “national” critical establishment or to accept their marginal condition.

Two Models of Contemporary Romanian Comparative Studies

The dominance of the traditional critical model in the Romanian literary system (the “tamed” version of the *Nouvelle Critique* included) has been challenged since communism by two authors who continue to represent landmarks of Romanian comparative studies: Adrian Marino and Paul Cornea. There are several attitudes which place them in opposition to the Romanian establishment. First of all, both of them questioned the nationalist-provincial model of Romanian culture (even in its “liberal” version), pleading decidedly for European receptivity. Then, both authors initiated a fracture into the traditional isolationism of Romanian criticism and carried out an ample international scholarly activity in foreign languages. Finally, both are worlds apart from the essayistic-impressionist model of Romanian criticism, making ample use of the newer methods of European literary research: hermeneutics, history of ideas, post-Marxist sociology, reader-response criticism, etc. (Terian, *A cincea* 582–594)

Nonetheless, the work of both authors is representative of the evolution of Romanian comparative literature. Marino established his own research direction, called the “criticism of literary ideas”, in the early 1970s, even if later his project was revised (see *Dicționar* 1–82; *Critica; Hermeneutica*). Obviously inspired by René Wellek’s work on the concepts of criticism, Marino focuses on the “literary idea”, in which the Romanian scholar identifies a “conventional name for the totality of the theoretical ‘matter’ or content... of literature”³ (*Dicționar* 35); however, to Marino the “literary idea” is more than a concept, since the possibility of semantic rephrasing and amplification of the former determines the status of an actual “work” or “creation”. These premises initiate an ambitious encyclopedic project which was to materialize first as a dictionary of literary ideas (unfortunately completed only up to the letter G), and then as a cycle of seven volumes (*Hermeneutica; Biografia* I–VI) dedicated to the evolution of the “idea of literature”, including that of the terms derived from it (national, universal, popular literature, para-literature, anti-literature etc.), from the Antiquity to the 20th century. Although Marino’s “criticism of literary ideas” is mainly a theoretical endeavor, it also has an important comparative dimension, since

“literary ideas” are “invariants”, and the invariant, irrespective of its nature, is the “essential manner in which literature participates in universality, the way to assign universal meaning to its common elements” (*Comparatisme* 95). Marino’s encyclopedic dimension is thus always accompanied by a “militant” commitment, which he undertook following the contact with René Étiemble’s work to which the Romanian scholar also dedicated a monograph (*Étiemble*). In line with Étiemble, Marino pleaded for a *littérature (vraiment) générale* and rejected “Eurocentrism” programmatically, although, on the other hand, he remained a supporter of the Europeanization of Romanian culture (*Pentru Europa*).

Similar to Marino, Cornea began his activity as a historian of Romanian literature by focusing on literary sociology, in an era during which the discipline was strongly marked by Marxist-Leninist clichés. Nevertheless, the critic departed relatively early from this dogmatic method. His outline of the origins of Romanian Romanticism, a detailed analysis of the relations between mentalities, ideology and literature during 1780–1840, is already indicative of an estrangement from canonical Marxism and of his affinity for the history of mentalities practiced by the School of *Annales* (*Originile* 598). Later, Cornea’s adoption of Lucien Goldmann’s and Robert Escarpit’s theories resulted in several studies on the sociology of reading and success, literary value, periodization, inter-literary relations, and imagology (*Regula*). In the second major phase of his activity, starting after 1980, the Romanian comparatist was interested in the theory of reading and in hermeneutics. These concerns are confirmed by the two fundamental studies of reading and interpretation (*Introducere* and *Interpretare*), which, adopting the stance of a moderate rationalism, contribute substantially to text typology, the strategies of “meaning negotiation”, criteria of interpretation validity, contexts and limits. In fact, unlike Marino, Cornea aims to find practical solutions to the theoretical problems of comparative literature rather than develop a sophisticated ideological system. This also explains the vast scope of his investigations, which, apart from the already mentioned aspects, cover various other sectors, such as the issue of the canon, the theory of systems, literary history as a genre, intentionalism and relativism (*Delimitări*).

Despite their prestige in Romania (and abroad), neither Marino nor Cornea managed to shake the dominant ethos of Romanian literary criticism. Their works remain exemplary for Romanian literary scholars, but their successors’ relation to them is usually limited to informative quotations or, at most, devoted mentions, rather than in line with an actual theoretical or methodological filiation. In other words, in contemporary Romanian comparative studies, there is not a “Marino” or a “Cornea school”, and, in general, there is no clear taxonomy of the various meth-

odological directions. This is why it is difficult to describe systematically the current situation of this cultural field characterized, if not by impressionism, at least by ebullient eclecticism. Nevertheless, in what follows I attempt an investigation of several comparative “schools” in terms of their institutional affinities.

“Schools” and Trends in Contemporary Romanian Comparative Literature

The earliest attempt at institutional integration of the post–1990 Romanian comparatists is the “Timișoara School”, supported by the Foundation “A Treia Europă”. With a core represented by three critics from Timișoara University (Adriana Babeți, Cornel Ungureanu and Mircea Mihăieș), the group proposed to delineate and study the (inter)cultural specificity of Central Europe. Intensive in the 1997–2003 period, the research of the Timișoara “school” resulted in the publication of a journal (*A Treia Europă*), of an eponymous collection (including fiction volumes, academic studies and essays, both Romanian and foreign), as well as the editing of several anthologies dedicated to the popularization of the concept in Romania. Unfortunately, the journal was discontinued in 2001, and the collection only two years later. Thereafter, the members of the group focused their attention on other issues. At any rate, Mircea Mihăieș has scarcely investigated “the Third Europe”, although, as a comparatist, he is the author of two challenging volumes on the private diary (*De veghe; Cărțile crude*). Adriana Babeți, who, in the group’s period of peak activity, published a volume of essays on the identity crises of Central Europe (*Dilemelă*), has since focused on the study of dandyism as a transcultural phenomenon (*Dandysmul*). Cornel Ungureanu alone continued to explore the Central-European space (*Mitteleuropa; Europa Centrală*), from the perspective of utopia and, equally, of imperial nostalgia, which he described as being characterized by “concentric circles” of writers, generated by the continuous interplay of center and periphery: “Vienna’s lessons inspire the lessons of the Empire, and the Empire would live, first of all, through its margins” (*Mitteleuropa* 12–13).

The most coherent and prominent “school” of Romanian comparative literature in the last two decades (and perhaps the only one which deserves this name) seems to be the “Cluj School”. This is evidenced not only by the existence of an active research center (The “Phantasma” Center for Imagination Studies, founded in 2002) and of an important journal (*Caietele Echinox*), but also by a common methodology (Braga

Concepte) and by work on several collective research projects. The defining field of Cluj comparative studies is the theory of the imaginary and its related domains (myth criticism and archetypology), and the theoretical leader of this research direction is Corin Braga. Braga began his activity in the early 1990s, with a series of analyses of Romanian authors, his theoretical affinities at that time being Jungian psychoanalysis, Gilbert Durand's archetypology and comparative mythology (*10 studii*). He developed his own theory through contacts with Jean-Jacques Wunenburger's works, which led Braga to several notable theoretical and practical results. His most important contribution to theory is probably the concept of "anarchetype", which he conceives as the opposite of the archetypes in earlier myth criticism. The anarchetype is defined as a "broken archetype, an archetype whose meaning core, the work's logos, was pulverized, like a supernova ... that explodes in a galactic cloud of meanings" (*De la arhetip* 250–251). Later, he introduced another term: the "eschatype", designating a model which emerges progressively; thus, in the end, the comparatist proposes the following formula:

If the archetypal structure describes a whole relying on a unique and central, perhaps preexistent and generating, model, and the anarchetypal structure describes a whole that avoids the pattern and evolves freely, apparently chaotically, then there is... a third type of structures [the eschatype], in which the elements move, gradually drawing a pattern. (Idem, 283)

Albeit not always programmatically, this theory informs his four-volume comparatist series (*Le paradis; La quête; Du paradis; Les antiutopies*), in which Braga examines the thematic and generic metamorphoses of a narrative configuration that begins with the medieval quests and ends (for now) with the "classic" European dystopias of the 18th century. Apart from this central idea, whose thrust is historical, Braga's research includes at least two interesting theses: that the main failure of all the quests in medieval European literature could be a direct outcome of the prohibition placed by the divinity on the garden of Eden since Genesis (*Le paradis; La quête*); and that the "classic" Utopia carries within itself the germs of Anti-utopia, which it would be inaccurate to regard as a construct exclusively pertaining to the 20th century (*Du paradis; Les antiutopies*).

Besides Braga, other representative names of Cluj comparative studies are Ștefan Borbély and Mihaela Ursa. Borbély carried out his research mainly in the field of comparative myth criticism, as confirmed by his handbook titled *Mitologie*. Apart from this and from the volume *De la Herakles*, which is an erudite analysis of the category of the heroic from the Antiquity to the Renaissance, Borbély has chosen, however, an essayistic approach

to comparative issues. Although not very well founded theoretically, most of his volumes (e.g., *Despre Thomas Mann*) include refined and insightful interpretations, whose only notable fault is that the author narrows down his field of reference by resorting to stereotypical anthropological dualisms (masculine/feminine, form/substance and, particularly, Apollonian/Dionysian). Ursa, on the other hand, has analyzed systematically the fictionalization of the author's presence in theoretical discourse, thus questioning the border between critical and literary discourse (*Scritopia*).

Among the current Romanian comparatism "schools", perhaps the one that is best adapted to recent Western trends is the "Braşov School", which has shown interest particularly in cultural criticism and in the theory of poetry. On the subject of cultural criticism, the theoretical leader of the "school" is Caius Dobrescu, whose essays evince an interdisciplinary perspective, situated at the meeting point of the history of ideas, sociology, political science and cultural studies. Drawing mainly on Weber and his followers' theory of secularization, Dobrescu has approached a large range of issues – many of them for the first time in the Romanian academic sphere –, such as the relation between modern literature and politics (*Modernitatea* 9–74) or between the avant-garde and totalitarianism (idem 75–103), the intellectual's condition in the modern bourgeois society (*Semiizei*), the perverse effects generated by the phenomenon of modernization of communist cultures and societies in Eastern Europe (*Inamicul*) and, in general, the complex plurality of the (post)modernization process, which generated a series of alternative developments depending on local particularities (*Revoluția*). Dobrescu's more recent research seems to focus on 20th-century European critical culture ('European'; 'Literary'). Some of his and Ungureanu's ideas have been developed by Adrian Lăcătuş in a monograph dedicated to Central Europe (*Modernitatea*).

The other constant topic of research of the "Braşov School" is the theory of (mainly modern) poetry. In this respect, mention should be made of the works of Alexandru Muşina, Rodica Ilie and Gheorghe Crăciun. Muşina, for instance, proposes to define the "paradigm of modern poetry" in terms of its description of "a world in which the (desacralized) man has become himself the system of reference" of the text (175). Rodica Ilie explored particularly the avant-garde and experimentalist phenomenon in the field of Romance literatures (*Manifestul*). The most important work of poetics of the "Braşov School" is, however, that of Gheorghe Crăciun, who sets out to uncover the unseen bulk of the "iceberg of modern poetry" (*Aisbergul*). Contrary to most contemporary essentialist theories, which tend to reduce the poetic phenomenon to the categories of connotation, reflexivity, the metaphoric, opaqueness and/or

visionary nature, Crăciun states, drawing on one of Vianu's distinctions, that, apart from such "reflexive" poetry, modern poetry also hosts another tradition, that of "transitive" poetry. This marginalized tradition, which does not originate in Baudelaire, but rather in Whitman, was established by Pound (in his imagistic phase), Pessoa, Frost, Cavafy, William Carlos Williams, the later Montale, Ponge, Olson, Lowell, O'Hara etc., and is characterized by denotation, transparency, deliberate "prosaism", biographism and directness. These properties do not cancel its poetic status or place it on a position lower than "reflexive" poetry:

The reference of transitive poetry is reality. It crosses, it traverses this reality, its structures absorb it. It does not avoid reality, it does not modify it beyond recognition, it does not repudiate it, it does not intend to destroy it. The nourishing matter of transitive poetry is the routine, the ordinary, the biographic, immediate, common, objective life. (115)

Unlike the three "schools" mentioned above, the current situation of comparative studies in the Romanian capital city is rather faltering. Although Bucharest was the academic center that institutionalized comparative literature as a discipline in Romania and which dominated local studies until the fall of communism, after 1989 it no longer seems able to sustain its own firm direction of research. A potential cause of this setback is the absence of its own journal of comparative literature or of similar institutional mechanisms (of the latter, the "Tudor Vianu" Interdisciplinary Centre, founded in 2006, seems to have a rather discontinuous activity). Oddly, at least during the last decade, the most important comparative contributions in Bucharest come from Romanian literature specialists rather than from comparatists by profession, and they tend to focus on the analysis of postmodernism in the Romanian context. On this subject, the most seminal text comes from Mircea Martin, who states the existence of a profound gap between culture and society ("in Romanian social life, the state of postmodernity continues to be inexistent") and therefore defines Romanian postmodernism as "postmodernism without postmodernity" ('D'un postmodernisme' 19). Later, Mircea Martin's observations were extended and improved by researches on Romanian postmodernism by Mircea Cărtărescu (*Postmodernismul*), Ion Bogdan Lefter (*Postmodernism*), and Carmen Mușat (*Strategiile*).

In the institutional Bucharest context, a special situation is that of Monica Spiridon, whose professional status is the perfect example of the "state of exception" of Romanian comparative literature. Although she is currently the best-known Romanian comparative scholar, Spiridon is not a professor of comparative literature, but of semiotics and communication

studies. Her work further includes a series of monographs on important Romanian writers, as well as many theoretical studies, dedicated mainly to poststructuralist trends. Two phases can be distinguished in her activity as a comparatist. Before the year 2000, Spiridon was concerned particularly with the study of literariness and intertextuality (*Despre "aparența"; Melancholia*). In the latter book, by using many Romanian and foreign examples, she opposes to Harold Bloom's well-known concept of the "anxiety of influence" a type of regressive creativity ("melancholy of descent"), arising from the retrieval of patterns, rather than the attempt to escape them through parricidal subversion: "In one of its significant states, literature is, without any doubt, a 'descendant' of literature; a practice of re-suscitation, of re-storing, turning inheritance, in all its versions (from imaginative plagiarism to synonymy, from repetition to paraphrase), into a law and a value of creation." (*Melancholia* 43) On the other hand, Spiridon's more recent works signal a reorientation towards comparative imagology, resulting in the attempt to situate Romanian cultural identity within the European context (*Les dilemmes; "Cum poți să fi român?"; 'Identity'; 'Bucharest-on-the-Seine'* etc.). Of these, a particular case is that of *Les dilemmes*, which focuses on the "hermeneutic calling of the Occident/Orient binary" (16) in Romanian culture, by analyzing its various identity projections, whether of an ideological or fictional nature.

Undoubtedly, my outline does not purport to cover the entire recent Romanian research in the field of comparative literature. Although the institutional and methodological association in the form of "schools" is an exception rather than a rule in comparative (and, more generally, literary) studies in Romania, I have deliberately focused on these projects because they are more likely to facilitate dialogue between Romanian research and the international one. Certainly, this does not exclude certain significant individual achievements. Thus, in relation to the study of literary genres and movements, mention must be made of Liviu Petrescu's pioneering work on the poetics of postmodernism (*Poetica*) and Eugen Simion's ample analysis of the private diary (*Ficțiunea I–III*). At the same time, after 1990, comparative research of the relations of Romanian literature with other literatures has continued. Relevant here are the works of Pia Brînzeu (on the representation of Europe in contemporary British and Romanian fiction – *Corridors*), Sanda Cordoș (on the identity crisis in the Romanian and Russian literatures in the twentieth century – *Literatura*), Mircea Muthu (on the Balkan dimension of Romanian literature – *Balkanismul, I–III*), Ana-Karina Schneider (on the reception of the British and American novel in Romania – *Critical; 'The Romanian'*), Alex Goldiș (on the influence of *Nouvelle Critique* on Romanian post-Stalinism criticism – *Critica*), and

Rodica Grigore (on several literatures less often examined in Romania, such as the Latin-American or East-Asian ones – *Meridianele*).

Conclusions

At the end of this examination, several conclusions emerge. First, I note that, despite economic difficulties at the beginning of the 1990s and in more recent years, Romanian comparative studies has undergone an important institutional consolidation in the last two decades. The founding of ALGCR, the increase in the number of specialized journals and the fact that at present comparative literature is taught as a distinct subject in all the Schools of Letters in Romania are irrefutable evidence in this respect. Then, equally obvious is the fact that the fall of communism and the suspension of censorship provided the Romanian comparative scholars with the possibility to approach freely various socio-political or identity issues. Last but not least, this historic threshold has resulted in an increase in the number of Romanian researchers who have published works in foreign languages and, particularly, abroad.

Nevertheless, it is obvious that the process of international assertion of Romanian comparative studies is merely beginning. In order to note the gap that separates it not only from West European or US research, but also from that of Eastern Europe, a statistical overview of the current impact of comparative literature journals in Romania is sufficient. Thus, considering the gamut of articles published in such journals from 2001 to 2012 (self-referencing included), it can be noticed that *Caietele Echinox* benefitted, in this interval, from 5 references in Web of Science, *Acta Iassyensia Comparationis* 1, and *Euresis* 0. When compared with other similar journals in the region (*Primerjalna književnost* – 59 references, *Neohelicon* – 133 references), these numbers seem absurd. Of course, we could find a series of background explanations for this state of things: the low quality of certain articles, the difficult access to recent bibliography, the weak dissemination of Romanian journals (there is currently no Romanian comparative literature journal indexed in A&HCI), etc. Nevertheless, it is obvious that this state is indicative of certain system-related issues.

Thus, the field of literary criticism, previously marked by essayism and impressionism, has now had to adjust to the requirements of a well-organized academic market. A disturbing thought in this respect is that contributors to the three Romanian comparative journals mentioned above do not even consider reading one another, as shown by the quasi-absence of reciprocal referencing. Other apparently minor details are in fact indicative

of profound deficiencies. For example, one of the three journals claims to be Fabula and H-Net Academic Announcements “indexed” (http://literaturacomparata.ro/Site_Acta/indexation.html, retrieved on February 1, 2013), when, in fact, these are not scientific databases, but mere academic announcements and information networks. Another disturbing fact in the Romanian literary studies is that a series of young researchers (comparatists included), although financed from public funds, continue to publish the results of their work in magazines that lack the filter of the most elementary peer-reviewing, rather than in academic journals.

Secondly, a standard issue is the still markedly “national” nature of Romanian comparative literature. As seen above, the majority of Romanian comparative scholars continue to publish their work in Romania, and most of these volumes are published in Romanian (frequently, they do not even include an abstract in a foreign language). Then, the majority of the so-called “international” conferences in Romania take place in Romanian (at times, attendance is exclusively Romanian); and, unfortunately, RAGCL conferences are not yet an exception in this respect. The same is true of some journals and proceedings volumes, which frequently approach issues that interest a mere handful of Romanian specialists. Finally, research groups that run comparative research projects in Romania include only Romanians (who, more often than not, are members of the same academic center).

Thirdly, theoretically and methodologically, Romanian comparative studies still lags behind both the Western and the regional ones. Thus, with some exceptions, cultural and postcolonial studies are still perceived as a mere fad by Romanian comparative literature; although, for example, the relations between postcolonialism and postcommunism have been the topic of two special issues of *Caietele Echinox* (2001) and *Euresis* (2005), they had more contributors from English-language departments than from comparative literature specialists. Then, more recent directions such as empirical and constructivist studies, polysystem theory, cognitive poetics, ecocriticism or literary Darwinism are almost unknown in Romania. But this gap is most clear when analyzed in relation to world literature. If we consider only the three already “classic” theorists of this new academic paradigm (Pascale Casanova, Franco Moretti and David Damrosch), it emerges that, although translated into Romanian in 2007, *La République Mondiale des Lettres* has had practically no echo in Romanian comparative studies; the same has happened with the works of Franco Moretti, with the exception of a challenging article by Alexandru Matei (‘Changement’). More fortunate, David Damrosch, who, in 2008, took part in one of the few actually international conferences in Romania, has thus become better known to Romanian researchers (see, for example, the papers in

Papadima, Damrosch and D'haen). But it remains to be seen whether this event results in an actual research direction.

Therefore, although it has registered a series of indisputable developments as compared to the communist period, current Romanian comparative literature is still dealing with certain institutional hindrances, explained to a large extent by the prevalence of its self-legitimation function, if not of a provincial mentality. I appreciate that any increase in its international visibility will depend, in the next years, on the extent to which it will manage to overcome such inertia. Thus, from the point of view of strictly individual achievements, I do not believe I am making an overstatement when I claim that concepts such as the “melancholy of descent”, “transitive poetry” or “anarchetype” have the potential of going a long way in international comparative debates.

NOTES

¹ This work was supported by a grant of the Romanian National Authority for Scientific Research, CNCS – UEFISCDI, project number PN-II-RU-TE-2012-3-0411.

² The “protochronist” theory was launched in the early 1970s by Edgar Papu, in opposition to the “synchronist” theory, supported in the inter-war era by the critic E. Lovinescu, who argued that in order to accelerate its rhythm of evolution, Romanian culture should imitate Western models (especially the French one). Conversely, protochronism claimed that Romanian culture already surpassed Western cultures in many ways. While Papu’s awareness of the political implications of his theory remains a moot point, “protochronism” was embraced as a semi-official doctrine and invested with propagandistic purposes by Nicolae Ceaușescu’s communist regime (1965–1989).

³ Unless indicated otherwise, all translations are mine.

WORKS CITED

- Babeți, Adriana. *Dandysmul. O istorie*. Iași: Polirom, 2004.
 ——. *Dilemele Europei Centrale*. Timișoara: Mirton, 1998.
 Borbély, Ștefan. *De la Herakles la Eulenspiegel. Eroicul*. Cluj-Napoca: Dacia, 2001.
 ——. *Despre Thomas Mann și alte eseuri*. Cluj-Napoca: Biblioteca Apostrof, 2005.
 ——. *Mitologie generală*. Cluj-Napoca: Limes, 2004.
 Braga, Corin. (ed.). *Concepte și metode în cercetarea imaginărilor. Dezbaterile Phantasma*. Iași: Polirom, 2007.
 Braga, Corin. *De la arhetip la anarhetip*. Iași: Polirom, 2006.
 ——. *Du paradis perdu à l'antiutopie aux: XVI^e–XVIII^e siècles*. Paris: Classiques Garnier, 2010.
 ——. *La quête manquée de l'Avalon occidentale. Le paradis interdit au Moyen Âge – 2*. Paris: L'Harmattan, 2006.
 ——. *Le paradis interdit au Moyen Âge. La quête manquée de l'Eden oriental*. Préface de Jean-Jacques Wunenburger: Paris: L'Harmattan, 2004.
 ——. *Les antiutopies classiques*. Paris: Classiques Garnier, 2012.
 ——. *10 studii de arhetipologie*. Cluj-Napoca: Dacia, 1999.

- Brânzeu, Pia. *Corridors of Mirrors: The Spirit of Europe in Contemporary British and Romanian Fiction*. Timișoara: Amarcord, 1997.
- Călinescu, G. *History of Romanian Literature*. Trans. Leon Levițchi. Milan: UNESCO – Nagard Publishers, 1988.
- Cărtărescu, Mircea. *Postmodernismul românesc*. Afterword by Paul Cornea. București: Humanitas, 1999.
- Cordoș, Sanda. *Literatura între revoluție și reacțiune: Problema crizei în literatura română și rusă a secolului XX*. Cluj-Napoca: Biblioteca Apostrof, 2002.
- Cornea, Paul. *Delimitări și ipoteze. Comunicări și eseuri de teorie literară și studii culturale*. Iași: Polirom, 2009.
- . *Interpretare și raționalitate*. Iași: Polirom, 2006.
- . *Introducere în teoria lecturii*. 2nd edition. Iași: Polirom, 1998 [1988].
- . 'La littérature comparée en Roumanie.' *Comparative Literature Worldwide: Issues and Methods*. Ed. Tania Franco Carvalhal. Porto Alegre: L&PM Editores, 1997. 99–137.
- . *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor și literatura între 1780–1840*. București: Cartea Românească, 2008 [1972].
- . *Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii. Concepte, convenții, modele*. București: Eminescu, 1980.
- Crăciun, Gheorghe. *Aisbergul poeziei moderne*. Foreword by Mircea Martin. Pitești: Paralela 45, 2002.
- Dima, Al. *Conceptul de literatură universală și comparată. Studii teoretice și aplicative*. București: Editura Academiei R.S.R., 1967.
- . *Principii de literatură comparată*. Ediția a II-a. București: Editura Enciclopedică Română, 1972. [1960]
- Dima, Al. and Ovidiu Papadima (eds.). *Istoria și teoria comparatismului în România*. București: Editura Academiei R.S.R., 1972.
- Dobrescu, Caius. 'European Literary Canon-Building as Federalist Phenomenology.' *The Canonical Debate Today: Crossing Disciplinary and Cultural Boundaries*. Ed. Liviu Papadima, David Damrosch and Theo d'haen. Amsterdam – Philadelphia: Rodopi, 2011. 73–85.
- . *Inamicul impersonal*. Pitești: Paralela 45, 2001.
- . 'Literary Criticism, Cognitive Culture, and the World Intangible Cultural Heritage.' *Interlitteraria* 17 (2012): 108–121.
- . *Modernitatea ultimă. Eseuri*. București: Univers, 1998.
- . *Revoluția radială. O critică a conceptului de postmodernism dinspre înțelegerea plurală și deschisă a culturii burgheze*. Brașov: Editura Universității "Transilvania", 2008.
- Goldiș, Alex. *Critica în tranșee. De la realismul socialist la instaurarea autonomiei esteticului*. București: Cartea Românească, 2011.
- Grigore, Rodica. *Meridianele prozei*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2013.
- Ilie, Rodica. *Manifestul literar. Poetici ale avangardei în spațiul cultural românesc*. Brașov: Editura Universității „Transilvania”, 2008.
- Juvan, Marko. 'Recouvrement palimpsestique des frontières: "le syndrome de la culture slovène" dans l'histoire de la littérature nationale et comparée.' *Histoire de la littérature et jeux d'échange entre centres et périphéries. Les identités relatives des littératures*. Ed. Jean Bessière et Judit Maár. Préface de Jean Bessière. Paris: L'Harmattan, 2010. 111–122.
- Lăcătuș, Adrian. *Modernitatea conservatoare. Aspecte ale culturii Europei Centrale*. Brașov: Editura Universității "Transilvania", 2009.
- Lefter, Ion Bogdan. *Postmodernism. Din dosarul unei bătălii culturale*. Pitești: Paralela 45, 2000.
- Maiorescu, Titu. 'Literatura română și străinătatea.' [1882] *Opere I*. Ed. D. Vatamaniuc. Foreword by Eugen Simion. București: Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2005. 37–50.
- Marino, Adrian. *Biografia ideii de literatură*, vol. I–VI. Cluj-Napoca: Dacia, 1991–2000.

- . *Comparatisme et théorie de la littérature*. Paris: PUF, 1988.
- . *Critica ideilor literare*. Cluj: Dacia, 1974.
- . *Dicționar de idei literare*, vol. I (A–G). București: Eminescu, 1973.
- . *Étiemble ou le comparatisme militant*. Paris: Gallimard, 1982.
- . *Hermeneutica ideii de literatură*. Cluj-Napoca: Dacia, 1987.
- . *Pentru Europa. Integrarea României. Aspecte culturale și ideologice*. Iași: Polirom, 1995.
- Martin, Mircea. 'D'un postmodernisme sans rivages et d'un postmodernisme sans post-modernité.' *Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires et culturelles*, nouvelle série, 1–4 (2009): 11–22.
- Matei, Alexandru. 'Changement de paradigme en histoire littéraire? Le germe et le détail.' *Transylvanian Review* 18.1 (2009): 15–31.
- Mihăieș, Mircea. *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*. 2nd edition. Iași: Polirom, 2005. [1995]
- . *De veghe în oglindă*. 2nd edition. București: Cartea Românească, 2005. [1989]
- Mușat, Carmen. *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*. 2nd edition. București: Cartea Românească, 2008. [2002]
- Mușina, Alexandru. *Paradișul poeziei moderne*. Brașov: Aula, 2004. [1996]
- Muthu, Mircea. *Balkanismul literar românesc*, vol. I–III. Cluj-Napoca: Dacia, 2002.
- Papadima, Liviu, David Damrosch and Theo d'haen (eds.). *The Canonical Debate Today: Crossing Disciplinary and Cultural Boundaries*. Amsterdam – Philadelphia: Rodopi, 2011.
- Papu, Edgar. *Din clasicii noștri. Contribuții la ideea unui protocronism românesc*. București: Eminescu, 1977.
- Petrescu, Liviu. *Poetica postmodernismului*. Pitești: Paralela 45, 1995.
- Schneider, Ana-Karina. *Critical Perspectives in the Late Twentieth Century. William Faulkner: A Case Study*. Sibiu: Editura Universității "Lucian Blaga". 2006.
- . 'The Romanian Context: Between Realism and Postmodernism.' *The 1980s: A Decade of Contemporary British Fiction*. Eds. Philip Tew, Leigh Wilson and Emily Horton. London: Continuum, 2014. 203–227.
- Simion, Eugen. *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. I–III. București: Univers Enciclopedic, 2001.
- Spiridon, Monica. "'Bucharest-on-the-Seine": the Anatomy of a National Obsession.' *Paris-Bucharest, Bucharest-Paris: Francophone Writers from Romania*. Ed. Anne Quinney. Amsterdam – Philadelphia: Rodopi, 2012. 23–36.
- . 'Cum poți să fii român?'. *Variațiuni pe teme identitare*. Craiova: Scrisul Românesc, 2006.
- . *Despre "aparența" și "realitatea" literaturii*. București: Univers, 1984.
- . 'Identity Discourses on Borders in Eastern Europe.' *Comparative Literature* 58, 4 (2006): 376–386.
- . *Les dilemmes de l'identité aux confins de l'Europe: le cas roumain*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- . *Melancholia descendenței. O perspectivă fenomenologică asupra memoriei generice a literaturii*. Ediția a II-a. Iași: Polirom, 2000.
- Terian, Andrei. *G. Călinescu. A cincea esență*. București: Cartea Românească, 2009.
- . 'Legalized Translations: The Ideological Filtering of Literary Criticism Works Translated into Romanian during National-Communism (1965–1989): *Preklad a kultúra 4*. Ed. Edita Gromová and Mária Kusá. Nitra - Bratislava: Univerzita Konštantina Filozofa and Ústav svetovej literatúry SAV, 2012. 240–249.
- Ungureanu, Cornel. *Europa Centrală. Geografia unei iluzii*. București: Curtea Veche, 2004.
- . *Mitteuropa periferiilor*. Iași: Polirom, 2002.
- Ursa, Mihaela. 'Comparative Literature in Romania at the Digital Hour.' *Caietele Echinoux* 20 (2011): 11–19.
- . *Scritopia*. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. Cluj-Napoca: Dacia XXI, 2010.
- Vianu, Tudor. *Studii de literatură universală și comparată*. 2nd edition. București: ELU, 1963. [1960]

Primerjalna književnost v današnji Romuniji: med nacionalnim samouveljavljanjem in mednarodnim priznanjem

Ključne besede: primerjalna književnost / Romunija / romunska literarna veda / postkomunizem / institucionalizacija / internacionalizacija

Članek preučuje trenutne razmere in obete v romunski primerjalni književnosti. V Romuniji se je primerjalna književnost razvila konec 19. stoletja na podlagi različnih prispevkov več kulturnih ideologov in strokovnjakov, na univerzitetni ravni pa je bila institucionalizirana šele po drugi svetovni vojni. V 20. stoletju se je nenehno soočala s številnimi težavami, kot so podrejenost primerjalnih vidikov nacionalnemu literarnemu zgodovinopisju, odsotnost močne lokalne metodološke tradicije ter prevlada esejistične in impresionistične kritike. Kljub temu je romunska komparativistika celo med komunizmom dosegla pomembne uspehe, kar dokazujejo tudi dela Paula Cornee in Adriana Marina. Članek se osredotoča na oblike institucionalizacije primerjalne vede v postkomunistični Romuniji (društva, raziskovalna središča, strokovne revije) in pojav različnih primerjalnih »šol« in posameznih projektov. Izmed šol so najvidnejše tiste v Timisoari (ki je urejala revijo *A Treia Europă* in se posveča primerjalnim raziskavam srednjeevropskih držav), Cluju (ki objavlja revijo *Caietele Echinox* in se ukvarja s teorijo in poetiko imaginarnega) in Brasovu (ki se večinoma ukvarja s poetiko in kulturologijo), med projekti pa je pomembno delo več samostojnih raziskovalcev, kot je Monica Spiridon. Članek obravnava nekatere aktualne težave primerjalne književnosti v Romuniji (majhen vpliv raziskav, mešanje akademskih raziskav in novinarstva, metodološka zaostalost v primerjavi s primerjalno književnostjo v drugih, predvsem zahodnih evropskih državah), pa tudi potencialno izvirnost, ki se kaže v različnih teorijah in konceptih, ki so jih predlagali romunski strokovnjaki; na primer »melanholija izvora« (Monica Spiridon), »tranzitivna poezija« (George Crăciun) in »anarhetip« (Corin Braga).

Junij 2013

Martin Heidegger in bistvo tragedije

Milosav Gudović

Beograd/Ljubljana
zvontisine@gmail.com

Članek obravnava eno imed najbolj značilnih poglavij v Heideggerjevem mišljenju pesništva. V prvem delu članka je izpostavljena razlika med idejami »fundamentalnega ontologa« in Aristotelovim obrazcem tolmačenja drame. V ospredje hermenevtičnega razlaganja stopi problem mita kot »duše tragedije« in »zgradbe dogodkov«. Hermenevtični prodor k resnici tragičnega zahteva prevladanje estetske pozabe oziroma »deklinacije« mitskega življenjskega okvira in vrnitev k izvoru tragedije kot umetniško-religioznega dela. Namesto čutnega »očiščenja« posamične eksistence prek doživetja groze in sočutja v tem miselnem okolju izstopita prvotna jasnina biti in enotna, singularna zgradba Dogodka (Ereignis), ki si pri-lašča umetnino, umetnika in recipienta. Drug vidik Heideggerjeve hermenevtike drame pa je tako imenovana »tragedija duše«, deklinativno gibanje tragičnega človeka kot »najbolj groznega«, »najbolj (na)silnega« bivajočega proti biti.

Ključne besede: filozofija literature / hermenevtika / ontologija / tragedija / mit / duša / Heidegger, Martin / Aristotel

Radoveden bralec antične literature ali strokovno zainteresiran znanstvenik, ki se z vso intelektualno močjo posveča teoretični obravnavi starodavne tragike, bosta v Heideggerjevih redkih, zgoščenih opombah in nesistematičnih vpogledih v zgodovino drame gotovo zaman iskala kako revolucionarno novost. Bogata in vsebinsko raznotera zapuščina najvplivnejšega misleca prejšnjega stoletja namreč ne vsebuje nobenega zaokroženega nauka o grški tragediji, ki bi ga, sledeč že utečeni poti analogije, lahko preprosto poistovetili z običajnim obrazcem tolmačenja. Po neomajnem prepričanju tega filozofa vodilne tokove estetike in literarne vede že od nekdaj zaznamuje metafizična *pozaba biti*: v skladu s tem se drama razume le še kot odrsko-literarna pri-reditev, kot umetnina, ki je glede na predpisano »višjo pravico« vnaprej izpostavljena čustvenemu ropu, ugrabitvi ali trepetavemu ugodju recipienta. Obenem pa v razlagah drame vedno ostane neupovedano prav tisto, kar je dejansko tragično v tragediji. Estetika tako nenehno zamolčuje, zatemnjuje in v mračen molk zavija nekaj, kar je bolj pomembno in odločilno: poreklo bistva žalogre.¹ Historično opredeljena estetska metoda v skladu s svojim lastnim orodjem in začrtanim smotrom ohranja usodno, (nad)epohalno *declinatio* tragičnega: odklon, zastranitev, odstop od Izvirnega.

Heidegger si je prizadeval za prebuditev mišljenja iz dogmatskega spanca takšne nezadostne teorije, zato v svojih poetološko relevantnih besedilih, v katerih sicer le delno obravnava dramsko izročilo helenske antike, postavlja vprašanje o *resnici* v gledališkem prostoru. Glede na fragmentarnost njegovih izjav o naravi tragedije bomo tu prisiljeni poseči po nekakšni hermenevitični rekonstrukciji, ki se z našega gledišča pravzaprav kaže kot svojevrstna *deconstructio*, raz-graditev merodajnega filozofskega okvira. V tem miselnem okolju je kriterij nedvomno *Aristotel*. Pričujoči vpogled v Heideggerjevo interpretacijo tragedije bo zato preizpraševanje skritega, *nezapisanega* dialoga med filozofom iz Meßkircha in avtorjem prve poetike Zahoda. V nadaljevanju bomo poskušali domisliti (seveda brez pretirane uporabe produktivne domišljije) osnovne postavke heideggerjevskega razumevanja tragedije. Po mnenju nemškega filozofa je namreč tako Stagiritov koncept literarne teorije kot tudi splošni filozofski nazor, ki se zrcali v njej, treba vrniti pod okrilje arhajskega, predsokratskega mišljenja, saj naj bi (predpostavljeni) čisti duh antike počival prav v nedrih predsokratske modrosti. Soočanje s Sofoklovo dramatiko torej terja novo pot razlage, ki bi bila *bolj grška* in bi se bolj približala izvoru. To najprej pomeni zaznati in priznati nujnost prehoda od Aristotelovih ontično-poetoloških napotil h globljim ontološkim osnovam umetniškega ustvarjanja, pa tudi nujnost sestopa iz logike književnosti v začetni, predpojmovno resnični logos. Šlo nam bo za fenomenološko re(pro)dukcijo poetoloških kategorij, ki bo ustroj hermenevtike tragedije postavila v novo luč in pripeljala do temeljnega, v ospredju *Poetike* sicer še nevidnega pomena arhaične *poiesis*. S takšno interpretativno potezo nikakor ne želim ustvarjati zmotne podobe o Heideggerjevem predrznem »očetomoru« niti zbujati domneve o tem, da se je povsem samovoljno odpovedal skoz stoletja gospodujoči patetiki Peripatosa. Prav nasprotno. Sleherna Heideggerjeva razlaga umetniških in filozofskih del trdno sledi zapovedi *ponovne prisvojitve tradicije*, njegove lekcije (ali še raje: notice in odlomki) o antični visoki drami pa so dobra priložnost za to, da se Aristotelov kanonični miselni red znova kritično razišče in bitnozgodovinsko »očisti«. Čeprav se sam Heidegger tega opravka ni *izrecno* lotil, je njegovo polemiko s Stagiritom mogoče opaziti med vrsticami posameznih fragmentov iz *Uvoda v metafiziko*, pa tudi v predavanjih o Hölderlinovi himni *Ister*.² Obe interpretaciji izhajata iz iste točke in imenujeta isto poreklo drame; v njiju Heidegger zasleduje predvsem tragični *a priori* oziroma prvino, ki vznikata onstran prevladujočih umskih razlag pesniške umetnosti in njihove terminologije. Zato moramo, da bi lahko pristopili k estetskemu *kako* in čemu, najprej razjasniti, *od kod* nam tragedija sploh govori. Sledeč duhovno-arheološkim vidikom Heideggerjeve obravnave tragedije, lahko upamo, da se bo rdeča nit *Poetike* spet pristno zalesketala v novem hermenevitičnem obzorju.

Naš poskus prepleta Heideggerjevega in Aristotelovega besedila/izročila se le na videz kaže kot samovoljno *Hineinlegen*, kot hermenevtični prinos, v-ris smisla od zunaj, kajti gre za bistveno drugačen pristop: za fenomenološko krčenje steze razumetja, osvobajanje ravni nekega že navzočega filozofskega dvogovora. Kot rečeno, tu ne bomo imeli opravka z destruktivnim uporom fundamentalnega ontologa proti njegovemu lastnemu učitelju. Očitna je značilna *razlika* v tolmačenju, saj Heideggerja zanima temeljna *možnost* drame, ne pa njen notranji ustroj in emocionalni odmev. Tema tega članka je zato »zakulisno« dogajanje, ki vzgibava scenski splet v celoti. Morda je prav to dogajanje razlog, zaradi katerega se je Heidegger ogibal neposrednega omenjanja Stagirita pri interpretaciji odlomkov iz Sofoklovih dram. V središče svojega filozofskega interesa ni postavljala niti resnice tragedije kot pravilnosti in usklajenosti dela s stvarjo niti njene estetske primernosti, ki naj bi porodila zeleno doživetje, temveč samo neskritost bivajočega (*alétheia*). Šlo mu je za totaliteto smisla, ki se odpira z delom in v delu. Prvotna prisotnost tragičnega po njegovem opredeljuje helensko zrenje sveta; to je veliko pomembnejše in, lahko bi rekli, tudi starejše od intimizacije umetnine v blodnjakih psihičnega dinamizma, v katerih se gledalec katartično zavaruje in duševno umiri. Tragično kot tako, tj. globinsko in neartikularno iz-hodišče umetniškega dela (*antecedens*), za estetsko metodo ostaja le nedojemljiv presežek, ovira onstranskega (*transcendens*). Dolžnost bitnozgodovniškega tolmač(en)ja pa je, da artikularno prav to območje, ki se nahaja za videnim in videznim, in to celo za ceno premagovanja tragedije kot že dovršene in dobro znane literarne zvrsti.

Prva deklinacija: duša tragedije

Začnimo z Aristotelovo definicijo žaloigre, s stavkom-normo o končnem smotru dramske uprizoritve: »Tragedija je potemtakem posnemanje nekega resnega in zaokroženega dejanja primerne obsega v olepšani besedi (in sicer v posameznih delih z različnimi olepšavami), na dejaven in ne na pripoveden način, ki doseže s tem, da zbujajo sočutje (*éleos*) in grozo (*phóbos*), očiščenje (*kátharsis*) takšnih občutij« (*O pesniški umetnosti* 89). Navedeni stavek je osnova celotne estetike drame in prav zato zahteva preizpraševanje in premislek. Če to definicijo poskušamo zares *misliti*, ugotovimo, da deluje kot nekakšen kažipot, ki nam govori o poreklu tragedije, kljub temu pa se živa polnost te umetniške oblike pokaže le v primeru, da si dovolimo misliti *iz izvora* – misliti skupaj s Stagiritom in obenem proti njemu. Miselno imenovati izvor namreč pomeni predati se neklasičnemu aletheiološkemu poslušanju.

Kot nas pouči definicija, Aristotelov nauk o tragiški umetnosti temelji na teoriji resnice kot ujemanja: delo namreč *ustreza* svojemu pojmu, ko predstavlja posnetek nekega dejanja ob pomoči okrasnega govora, pa tudi takrat, ko prek sugestivnega prikazovanja v gledalčevi duši zbuja občutji strahu in sočutja. Umetno organizirana drama tako obenem poraja katarzo teh neustreznih čustev. Lepota tragedije odraža dvojno adekvatnost: pri tem gre najprej za soglasje med prvinama ponarejanja (se pravi med vsebino in obliko dela) in potem za sorazmerje med odrskim prikazom in predpostavljenim smotrom (zbuditvijo čustvene reakcije pri občinstvu). Stagiritova definicija torej temelji v antropocentrizmu, v skladu s katerim se tragedija vrednoti glede na človeško sprejemljivost in dovzetnost. Okrasni govori so zarisani tako, da ustrezajo mimetično izpostavljeni stvari (*prágrma*). Način posnemanja je *mýthos*, mišljen predvsem tehnično (kot *fabula*), kar neizogibno pomeni potujitev tragične izkušnje. Mit je pri Aristotelu »sestav dogodkov«, *synthesis tón prágrmaton*, ki določa postopek usklajevanja vzročno-posledičnih povezav med elementi drame. Heideggerjev pristop k poetiki tragedije pa je korenito drugačen: mit se sicer lahko imenuje »zgradba dogodkov«, a se kljub temu nikoli ne sme izenačiti z načrtom, na podlagi katerega umetnik ustvarja svojo lastno, izvirno zgodbo. Mit ni motivna *hýle* ali jezikovna snov, ki je pesniku preprosto dana na razpolago. Stvar je namreč ravno nasprotna: tragik sam je tisti, ki je *vržen* v zgodbo biti in je vselej že razstavljen, zaobjet v vseobsegajočo resničnost mitskega.

»Metafizično«³ izročilo strogo ločuje bajeslovno od logiške plati (spoznanja) realnosti, čeprav sta bili ti nekoč, *ad origine*, neločljivi. V razpravi *Kaj pomeni mišljenje?* Heidegger še zlasti poudarja prav to pozabljeno eno(tn)ost: »Mit pomeni besedo, ki upoveduje. Upovedati pri Grkih pomeni narediti nekaj očitno, dovoliti, da se nekaj pojavi oziroma dopustiti samo pojavljanje/sijanje [*Scheinen*] in tisto, kar bistvuje v pojavljanju/sijanju, v svoji epifaniji« (*Was heißt Denken* 12). Aristotelov *mýthos*, enotnost dejstev in zgradbo *množice* dogodkov, ki je oblikovana v avtorski skici in uprizorjena na odru, Heidegger pretolmači (ali interpretativno *oživi*) v prostor vsezajemajoče *ednine* Dogodka (*Ereignis*). Ostra razloka med mitskimi podobami in logiški idejami je sled zloma, izpada iz godeče se resnice, je posledica tiste duhovne konstelacije, v kateri ne logos ne mit ne prideta več do polnega izraza. Nemški filozof nasprotuje »historično-filološki domnevi« o zmagi čiste misli nad slikovitim govorom: »Toda predpostavimo zdaj, da ‚mitologija‘ ni neki nauk o bogovih, ki so si jo ljudje izmislili zato, ker še niso bili ‚zreli‘ za eksaktno fiziko ali kemijo, predpostavimo, da je mitologija zgodovinski ‚proces‘, v katerem se pesniško pojavlja bit sama [...]« (*Der Ister* 139). Trditi, da je mit nekaj zgodovinskega, je morda v nasprotju z »zdravo pametjo«, kljub temu pa je takšna trditev precej skladna z *obrnje-*

nim svetom Heideggerjevega mišljenja. Zgodovina pač ni nobeno ograjeno, samozadostno in samo(v)dano področje ontike, zasebna veja v združbi duhovnih ved. Mit je, kot je prepričan Heidegger, samo jedro zgodovinskega gibanja; zunaj njega si obstoja zgodovinske skupnosti ni mogoče niti zamisliti. Predvsem v tem smislu je treba razumeti Aristotelov govor o *duši tragedije* (*Poetika* 1450a 38; prim. *O pesniški umetnosti*, 91). Mit je *bitnost* kot *oblika* žive drame, njena *entelehiya*. Če te bitnosti ni, tragedija postane zgolj mrtva črka, izgine v lastno homonimijo (prim. *O duši* 114). »Telo« tragedije, njena jezikovno-igralska izvedba, dolguje svojo dejanskost mitu kot duši – *enemu* počelu, ki prinaša življenje (prim. 122). Zgradba Dogodka, *Ereignis*, nevsakdanja pri-lastitev človeka s strani samorazkrivajoče se biti, je edini, doslej še ne dovolj razgrnjeni, globinski tok vse zgodovine. Brez lastne duše je tragedija dana le *in potentia*. Samo vseprisotni mit lahko aktualizira žaloigro kot igro bivajočega. Tragedija je zato izredno mesto uresničenja resnice – razodetja temeljnega razpoloženja, uglašeniosti (*Grundstimmung*), ki je bila značilna za življenjsko obzorje starih Helenov.

Na tem mestu se moramo osvoboditi vsakršne psihološko-antropomorfne predstave o krep(č)ilnem ugodju ali zdrsljivem nelagodju. Gre za drugačno dogajanje in uglašajoče »ugajanje«, za povsem drugačno do-goditev. Čeprav je katarza v *Poetiki* (in poetični vedi nasploh) razglašena za pristi *télos* tragedije, po Heideggerju v resnici prebiva neke drugje: dogajanja žaloigre, kot splet enega in edinega Dogodka, dokumentirajo predfilozofsko čudenje in *vedrino*.⁴ Poleg ničejanskega navdaha lahko v tej tezi opazimo tudi tiho navzočnost Aristotelove trditve iz *Metafizike*, ki pravi, da se vse védenje poraja iz čudenja, iz vedrega srečanja z naravo, z njenimi neskritimi darovi (982 b 11). Tudi drugi Heideggerjev veliki učitelj, nemški pobožni pesnik in naravo-slovec Hölderlin, je bil dostojen nosilec spoznanja o skrivnostni bitnosti in cilju dramskega izrekanja. Njegov slavni epitaf Sofoklu se glasi:

Skušalo jih je veliko zaman povedati radostno, najradostnejše,
Tu se nazadnje izreka, izreka v žalosti mi.

(Prevedel Vid Snoj)

Pesnik tu ne izpoveduje svojega doživetja. Tragično očiščenje (ki je neizbežen element estetske »točnosti« dramskega prikaza) ostane usodno podrejeno Dogodku, v katerem pride na svetlo, v jasnino (*Lichtung*), enotnost razmerij in dejanj oziroma *zbirališče* poti helenske zgodovine. Nauk o katarzi (prvi topos dosedanje hermenevtike tragedije) pa s tem nikakor ni ukinjen, kajti Heidegger želi odkriti predvsem njeno *ontološko* osnovo. Tragični mit prinaša sklad (*Fuge*) biti. Posnemanje, ponarejanje (*mimesis*) se namreč v polju Heideggerjeve hermenevtike ne kaže v odnosu do avtorjevega načrta in logičskih zakonov, ki jim mora avtor slediti, če želi zadovoljiti-

ti »iracionalno« raven duše, temveč je kot pot samorazpiranja biti, ki vodi *skozi* in čez človekovo, umetnikovo oblikovanje. Tako se celota bivajočega (samovzglobavajoča se narava v izvornem pomenu *physis*) iznaša in pri-sostvuje »na sebi za nas«. Nekdanji helenski meščan je namreč lahko sprejemal tragično usodo junaka in doživljal duševno očiščenje samo zato, ker se je tragedija obenem dogajala kot *kozmična drama*. Brez vrženosti v mitsko obzorje grštva, brez uglašenosti v časoprostorskem okviru tragičnega, bi človeška katarza postala nemogoča in bi zdrsnila v neustrezno, vendar za deklinacijo/pozabo tragičnega zelo značilno *imitatio*.

Vživljanje v herojsko pretrpevanje je pristno in resnično le, če temelji na so-delovanju v drami sveta. Tragedija je *sveto gledališče* (kot to poimenuje Hölderlin v elegiji *Krub in vino*) predvsem zaradi tega, ker je sam antični kozmos prizorišče dogajanja tragičnega. Tragično pa ni nekakšno »indifferentno bistvo«, v katero lahko pripustimo vsa umetniška dela, ki izpolnjujejo določene pogoje in vzbujajo neki vnaprej zamišljen vtis. Kot fenomen tragičnega moramo razumeti dogajanje, ki povezuje (drži skupaj, v istem naročju) ustvarjalca, gledalca in samo gledališko predstavo. To dogajanje/dogodevanje je mitsko »zorenje« bivajočega prek prajezika in sodi k temu, kar se v Heideggerjevi poetološki shemi imenuje *poved* (*Sage*). Pesnik, delo in gledalec so zajeti v isto iz-rekanje, ki omogoča mimetično obnoveitev sveta. Poved tragedije, njena *duša*, je religiozno dejanje, vnovična vzpostavljanje pozabljenih *vedrine*. Ta se namreč ne poraja brez »kontinuitete smisla«, v kateri *otožnost* dramskega dejanja ohranja svoj ožji, »estetski« in »repcijski« pomen: »Tragična otožnost izvira iz samospoznanja, ki ga je deležen gledalec. V tragičnem dogajanju znova najde samega sebe, saj tu gleda svojo lastno, iz religioznega ali zgodovinskega izročila poznano mu sago [...]« (Gadamer, *Resnica in metoda* 117). Pesnik s tem, ko sestavlja tragično zgodbo, »nezavedno« oziroma *vselej* že sodeluje v povedi. *Izvor umetniškega dela* tako ne govori zaman o vzpostavljanju [*Herstellen*] zemlje kot o bistvenem načinu dogajanja resnice, s katerim kak *narod* šele stopi v zgodovino. Če sta Homer in Heziod dejansko »podarila« Grkom njihov teofanijski svet, ga tragik dostojno »obnovi« in še enkrat misterijsko potrdi. Tragično restavrira Zemlja – to so tla materinskega imenovanja bližnjih bogov, *terra sacra*.

Z gledišča fenomenološkega obrata dobi nov pomen tudi naslednji stavek iz Aristotelove *Poetike*: »Zato je poezija nekaj, kar je bližje filozofiji in pomembnejše kot zgodovinopisje: poezija govori bolj o splošnem (*τα καθόλου*, *ta kathólou*), zgodovinopisje o posameznostih (*τα καθ' ἕκαστον*, *ta kat hékasthon*)« (Aristotel, *O pesniški umetnosti* 96). Tu sicer spet stopamo v polje, ki v Heideggerjevih lastnih razlagah izostaja, kljub temu pa nam duh njegove misli dopušča in omogoča, da izpeljemo interpretativni prehod. Splošnosti, ki jo umetnina uteleša, se ne da zvesti na spoštovanje

načel verjetnosti in nujnosti. Tragedija je »katholična« zato, ker jezikovno iz-postavlja celotno helensko *vesolje*. Če se zadržimo le pri estetski logiki, lahko zapustimo prvo zbiranje, mitsko *legen*. Umetnik posveča svoje delo kulturni dogoditvi Dionizovih slovesnosti, na katerih se vse bivajoče neka-ko preobraža v kraj božanske paruzije: »Posvetiti pomeni napraviti sveto [*heiligen*] v tem pomenu, da se v delovni vzpostavitvi sveto razpre kot sveto in priključuje boga v Odprto njegove prisotnosti. K posvetitvi sodi proslavitev kot spoštovanje dostojanstva in sijaja boga« (Heidegger, *Izbrane razprave* 269). S tem ko pesnik postavi tragedijo na oder, odpre svet kot časoprostor, ki je izpolnjen, zasičen s svetim. Njegova *téchné* (veščina prikazovanja mita) ni nič drugega kot pro-iz-vajanje (*Her-vor-bringen*) kozmosa v malem, se pravi *mýthos* kot udeležba pri prvem vesoljnem Dogodku. Delo pesnika je *pričetek* (*Beginn*), prisotnost boga v tragediji pa je *začetek* (*Anfang*) tragičnega. Vedrina, ki se raz-pira prek otožnosti žaloigre, je ubranost, izvorno od-govarjanje obeh. Tragedije ni brez teonomnega dialoga. Ustvarjalec je – naj tu še enkrat pokličemo na pomoč Hölderlina – prav-zaprav »svečenik vinskega boga«, kateremu prinaša bistveno žrtev in dar. Tragedija je torej nekakšno čaščenje in darovanje. »Pesnikov« mit pomeni hkrati tudi zgradbo Dogodka, v katerem nam bit daje svoje bogove in tako »razklepa« kozmični oder.

Tragik s svojo žrtvijo dela navzoče vsako bivajoče kot dar biti (kajti vse je, po znanem Talesovem izreku, »polno bogov«). Tragedija izginja le tedaj, ko takšna sveta neskritost kozmosa-gledališča popolnoma zbledi. Zato je danes po Heideggerjevem prepričanju mogoča le adaptacija, ne pa *inavguracija* tragiških del. Ponavljanje antičnih tem na filmskem platnu ali »klasičnem repertoarju« prinaša samo posnetke prvotnega posnemanja, vendar ne more seči do žrtvenega prihoda celote bivajočega v resnico. Sofoklovo delo je pristno dano le v obzorju helenskega razumevanja biti. Nobena umetna pri-lagoditev sodobnemu slogu in (po)sluhu današnjih gledalcev nas ne more vrniti v že zdavnaj izgubljeno poved Grčije. Tragično obdobje Grkov se ne more meriti z (romano)germanskim svetom, ki je postal *podoba*. Tragedija je imuna na vse poskuse klasicistične obnove in romantične volje do vrnitve (prim. Heidegger, *Der Ister* 68). Današnji človek se komaj lahko približa pojmovanju praznika in kulturnega umetniškega ustvarjanja. Kajti čeprav sodobna drama lahko čaka svojega »Godota« in zaupljivo išče »poslednjega boga«, v svoji sedanji obliki nikakor ni primerljiva z antično tragedijo, v kateri je pesnik utemeljeval religijsko resnico, ne estetske. Že davno sta se namreč spremenila *alétheia* in sam časoprostor razkrivanja (mnogoboštvo).⁵ Gledališče antičnih slovesnosti ni bilo sredstvo razsvetljske *Bildung* – v njem je najbolj dostojno prihajal do izraza sam *éthos* stare Grčije.

Podobno kot Aristotelova »duša tragedije«, ki je hermenevitično prerasla v enovit Dogodek uprisotnjenja svetega, tudi tragični êthos v Heideggerjevi viziji izgubi pomen estetskega »značaja«. V *Pismu o humanizmu*, razpravi o nihilističnih stranpoteh Zahoda, se nemški mislec jasno (čeprav spet neizrecno) poslovi od aristotelovske dogmatike. V *Poetiki* je êthos po njegovem koherentno pred-stavljen sistem značilnosti delujočega lika. Z drugimi besedami, resnica tragedije po Aristotelu temelji na ujemanju med junakovimi ključnimi lastnostmi, njegovimi odločitvami in dejanji. Po drugi strani pa Heidegger poudarja neantropocentrični pomen ethosa, ki ga najde v Heraklitovem fragmentu 119: Êthos ánthropou daímon. Nenavadnost njegovega prevoda je povsem v skladu z njegovimi prejšnjimi zamislimi o epifanijskem/teofanijskem bistvu drame: »(Blizko) bivanje [*Der gebeure Aufenthalt*] je človeku odprto(st) za prisostvovanje [*Anwesenung*] Boga [tistega ne-blizkega, *des Un-gebeuren*]« (*Wegmarken*, 356). Ethos bi torej lahko razumeli kot odprti kraj srečanja dveh različnih področjih bivajočega, božjo ne-blizkost pa kot nanašajočo se na potujitev in profanizacijo obstoja, zaradi katere sta tudi potrebna posvečeno slavje in *oživljanje* celote. Že v svojem zgodnjem in v marsičem programskem spisu *Ontologija – hermenevitiška fakticitete* Heidegger »bližino« postavlja v zvezo s predrazumevanjem *se (das Man)* – s pustoto in povprečnostjo vsakdanjega. Pristop boga razklene ta predpostavljene »zakon«. Božja daljava je le plod videza in razrušenja že obstoječe blizkosti. K temu pa lahko dodamo tudi naslednjo hermenevitično sklepno opombo: tragični mit je način razkritja ethosa, pri čemer nekdanji posamezni »značaj« postane *kraj* prebivanja človeškosti – izvorna pravnost (*Sittlichkeit*). Ethos je torej svet življenja in hkrati splet simbolov, v katerem človek domuje v bližini boga. V razmerju do tega »izžarevanja« božanstva pa se tragični značaj aristotelovske poetike pokaže kot potujitev. Kajti samo če je bog *res tu* in če daje znamenja, na katere pesnik odgovarja, žrtveno »izginjajoč« v delu in za delo, ethos nastaja kot polje proti-postavljenosti boga in človeka, ki dejansko *stremita* drug k drugemu.

Duša tragedije – v estetski deklinaciji pozabljena zgradba Dogodka – je *mimesis* »resnega in zaokroženega dejanja«, vendar le takšnega, ki pripada resnici sami. Če posežemo po Fichtejevemu izrazu (ne glede na njegovo strukturno vlogo v sistemu transcendentnega idealizma), lahko rečemo, da je tragični mit nekakšna dejava (*Tathandlung*), s katerim se resnica biti vzgiba in povzdigne oziroma samo sebe privede do besede in pojava. V tem smislu še en odlomek iz *Poetike* dobi nov, fenomenološki prizvok. Kajti če je poved izvora *res* počelo in duša tragedije, ethos nujno ostaja drugoten. S Heideggerjevega gledišča to pomeni, da je mitsko razkrivanje, uresničevanje sveta v ontološkem (in kronološkem) smislu prvotno, z drugimi desedami, da je predpogoj soočanja človeka in boga. Tudi Stagirit

namreč ne trdi, da je ethos nekaj, kar bi bilo oddeljeno od dramske zgodbe, saj mit sam, brez pristnega ethosa, nikoli ne doseže »energijske polnosti« osmislitve biti. Ethosni ustroj je bistveno povezan z mitom kot lastnim izvorom. Nujna predpostavka obstoja žive skupnosti, nasproti mrtvilu *das Man*, je, da ethos izhaja iz sestava oziroma zgradbe Dogodka in ne narobe. Kajti če se kaka »nova mitologija« preprosto cepi na že obstoječe oblike skupnega življenja, nedvomno pride do »tragedije«, vendar v povsem drugačnem smislu od tega, ki je predmet tega članka.⁶

Bivališče boga je obenem tudi mesto človeškega »pesniškega domovanja«. Z dekontekstualizacijo Heraklitovega izreka (fr. B 60) to znova utemeljeno bližino lahko opišemo takole: *Pot navzgor (vedrina) in pot navzdol (sveto) se kačjeta kot nerazdeljivo eno*. Ali še drugače: »Jasnina odprtosti in postavljanje v odprto sovpadata.« Tragedija je osvetljena raven ali *jasa (Lichtung)*, na kateri se pojavlja sveto samo – je *območje* božje prisotnosti in pojavljanja. Teater je pri-zor-išče, na katerem se godi boj sveta in zemlje, boj človeka za uzrtja božanstva. Heidegger v tem prepozna prvotni pomen besede *historía*: »*Historía* pomeni ‚privedi v vid‘, ‚zu Gesicht bringen‘ (od korena *fid*, *videre, visio*), postaviti v luč, na svetlo« (*Razlika*, 131). Potrdilo za svojo tezo najde v Ajshilovem *Agamemnonu*, in sicer v epizodi, ko glasnik govori o Menelajevi vrnitvi: »*ei goun tis aktes heliou nin historei*« - »če ga uzre še kak žarek sonca«, tj., če dopusti, da je viden, da stoji v svetlobi« (131).

Heidegger nad vse druge tragedije postavlja Sofoklovo *Antigono*. V *Izvoru umetniškega dela* jo omenja celo kot pesniški glas teomahije – boja starih in novih bogov. Ta ideja je sicer ostala nerazvita, vendar ne gre dvomiti, da je na njegovo izbiro tega reprezentativnega literarnega dela antičnega sveta vplivala Heglova filozofija umetnosti.⁷ Obenem pa lahko tu opazimo tudi sledi Schellingovih mitoloških filozofemov.⁸ Spomnimo se značilnega odlomka, ki potrjuje te skrite vire: »S tem, ko govorno delo ostaja v ljudskem rekanju [*Sagen*], ne pripoveduje ničesar o tem boju, pač pa spreminja rekanje ljudstva v tem smislu, da zdaj vsaka bistvena beseda *bojuje ta boj* in daje v odločitev, kaj je sveto in kaj nesveto, kaj je veliko in kaj je majhno, kaj vrolo in kaj bojazljivo, kaj plemenito in kaj nestanovitno, kaj je gospod in kaj hlapec (primerjaj: Herakleitos, fragm. 53)« (*Izbrane razprave* 268-9; poudaril M. G.). Heidegger tragedije ne razume kot alegorično prikazovanje božanskega polemosa. »Ljudska« poved, *Sage* ali *mythos* se v tragiškem pesništvu ne preoblikuje zato, da bi bila na koncu zavrnjena ali zgolj predelana (*aufgearbeitet*). Mit je, naj še enkrat ponovimo, to, v čemer Sofokles ustvarja svoje delo. Umetniška transformacija mita ne pomeni izdaje, ampak ohranjanje njegovega smisla. Mit, ki je sprejet iz dediščine prednikov, *iz zemlje*, se pojavi v neskritosti dela. Z udeležbo pri uprizoritvi tragičnega dejanja so Grki oživljali to, po čemer so bili zgodovinski narod. Schelling in Coleridge

rada govorita o *tavtegorični* naravi bogov v pesništvu (prim. Schelling 197-8). Bajeslovne podobe, liki bogov, niso predstavitve nečesa drugega; v njih se nič ne re-presentira, temveč v prezenco pridejo bogovi sami. Motiv *odločitve* med nesvetim in svetim je nedvomno preostanek intelektualnega srečanja Heideggerja in Carla Schmitta, avtorja sodobne teorije o totalni državi in »politični teologiji«, medtem ko se v podlagi govora o gospodarju in hlapcu spet prepletajo znani Heglovi in Heraklitovi motivi. Za natančno obravnavo vseh teh »vplivov iz ozadja« na Heideggerjevo jedrnatno teorijo tragedije bi bila potrebna cela študija. V nadaljevanju se bomo osredotočili le na drugi značilen premik ali odklon, *drugo deklinacijo*, ki nam na nekoliko drugačen način razjasnjuje prepir sveta in zemlje v tragiškem pesniškem delu.

Druga deklinacija: tragedija duše

Zaradi ethosa, ki ga pesnik vzpostavi v delu, je tragedija kraj nevsakdanjega srečanja med človekom in bogom. Toda omenjeno srečanje (tj. zgodba o dogodevanju resnice) je nemogoče brez pris(o)tnosti fenomena tragičnega, ki je apriorna prvina tega umetniško-religioznega prikaza. Vprašanji, *kako* pričujoča praträgika pride na dan in kakšna je vloga helenskega človeka v uganki odpiranja in samoskrivanja biti, sta se naši pozornosti doslej bolj ali manj uspešno izmikali. Tragedija namreč ne prinaša le pripovedi o božanski neslogi, o bitkah in zvijajah nebeščanov, temveč tudi zgodbe o boju smrtnikov *za* sveto ali *proti* njemu. Odprto področje imenovanja daje človeku priložnost za slavospev ali upor. Pri tem pa morebitna idilična enotnost božjega in človeškega sploh ni tragična: žaloigra vznikne le tedaj, ko se arhajska bližina teh dveh območij razcepi in se rodi želja po novi združitvi. Antična žaloigra je pesem razloke in zedinjenja, razkroja in ekstatičnega soglasja. Tema in nosilec tragedije, tisti *ksje* ujasnitve tragičnega, je pravzaprav človek sam. Zato je Sofoklova *Antigona*, kot emfatično zatrjuje Heidegger, »pesniško delo, ki upesnjuje bistvo človeškega bitja« (*Der Ister* 69). Razlaga odsrke igre je tako v tesni zvezi z arhiantropološkim vprašanjem: Kdo je človek? Do kod sežejo njegove meje?

V prejšnjem razdelku smo govorili o odmikanju glavnih tokov interpretacije drame od njenega bitnostnega porekla. Pri tem smo pojem *deklinacije tragičnega* uporabljali predvsem kot »objektivni« genitiv. V nadaljevanju pa bomo ob primeru *Antigone* poskušali razjasniti tudi »subjektivni« pomen te besedne zveze.

Prva stajanka zbora prinaša na dan deklinativno gibanje *v notrini* tragedije oziroma odstop in po-dvig samega dramskega junaka: eksistencialni

vzhib, ki nosilca dejanja na koncu privede v nesrečo in propad. Vendar tragedija zato nikoli ne postane apoteoza takšnega neslavnega stanja. *Hamartéma* ni končna beseda drame. Zbor tebanskih starcev v svoji vhodni pesmi najprej priklicuje *luč*, ki naj pride v temino polisa:

Žarek sončni, prelepa luč,
nikdar tako svetel
sinil ko danes na mesto Teb ... (*Sofoklej* 12)

Tragiška umetnina je gledališka igra, ki išče nebeški soj in po njem hrepeni. Ta up, želja in žeja po polnosti smisla se kaže ravno prek opisa nepristnega, temačnega bivanja. V zvezi s tem Heidegger, ne brez tehtnih razlogov, na nekem mestu pripiše značilno in hkrati zelo dragoceno platonistično opombo: izhajajoča, seberojevajoča luč podarja prostor vsemu bivajočemu in hkrati omogoča prepoznanje pomračitve in senc (prim. *Ister* 64). Ključna beseda, na katero se Heidegger v svoji interpretaciji opira kot na temelj *Antigone* in antične tragične umetnosti nasploh, je ohranjena v naslednjih verzih:

Πολλὰ τὰ δεινὰ
κούδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει.

Veliko groznega,
a nič groznejšega kot človek ne biva.
(Prevedel Franci Zore)

Beseda, ki v sebi združuje vse tragično, je *tò deinón*. Izraz je težko prevedljiv in ima celo vrsto subtilnih konotacij. V njem je, kot trdi Heidegger, simbolizirano bistvo človeka – bitja, ki se po naravi dviguje nad vse drugo bivajoče kot nekaj nesorazmerno velikega in močnega. Heidegger se tu opre, in to ne zaradi golega ponavljanja, na Nietzschejevo genealogijo tragedije iz »duha glasbe«, in pri tem poudari, da je *oda* osnova drame. Pesem zbora ni le historično, marveč tudi *zgodovinsko* prvotna: »Zbor ni krako malo izvor tragedije v smislu ‚zgodovine njenega razvoja‘, temveč v zbornski *pesmi* sam bitnozgodovinsko postane njeno bistveno središče, ki vase pesniško zbira celoto pesništva; je to, kar je treba upesniti [*er ist das Zu-dichtende*]« (Heidegger, *Ister* 148). Zbor je potemtakem edina pot za sebeizrekanje resnice tragičnega. V eni izmed svojih pomenskih plati se modro sporočilo tebanskih starcev, v katerem je vsebovana helenska vizija človeškosti, glasi takole: *človek je tò deinón* – tisto silno, *das Gewaltige*. Toda kaj pomeni to substantiviranje pridevnika? O kakšni moči pojejo Sofoklovi starci? V kakšni zvezi je »silno« s prej navedenim »groznim« v človeku? Vse to moramo šele ugotoviti.

V romantični poetiki, pri Augustu Wilhelmu Schleglu in Schillerju, se temeljna poteza herojske človekobiti najprej izenači s pogumom *moralnega* prvaka. Eksistenca izbranega heroja stoji pred nami kot objektivirani vzorec, kot plod estetske ideacije, ki izraža in katartično potrjuje prvenstvo umske resničnosti. Razsvetljenska teorija je herojsko *tò deinón* sprejela kot pravilo morale, ki se v zrcalu občinstva in modernega občestva monovalentno preslikava v spoštovanje čistega praktičnega zakona. Novoveški recipient žaloigre je tako razumljen kot prostor *umestitve* ideala. Očiščenje, ki ga povzroči uzrtje vrednote, je končni učinek dramskega posnemanja.

Heidegger ne zanika te zgodovinsko pogojene pomenske plati, vendar opozarja, da to ni grški smisel tragedije niti v njej opisane silnosti. Poudariti želi globljo zvočno-znakovno nit: *gewaltig* je hkrati *gewaltätig* – človek je silen po meri svojega nasilja (*Der Ister* 77). Kajti kolikor močnejši je odziv smrtnika na reči, s katerimi se srečuje, in odnose, tolikor jasneje se razkriva tudi njegova bit.

Brutalnost ni človekova naključna lastnost. Sofokles z izrazom *tò deinón* imenuje orjaško veličino človeka »kot takega«. Tragični heroj tako uprizarja nekaj titansko srhljivega (*das Unheimliche*), nekaj, kar v sebi zaman poskuša premagati lastno skrivnost (*Heimlichkeit*). V tem kontekstu dobi novo veljavnost tudi Aristotelova trditev, da »tisti, ki pretiravajo v neustrašenosti, nimajo posebne oznake« (*Nikomahova etika* 112). Nobena oznaka, nobeno ime ni dovolj ustrezno za skrivnostno silo v globinah človekobiti. Ta sila prebiva onstran razhoda racionalnega in iracionalnega, zavestnega in nezavednega. Izmika se sleherni jezikovni določitvi. Bistvo človeka nikoli ni odgovor, temveč *vprašanje* (prim. Heidegger, *Uvod* 145). Na tem mestu je zaradi stvari same treba poseči po dodatnem pretolmačenju. Heideggerjevemu terminološkemu radikalizmu navkljub namreč lahko zavrđimo, da je tragedija po svojem bistvu jezikovna ujasnitev *duše*. Tragedija je umetniško delo, ki *psyché* postavlja v neskritost.⁹ Zbor upesnjuje *imanentno tragičnost duše in tragičnost samozadostne imanence kot take*.

Aristotelova načela so tu spet popolnoma sprevrnjena in postavljena na glavo. Če je žaloigra po svoji naravi prikaz grozljivega dejanja, to predvsem pomeni, da se v njej postavlja v delo resnica/usoda junaka kot personifikacije velikanskega, skorajda »vulkanskega« obstoja in vrhunca strahote. Predpogoj tega, da junak izvrši kako strašno dejanje (ki zbuja sicer nezaželena, pa vendar ustrezna *reaktivna* čuvstva in psihično katarzo), je v tem, da je najprej on sam nekaj strahovitega in *aktivno* nasilnega. Tisto, kar »je treba« razjasniti, je nad vsakim estetskim najstvom in je prav kot tako – kot neizmerljivo, neprimerno in primerjavi načelno nedostopno – pripuščeno v odprto sredo bivajočega. Beseda zbora se nanaša na to, kar z nasilno akcijo zbuja grozo in strahospoštovanje. Heroj je *tò deinón* – *das*

Unheimliche, tisto nedomače – zato, ker zapušča otopelost vsakdanjosti, ki jo ima demos za svoj edini dom. Res je, da je klasična tragedija sad demokracijskega ustroja, vendar to nikakor ne pomeni, da zbarska pesem izraža »republikansko«
pojmovanje človeškosti (še zlasti ne v modernem pomenu). Verzi tebanskih starcev, v nasprotju z novoveško filozofsko presojo (in narcističnim samoogledovanjem razsvetljencev v lastnih predstavah o antiki), izražajo *aristokratsko jedro duše*. Zato ni naključje, da so glavne vloge v delih atiških dramatikov pripadle samo redkim vladarskim družinam. Tragedija uresničuje herojstvo/človeškost kot nekaj nenavadnega (*das Ungewöhnliche*) in tako stoji zunaj dosega večinskega mnenja, prebivajoč na vrhovih, v osamljenosti. Herojsko figuro ponazarja tisti, ki se odloči za izstop iz mlakuže psevdopolisa, saj je tisto, kar gradi notranji zakon te figure, lahko le odločitev *za* sveto prek od-ločitve *od* nesvetega. Junak se tedaj odpove samozavarovanju v lažni očitnosti, v slepoti. Lahkotnosti množične zmote in vsemu, kar je šibko, sumljivo in strašljivo (*geheuer*), drzno reče *ne!* Z grškim *tò deinón* je torej mišljena prav ta čudovita duševna neustrašenost, *das Ungebeuere* (prim. Heidegger *Ister* 85). Antigona stoji nasproti sestri Ismeni (in hkrati nasproti slehernemu Tebancu/Atencu) kot podoba žive svobode nasproti klavni bojzljivosti.

Beseda, ki jo izreče zbor, se ne nanaša zgolj na minljivo ne-navadnost ali na golo neprivajenost utečenemu stanju stvari. To ugotovitev lahko podpremo s Heideggerjevim *pomenskim* vzporejanjem dveh nemških paronimov: človek je *unheimlich*, saj je po usodi *unheimisch* (prim. *Der Ister* 145). Veličina tragične duše se razkriva v svoji nedojemljivi drugosti: na tragičnem odru se uprizarja pot od potujitve duše v navidezni domačnosti do njene nepregledne, neskončne tujosti. Antigonin lik, njeno hotenje in dejanje, kaže na *brezčuvstvenost* človekობი. Sofoklova junakinja miru doma ne izgubi zaradi npravne iz-vrstnosti ali pravnega prekrška; v njeni podobi se daje izvorno, vendar običajno zakrito *pradejstvo duše* kot pratemeljna skrivnost. Ob poslušanju pesmi zbora se torej lahko zavemo tako bistvene ne-u-mestnosti herojske odločitve kot tudi načelne nemožnosti u-mestitve tega, kar je že po svoji naravi iz-redno. Tega se je zelo dobro zavedal že mračni Efežan. Njegov protestni odhod v gore in zapustitev vsega »rodnega«
potrjujeta aristokratizem *psyché* oziroma odkritje tega, kar je za dušo in v duši najboljše in kar v njej, ne glede na »močne«
strategije zakrivanja, gospoduje od nekdaj. Sofoklova tragedija gre v podobno, *pozitivno smer deklinacije*. Te smeri pa se ne zavedajo republikanci »našega«, »naprednega«, »civiliziranega«
časa.

Sodobni suženj (avan)turističnega življenjskega sloga ali romantični popotnik, iskalec neznanih dežel in obdobj, sta v najboljšem primeru le karikatura tragičnega lika. Ne eden ne drugi ne poznata steze, ki vodi od potopisnih in življenjepisnih dogodivščin k enotnosti Dogodka in edini

domovini človekobiti. (Post)moderni potepuh se nenehno poskuša pomiriti s tem, kar mu je nedomače, in tako v lagodnem *ne* občasno *najdeva* svoje »svobodno«, a razpršeno sebstvo. *Toda ostati razpršen nikakor ne pomeni zbrati vsega v eno*. Nenavadnost in usodna drugačnost tega *deinón* (ali maksimiziranega *tò deinótaton*, najbolj neustrašnega), ki jo ubesedita Sofokles in Heidegger, pomenita odloč(il)no *neudomljenost* človeka in ne zgolj njegovega brez-domstva ter k temu sodeče blodnjavosti. Tragedija duše je torej sad nezvedljivega manka: *neudomljenost* nenehno premetava človeka, mu odpira nepregledno množstvo možnosti, veliko videnih in nevidenih poti, pri tem pa sama nikoli ne izgine. Ob tem se nam ponuja še druga besedna igra: *ne-udomljenost* herojskega dejanja je zelo blizu *ne-udomačljivosti* presilne divjine. Prek opisa nebrzdane sile se pesniško/miselno razkriva tudi prasila duše, njen *ogenj*. Heraklitovski ogenj *ne-domačnosti* in *neudomljenosti* v barbarski kaluži. Človek, če ga z Aristotelom pojmuje kot *ζῷον λόγον ἔχον*, pravzaprav uteleša *nasilje* zoper *logos*. A kako naj si to razložimo?

Preden poskusimo odgovoriti na to vprašanje, naj spomnimo še na enega izmed slavnih Heraklitovih izrekov: »Mejá duše, ko hodiš, ne boš našel, če boš prepotoval vso pot: tako globok smisel (*logos*) ima« (Heraklit, B 45, prev. Franci Zore, prim. *Fragmenti predsokratikov* 1, 383). Efežan tu nima v mislih zmožnosti, tj. nečesa, kar je v posesti duše. Umevanje, ostroumnost, manipulacija z bivajočim (in z lastno »bivajočo« dušo) je pristni izvor tragedije. Samopovečevalni *logos* je »lastnóš« duše (prim. Heraklit B 115),¹⁰ vendar samo v primeru, da je duša odprta proti *logosu*, tj. da mu dovoli, da si jo pri-lasti (*er-eignen*). Tragična duša je namreč v stalnem boju zoper načelne skrivnosti v sebi in okrog sebe. Ogenj, kot glavna potencia in bitnost duše, se lahko sprevrne v prometejsko ukradeno luč ali pa, po drugi strani, ostane privržen (v sebi skriteму) žarku, iskri spomina na luč biti. Duševni ogenj lahko, ne glede na domnevni heraklitovski »materializem«, v tem smislu razumemo bolj metaforično. Tudi zunaj filozofskega diskurza pogosto govorimo o ognju duševnega *hotenja*. Deklinacija tragične duše (predvsem Antigone) je v njenem odstopu od samo-volje. Herojska duša je mesto »absurdnega« hotenja po nehotenju. Je podoba neomajnega izstopanja iz lastnih omejitev z namenom, da bi se potrdila prvenstvo in prisotnost ne-omejenega in neopredeljivega *logosa* v njeni (vselej že) prilasčeni notrini. To, kar si prilasča, prisvaja in »osvaja« dušo, je *logos* sam – *bit* onstran bivajočega, onstran uničenega, ruiniranega polisa. *Logosnost* duše je skrivnost, njen prvi *mysterium magnum*, ki se prek svetega gledališča vrača v spomin. Teater-misterij je potemtakem prostor uprisotnjenja duševne sile, ki se bojuje proti padli imanenci polisa in proti svojemu lastnemu padcu v navideznost. V orisu padca se kaže smisel vzpona. Prek predstavljene deklinacije duše (tokrat v negativnem pomenu besede, kot odklona od resni-

ce) se hkrati ujasnjuje samoskrivajoča se *inklinacija* biti, nagnjenost/naklonjenost logosa k ognju duše. Ujasnjen je smisel zgradbe Dogodka. Bistvena drugost svetnega ustroja sta namreč *sila* zbirajoče zbranosti in skrivnostno Drugo duše same, njena ne(na)silna bitnost, ki se ne moreta distinktivno definirati, saj gre pri tem za sovpadanje, za ubranost. Zbranost, ki je »dana« v pesmi zbora, je lahko raz-brana le v znamenjih, ni pa je mogoče iztrgati iz celote in jo ujeti v enoznačno definicijo.¹¹

Tragedija duše se začne tedaj, ko človek pomisli, da je logos zgolj njegova izjava, rek, misel ali kak *logiški* nadzakon. Tragična, aristokratska *psyché* razkriva skrivnost nedomačnega, logosnega, ontološkega jedra bivanja, a si kljub temu ne želi upravičiti slabotnega bega iz polisa, temveč znova osmisliti tisto, kar se najprej zgolj *zdi* rodno. Duša nedvomno ima nekakšno teoretično prioriteto, toda tudi *skupnost*, kot nas poučuje Heraklit, je nekaj bistveno logosnega. Tudi polis »ima« svojo logosno jedro. Kajti čeprav se ljudje običajno uvajajo v religiozne misterije na nesvet način (prim. Heraklit, B 14), to nikakor ne pomeni, da so prazniki v čast Dioniza sami na sebi zgolj nesmiselna zabava za barbarske, pijane duše, omamljene z videzom. Zbor *Antigone* upove *zbranost* bivajočega kot prvi, pogosto pozabljeni pomen logosa (prim. Heidegger, *Uvod* 125). Tragedija je, lahko rečemo, umetniško postavljanje resnice v delo, se pravi religiozno dejanje, ki zbira vse bivajoče, vse steze človeka v eno samo smiselno strukturo.

Vendar je dogajanje tragičnega nekakšna mimikrija. Človek kot bit-vsvetu ima pred in pod sabo brezštevilno mnogo poti. Najbolj nedomačno bivajoče je, kot pravi zbarska pesem, obenem *pantopóros*. Ta vrženost-povsod je dana v simboličnem, mitskem ustroju. Bit samo sebe upesnjuje v mitu, ki se kot »zgodba« izraža v ethosu. Zgodovinski časoprostor uresničenja ethosa je bil za Grke *pólis*. Heideggerjeva razlaga tragedije tu ostaja dosledna: če se *poiesis* ne nanaša na poetiko kot vedo in če *téchne* ni nobena umetnost po meri moderne tehnike, se tudi *pólis* ne more enačiti s stvarjo politike. (Tu gre – čeprav spet le implicitno – za kritiko Schmittovega znamenitega pojma političnega.) Heidegger v zvezi s tem poseže po »krožni definiciji« in zbudi protest šolske logike: »Očitno je politično to, kar pripada polisu in se zaradi tega lahko določa le glede na polis« (*Der Ister* 97). Poskuša si predočiti avtentično naravo prostranstva človeškega življenja: »Morda je *pólis* tisto mesto in tisto območje, v katerem se na izvrsten način vrti vse, kar je vredno vpraševanja, in vse, kar je nenavadno [*das Unheimliche*]. *Pólis* je *pólos*, tj. pol, vrtinec, v katerem in okrog katerega se vse obrača. [...] Bistvena polarnost polisa se tiče bivajočega v celoti« (99). Tu ni torej nobene bi-polarnosti, razcepa, dualizma med herojsko dušo in bistvom polisa. Oba sta logosna in to je treba prek pesniške besede vedno znova upovedovati. Tragedija kaže na to, da tudi če junak odide iz tega

ne-rodnega in iz-rojenega¹² prostora, pravzaprav nikoli ne zapusti svoje (enako aristokratske) osnove, marveč se tedaj prikaže samo skrajna vprašljivost danega »političnega« reda. Prav zato tebanski starci v svoji prvi pesmi kličejo luč – *samorazsvetljujočo se svetlobo biti* – in s tem izražajo enovito mitsko-logosno zgradbo Dogodka, ki je »alfa in omega« dramskega dejanja. Človeško *tò deinón* pri tem postane žarišče usodnega dogodevanja.

Sama tragična tu-bit, *Dasein* kot *tò deinótaton*, je zunaj polisa popolnoma nedoločljiva. Heidegger nam pravzaprav sugerira, da je duša *istovetna*, lahko bi rekli tudi »nezlito enaka« s polisom, saj tragično ne zadeva nobenega oddeljenega posameznika: »Pri Grkih osebnosti še ni bilo (zato tudi ni bilo nad-osebnega)« (Heidegger, *Uvod* 150). Z drugimi besedami, tragično ne temelji na pretrpevanjih, ki bi pripadala nekakšnemu »originalnemu« individuumu in ki jih lahko »izkusimo«, temveč v resnici celote bivajočega, ki se odpira okrog polisa in v njem. Po Heideggerjevem mnenju je polis tisti *tu*, v katerem edinole bistvuje zgodovinska bit človeka: »Na to zgodovinsko mesto spadajo bogovi, templji, svečeniki, prazniki, igre, pesniki, misleci, vladarji, svet starcev, zbor ljudstva, bojna sila in ladje« (154). Vse to pripada polis in bitnostno zadeva polis, ki je določen kot nekakšno zgodovinsko »stekališče« celote bivajočega. Polis po Heideggerjevem prepričanju ni mesto-država, ki jo v (dia)hronični hermenevtični zmoti pogosto razumemo kot predhodno obliko modernih držav v Italiji in Nemčiji. Če na tem mestu malce izstopimo iz svojega interpretativnega toka, lahko rečemo, da je že August Wilhelm Schlegel, navzlic vsej svoji privrženosti zgodovinski kontinuiteti med grštvom in nemštvom, pravilno utemeljil odsotnost zbornih pesmi v dramah razsvetljenjskega obdobja. Temu obdobju je namreč manjkalo prav tisto grško *izkuševstvo*, ki ga je s sabo prinašal zbor. Novo zgodovinsko stališče, ki je pretrgalo stike s tradicijo, pa je pogrešalo novi glas zbora (tj. glas-znamenje biti same). Podobno skico zgodovinske deklinacije nam ponuja tudi sam Heidegger. Brez razmerja do bogov, brez religiozno-umetniških ceremonij, brez odnosa med gospostvom in hlapčevstvom ter brez prinašanja žrtev namreč grška poli(s)tičnost in s tem tudi izvornost tragedije ostaneta popolnoma nerazumljivi.

V luči takšnega uvida dobi Aristotelova o-predelitev človeka kot *zōon politikón* povsem nov pomen. Še enkrat imamo opravka z dekonstrukcijo Stagiritovega izročila. »Politično živo bitje« namreč zasluži to ime le v primeru, da sodi k polis kot mestu razumevanja logosa oziroma da sodeluje pri (bistveno mitskem) imenovanju bivajočega. Tragedija potemtakem razkriva pred-politično naravo polisa,¹³ v katerem je vse, kar je nekako usklajeno (*das Schickliche*), določeno z usodo (*das Geschick*). Po takšni usodi pa se godi tudi vsa zgodovina, *die Geschichte* (prim. Heidegger, *Der Ister* 101). Če se namreč življenje v polis zvede na raznotero obvladovanje, se dejansko

že prične pozaba tragičnega. Veličina tega, kar se imenuje *tò deinón*, je nedvomno v tem, da je *pantopóros*, tj. da se povsod lahko (z)najde, si marsikaj izbere in tudi marsikaj naredi. Kljub temu pa to ni niti edini niti najvišji smisel človeškosti, ki jo upesnjuje tebanski zbor. Biti-v-svetu, v pantragičnem kozmosu, med zemljo in nebom, bogovi in navadni smrtniki – prav v tem se kaže vsa iz-rednost dramskega heroja. Toda ob tem pa junak, čeprav ostaja ujet v verige lastnega *pathein*, ni zgolj nosilec nekakšnega »svetobolja«, kar bi ga vodilo v resignacijo. Takšen schopenhauerjevski predsodek namreč ni dovolj zadosten za razlago antične umetnosti, kajti herojsko trpljenje ni posledica obupa pred svetovno usodo, temveč nasprotno, aktivnega zoperstavljanja temu, kar obvladuje in presega človeka. Deklinacija tragičnega kot tragedija duše je, po Heideggerju, padec (*casus*), zapadanje v zadrego zaradi prekoračitve lastnih meja. Aristotelova *hamartéma* je zmota, ki povzroča vse kasnejše nesreče in naposled tudi propad. Heidegger ta problem še dodatno zaostri: omenjena zmota in zadrega je več kot naključno dejanje, je nekaj, kar izhaja iz bistva človeškega bitja in njegovega eksistencialnega položaja. Človek je vržen v neskritost in se skozi prebija, vendar je ob tem prebijanju vedno in nujno tudi nasilen. Vsako njegovo umevanje namreč poskuša poraziti tudi tisto, kar vekomaj ostaja skrito. Deklinacija tragičnega tako ni življenjepisno dejstvo, temveč, kot že rečeno, neko predpisano pradejstvo življenja. Resnica tragične biti – enotnost »subjekta« in »objekta« kozmične tragedije – se godi obenem kot jasnina in skrivanje, kot boj nasprotnosti. Skoz otožno zgodbo se pojavlja vedrina, skoz zmoto in zadrego, skoz videz in blišč pa se kristalizira sámo védenje. Helenski teater je (in sicer ne zgolj etimološko) prostor *teorije*. Gledališče je prostor gledanja. To seveda ni metafizična/filozofska teorija, a je vendarle neki *uvíd v bit*. Beseda zbora o človeku, bitju nedomačnosti in nasilnega upora, privaja na dan sámo silo biti. Pričetek videza je pozaba skritega in skrivnostnega elementa v vladanju logosa. Šele potem, ko se človek prepusti svoji lastni nasilnosti, nastopi tudi pristni tragizem. Gibajoč se v neskritosti *svojega* »vseobvladujočega« logosa, ki se vzpenja proti Smislu, človek/duša nazadnje postane áporos. Konec nedomačnega je torej brezpotje:

Povsod na poti in vendar brez izhoda
nič ne doseže.

(Prevedel Aleš Košar)

Nič je meja vseh iskanj tu-bitu sredi bivajočega. Sofoklov sklop *pantopóros-áporos* se nanaša na avtonomno moč, ki si v vseh smereh pridobiva veliko »vrednot« in »zaslug«, a na koncu pride v zagato, v največjo življensko apotijo: smrt (prim. Heidegger, *Ister* 92). Človekovo zrcaljenje v smrti je najpristnejše védenje antičnega gledališča. To, da človek na vseh

poteh biti najdeva le zmago smrtne usode, da neizogibno *doseže nič* in pade v brezno, hkrati pomeni, da ima smrt nepremagljivo oblast. Tragična deklinacija se konča s smrtjo. Tragedija je pesnjenje brezdanjega bivanja antične človeškosti. Predstava, v kateri se slavi življenje (pomen duševne moči), opozarja na silo eksistencialne aporije, kajti Had in Dioniz sta isto (prim. Heraklit, B 15). Tragično »očiščenje« naj privede do vedrine, do čudenja kot temeljnega razpoloženja in do uvida v tisto dejanskost, ki je v obstoju duše najtemnejša: niti nasilno dejanje niti umetniško sredstvo ne moreta premagati smrti avtonomne človekobi. Avtonomija je drugo ime za smrt. Ko *psyché*, ki ima svoj lastni nomos, uzurpira globino »lastnega« logosa, že pričinja živeti svojo smrt.

Antična žaloigra je tako umetniški *spomin*, *An-denken*, pesniško *mišljenje na konec*. Z nasiljem avtonomije se godi pozaba smrti kot »najlastnejše možnosti« avtonomnega bitja. *Antigona* nam na slikovit način ne prikazuje le samozadostnosti in samopotujenosti duše, temveč tudi smrt samega polisa, ki ni več domačni kraj osmislitve biti. Zborska oda sončnemu žarku je potrebna ravno zato, ker je polis postal senca samega sebe: »vselej novo« sonce resnice naj razsvetli temnino psevdologosne pozabe. Duša v svoji bitnosti ni nekaj vladarskega, obvladujočega. *Pantopóros*, ki ga pooseblja tisto najbolj nasilno, ontološko »vmesje« tragičnega Dogodka, je sečišče *budih stež* in eksistencialnih stranpoti. Po drugi strani pa je Antigona pesniškomiški primer človeškosti, ki oblast negacije in zla odločno preobrne v višjo afirmativno *zbranost* Dobrega. Aporetika smrtne duše je torej dvosmiselna: če je sprejeta kot znamenje antropološke, blodne samovlade, je to duševno brezizhodnost mogoče dojeti le še kot obup in razpad. Toda če je áporos bistvena pot čez mejo **bivajočega**, se **sam pomen smrti in smrtnosti** popolnoma spremeni. Tragični oris omejenosti najbolj nasilnega postane oda tistemu, kar »prebiva« onkraj meje avtonomizma in potujenosti.

Heideggerjevo tolmačenje se pri obravnavi nasprotstva med silo logosa in nasiljem proti logosu navezuje tudi na »psihologijo« iz Platonovega dialoga *Fajdros*. Ogenj Antigonine duše, ogenj hrepenjenja po pozabljenem logosu in zapuščeni logosnosti, Heidegger v svojih predavanjih o himni *Ister* interpretira kot privrženost nadnebesnemu središču, tj. samemu *ognjišču* biti. Pri tem upošteva tisto, kar Platon zapiše v odlomku 246e–247a omenjenega dialoga: »Veliki voditelj na nebu, Zevs, potuje na krilatemu vozu prvi in vse razporeja ter za vse skrbi. Njemu sledi vojska bogov in dajmonov, razvrščena na enajst delov, kajti samo Hestija ostaja v domovanju bogov.« (*Zbrana dela* II 547; prim. tudi Heidegger, *Der Ister* 141). Ta boginja hišnega ognjišča, hči Kronosa in Reje, po Heideggerjevem prepričanju personificira trdno stalnost in prezenco, »tisto bistvujoče v biti [*das Wesende im Sein*]« (*Der Ister* 142).

Antigona sama je *pesem*, himna biti, saj se, zvesta staremu običaju pokopa umrlega, opredeli za smrt in tako postane *ápolis*. Heidegger tu ponovno odstopi od Heglovega dialektičnega enačenja, po katerem Kreont in Antigona *skupaj* gradita »etično substanco«, in to prav zaradi medsebojnega spora. Po Heideggerjevem prepričanju se namreč Antigona ne bori samo za stare običaje in zakone »dolnjih bogov«, katerim se zoperstavlja »enakovredna« načela državnega nasilja. Njeno dejanje ostaja onstran kulta mrtvih in krvnega sorodstva. Utemeljitev polisa se tako pesniško prikaže prav prek uprizoritve tiste podobe/figure, ki je po svoji usodi *ápolis*. Antigonina in Kreontova odločitev nista tragični v enaki meri, med njiju je nemogoče postaviti enačaj. Kreont celo tedaj, ko prisluhne predpisom »bogov gornjega sveta«, ostaja »vladar domačnega«, Antigona pa je nedomačna, tuja. Tujost njene duše izvira iz opredelitve za resnico biti. Duša tragične heroine je tuja allogosnemu »redu« utopije tiranske moči. Zato lahko rečemo, da je *ápolis* obenem tudi *átapos*: odločitev je (če še enkrat stopimo v paradoksnu jezikovno igro) *predpisana izbira* prve poklicanosti duše, poklicanosti k slavljenju tistega kraja, ki je blizek in roden prav v svoji ne-blizkosti in ne-rodnosti. »Tega nadnebnega prostora«, pravi Platon v nadaljevanju opisa dušinega popotovanja, »ni še nikoli slavil noben tukajšnji pesnik niti ga ne bo nikdar slavil tako, kot bi si zaslužil« (548).

Heideggerjeva razlaga izpostavlja naslednjo težavo tragične usode: izvrstni človek je *tò deinótaton* zato, ker ob tem, ko postane *pristno* domačen (odprt za bit *kljub* smrti), pravzaprav izgubi dom. Kreont ne poseeblja tragične nedomačnosti, saj njegova odločitev že vnaprej najdeva nekakšno »zavetje« v političnem (zlu) kot »temelju« (bivajočega) polisa. Po drugi strani pa Antigona, *misleč na smrt*, s svojo odločitvijo in drznostjo prikaže *pesniško domovanje* v naročju resnice. Prestopi okvir danega, oskrunjenega polisa, s tem pa nastopi trenutek novega, pristnega rojstva mesta.

OPOMBE

¹ Izraza »žaloigra« in »tragedija« v tem članku rabimo sinonimno, čeprav ni dvoma, da bi obsežnejša zgodovinska in primerjalna razlaga to sinonimnost lahko postavila pod vprašaj.

² Ni naključje, da se je Heidegger lotil razjasnjevanja izvorov grške tragedije prav v času pred in med drugo svetovno vojno, ko se je evropski človek vnovič srečal s skrajno vprašljivostjo človeškosti in njene končne opredelitve (*de-finitio*). Pripomnimo še to, da omenjeni razpravi v Heideggerjevi hermenevtiki tragedije nista osamljeni. Celovit biografski in problemski pregled te tematike ponuja Denis Schmidt v knjigi *O Nemcih in drugih Grkih* (gl. *On Germans and other Greeks* 225-270).

³ Narekovaje uporabljam zaradi upoštevanja razlike med metafiziko samo in Heideggerjevo vizijo metafizike. Tu označujejo to drugo.

⁴ O vedrini kot fenomenu prim. Lozar 2012.

⁵ Pri tem pa ne trdim, da čaščenje oziroma spoznanje *enega* Boga pomeni »deklinacijo« tragičnega v smislu psihološko-antropološkega pozabljanja in ontološkega pomanjkanja. Vse medstopnje od pojavitve monoteizma in *krščanstva* na obzorju misli in življenja do izstopa zahodnega človeka iz tega hipostatičnega dogodka Resnice ter (k njej sodeče) resničnosti namreč terjajo poseben premislek, ki se ga v tem besedilu ne bomo lotili. Recimo samo še to, da je ključna premena »deklinacije tragičnega« v krščanskem svetu postala odvisna od preobrata, ki nastopi v tripartitni relaciji: vserojevajoča bit – bogovi – smrtniki. Tu gre namreč za popolnoma novo triado (Bog Stvarnik-bit-bogovi po usmiljenju). *Drugače* določeno tragično še vedno traja, in sicer kot boj duha (oziroma svobode, usmiljenja) proti samolastni in samozadostni naravi (oziroma nujnosti, slepoti). Načelno prevladanje tragičnega v krščanski eshatologiji ne pomeni *avtomatske, takojšnje odrešitve* človeka in »njegovega« sveta.

⁶ V tem besedilu se ne bomo posebej dotikali politične »tragedije« kot rezultata nekega ideologiziranega »ethosa«. Pa vendar je takoj očitno, da je *totaliteto* odprtega obstoja posameznikov in ljudstev v resnici biti (ethosno razmerje) treba razlikovati od totalitarizma hlapčevanja, ki je vedno zamaskiran s *terorjem* neke etike (na primer od javnega mnenja).

⁷ Z odnosom med Heglovo in Heideggerjevo obravnavo *Antigone* je slovenski bralec že seznanjen. Podrobno razlago te tematike ponuja Tine Hribar v delu *Tragična etika svetosti* (prim. 1991: 29-183).

⁸ Sintagmo »mitološki filozofem« uporabljam v smislu/kontekstu filozofskega *nauka* o mitu.

⁹ Temu v prid gre tudi »definicija« iz *Alkibiada prvega*, ki pravi, da sta človek in *duša* isto (129d-130a; prim. Platon, *Zbrana dela II* 605-606).

¹⁰ V prevodu Francija Zoreta: »Smisel (logos) duše množi sam sebe« (prim. *Fragments predsokratikov 1*, 399).

¹¹ Tega se je dobro zavedal tudi Aristotel, ki se v spisu *De anima* odpove možnosti umske določitve duše »nasploh« (prim. *O duši* 125).

¹² Tu želimo ohraniti oba pomena izroditve: po eni strani je polis prostor obilnega darovanja vsega živega, po drugi (temni) strani svoje biti pa je mesto uprizoritve težkega sovražja, v katerem se tisto iz-rojeno, degradirano (padli rod), bojuje proti iz-rednemu, aristokratskemu (ki bistveno preseže meje rodu).

¹³ Se pravi: umetniška igra razkriva bistvo polisa, ki je pred »politiko« kot golo tehniko vladanja.

LITERATURA

- Aristotel. *Nikomahova etika*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Slovenska matica, 2002.
- — —. *O duši*. Prev. Valentin Kalan. Ljubljana: Slovenska matica, 1993.
- — —. *O pesniški umetnosti*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Študentska založba, 2005.
- Brogan, Walter. A. *Heidegger and Aristotle: the Twofoldness of Being*. New York: State University of New York Press, 2005.
- Diels, Hermann. Kranz, Walther. *Fragments predsokratikov 1*. Ur. Gorazd Kocijančič. Ljubljana: Študentska založba, 2012.
- Eagleton, Terry. *Sveti teror*. Prev. Seta Knop. Ljubljana: Rotosi, 2008.
- Fichte, Jochan Gottlieb. *Izbrani spisi*. Prev. Doris Debenjak. Ljubljana: Slovenska matica, 1984.
- Gadamer, Hans-Georg. *Pobvala teoriji: filozofski eseji*. Prev. Saša Radojčić. Podgorica: Oktoih, 1996.
- — —. *Resnica in metoda*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2001.

- Hegel, G.W.F. *Fenomenologija duha*. Prev. Božidar Debenjak. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1998.
- Heidegger, Martin. *Der Ister. Gesamtausgabe, Bd. 53*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1984.
- . *Izbrane razprave*. Prev. Ivan Urbančič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967.
- . *Uvod v metafiziko*. Prev. Aleš Košar. Ljubljana: Slovenska matica, 1995.
- . *Was heißt Denken. Gesamtausgabe, Bd. 8*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2002.
- . *Wegmarken. Gesamtausgabe, Bd. 9*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2004.
- Hölderlin, Friedrich. *Werke und Briefe, Bd 2*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1969.
- Kaufmann, Walter. *Tragedija i filosofija*. Prev. Jelena Stakić. Novi Sad: Književna zajednica, 1989.
- Kozak, Krištof Jacek. *Privlačna usodnost: subjekt in tragedija*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2004.
- Lozar, Janko. *Vedrenje vedrine*. Ljubljana, Študentska založba: 2012.
- Lukács Georg. *Die Seele und die Formen*. Berlin: Egon Fleischel, 1911.
- Nietzsche, Friedrich. *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*. Prev. Janko Moder. Ljubljana: Karantanija, 1995.
- Platon, *Zbrana dela II*. Prev. Gorazd Kocijančič. Celje: Mohorjeva družba, 2004.
- Schiller, Friedrich. *Einleitung in die Philosophie der Mythologie. Schellings Werke, Bd. 6*. München: Beck, 1965.
- . *O estetski vzgoji človeka: v vrsti pisem*. Prev. Štefan Vevar. Ljubljana: Študentska založba, 2003.
- Scheler, Max. *Wom Umschurz der Werte*. Leipzig: Der Neue Geist Verlag, 1919.
- Schmidt, Dennis J. *On Germans and other Greeks*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2001.
- Schopenhauer, Arthur. *Svet kot volja in predstava*. Prev. Alfred Leskovec. Ljubljana: Slovenska matica, 2008.
- Sofoklej. *Antigona. Kralj Oidipus*. Prev. Anton Sovre. Ljubljana: Delo/Intelego/Študentska založba, 2006.
- Steiner, George. *Antigones*. Oxford: Clarendon Press, 1984.
- . *Smrt tragedije*. Prev. Katarina Jerin. Ljubljana: LUD Literatura, 2002.
- Szondi Peter. *Versuch über das Tragische*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1961.

Martin Heidegger and the Essence of Tragedy

Keywords: philosophy of literature / hermeneutics / ontology / tragedy / myth / soul / Heidegger, Martin / Aristotle

This article discusses Heidegger's hermeneutical encounters with the tradition of ancient drama. His phenomenological interpretations of tragedy are a good opportunity to study the classical aesthetic approach to literature. In the first part of the essay, the author discusses Heidegger's "hidden critique" of some fundamental statements of Aristotle's Poetics, in which an implicit reevaluation of the term *mýthos* is emphasized.

Stagirite's theory of drama (and most of its later receptions) use this term to connote a narrow creator's story; that is, an "autonomous" artistic conception submitted to laws of probability and necessity. As it turns out, the aesthetic method, in which the tragedy is treated as an isolated object and as a sort of a stimulus of emotional purification (*kátharsis*), had a crucial influence on the first "declination of the tragic"—on the departure from the truthful meaning of mythical reality in Antiquity. Tragedy is possible as a work of art only in a world order that is truly filled with myth. However, Heidegger's hermeneutics of tragedy are not limited to the artistic text or theatrical play as such. This philosopher sought to find and elucidate the origin (*Ursprung*) of dramatic expression and impression. Therefore, the author deconstructively highlighted the difference between the Aristotelian concept of myth (understood as "the arrangement of events" and the soul of tragedy) and Heidegger's concept of the singular Event (*Ereignis*). This (meta)ontological framework is the main condition of all imaginable particular anecdotes and mythical stories about humans and gods. If one forgets this primary meaning of myth as a linguistic/historical occurrence of Being, the interpretation falls into the basic declination of the soul of tragedy. The second part of the article considers another, no less important, aspect of Heidegger's interpretations of drama. In addition to the aesthetic oblivion of tragedy, there is another "declination," in which the tragedy of soul comes to the fore. In this context, the human Being is defined as to *deinón*, a violent being, that directs itself against the power of overruling Being. The final result of this existential resistance is death. Slavery in self-sufficient immanence, in the jaws of necessity, may be removed only by overcoming and transforming the mortal human nature. The hermeneutical treatment of this ontological turn demands new, more extensive research, in which the duality of declinations is enriched by later, decisive, and essential changes in the mythical horizon of Christianity.

Maj 2013

Vidiki naratologije drame

Alenka Koron

ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5, SI-1000 Ljubljana
Koron@zrc-sazu.si

V članku predstavljam novejše prispevke postklasične naratološke faze, ki utirajo pot naratološki analizi pripovednih pojavov v dramskih tekstih ter razvijajo nastavke za bodočo sistematično čezžanrsko naratologijo drame. Pregled aktualnega stanja raziskav na tem področju zaokrožujeta vpeljava nekaterih naratoloških konceptov v analizo dramskih del Dušana Jovanovića ter sondiranje pripovedi in pripovednosti v njih.

Ključne besede: teorija drame / postklasična naratologija / literarni žanri / drama / pripoved / pripovednost / slovenska dramatika / Jovanović, Dušan

Naratologija kot sistematično preučevanje pripovedi, ki se navdihuje pri strukturalistični lingvistiki in se je razvila v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, se je šele pred kratkim začela posvečati drami kot žanru s pripovednimi komponentami. To je še kar presenetljivo, saj imajo nekateri ključni naratološki koncepti že dolgo tradicijo in jim je mogoče slediti vse do Aristotelove *Poetike* ter s tem do antičnega gledališča (Fludernik, »Narrative« 355). Toda moderna naratologija se je pač razvila po svoje, iz teorije romana in ob romanu kot zadnjih nekaj stoletij najbolj priljubljenem pripovednem žanru. Zato je po drugi strani razumljivo, da je prepoznala prisotnost posredujoče pripovedne instance ali, z drugimi besedami, funkcijo pripovedovalca za konstitutivno značilnost pripovednega besedila. Dramatika je bila žanrsko obravnavana kot temeljno različna od pripovedi že v Goethejevi triadi naravnih oblik poezije (epika, lirika in dramatika) kot tudi v poznejši teoriji pripovedi in teoriji drame, in sicer prav po tem, da je fiktivno dejanje oziroma dogajanje v drami prikazano mimetično, brez posredovanja pripovedovalca oziroma pripovedovalčeve osebe. Franz Stanzel je npr. v *Theorie des Erzählens* (15 sl.) izključil dramske tekste iz teorije pripovedi in zgradil svojo teorijo tipičnih pripovednih situacij na ideji, da je posredovanost (*Mittelbarkeit, mediacy*) žanrsko specifično določilo pripovedi. Za izključitev dramatike iz naratologije pripovednega diskurza se je odločil tudi Gérard Genette. Sorodna stališča so na drugi strani zastopali tudi teoretiki drame. Semiotik drame in gledališča Keir Elam je v delu *The Semiotics of Theater and Drama* (119) zapisal: »Drama je brez pripovednega posredovanja.« Manfred Pfister pa je v delu *Das Drama: Theorie und Analyse* (1. izd. 1977) z dramsko-teoretičnega vidika pritrdil razliki med dramatiko in pripovedmi: »Medtem

ko je recipient dramskega teksta konfrontiran neposredno s prikazanimi osebami, so mu te v pripovednem tekstu posredovane prek bolj ali manj konkretizirane pripovedovalčeve figure.« (Nav. po Nünning in Sommer, »Drama« 106) Številni naratologi so torej »sistemsko« prezrli podobnosti, ki pripovedi družijo z dramatikom, in to kljub upoštevanja vrednim nasprotnim težnjam literarnih ustvarjalcev in kritikov dvajsetega stoletja, ki so jih naglaševali: npr. Bertolt Brecht s konceptom epskega gledališča, Henry James s poetološkimi refleksijami o umetnosti romana ter Joseph Warren Beach in Percy Lubbock kot njegova nadaljevalca in sistematizatorja s pozivi romanopiscem, naj vendarle dramatizirajo.

Nedavno pa so se pojavili glasovi naratologov, da je nevzdržna strogo dihotomična delitev drame in pripovedi glede na način govora, po kateri uporablja drama *mimesis*, medtem ko pripoved kombinira *mimesis* in *diegesis*. Pravzaprav se je že Manfred Pfister v delu *Das Drama* (90–122) lotil pripovedne analize drame; preučeval je npr. razmerja med časom zgodbe in časom diskurza in v analizo drame vpeljal pojem perspektive in perspektivne strukture ter s tem nakazal, da so vprašanja gledišča relevantna tako za pripovedno fikcijo kot za dramo (Fludernik, »Narrative« 356). Najbolj zavzeto so razumevanje drame kot pripovednega žanra zagovarjali tisti, ki so se tako ali drugače navezali na Barthesovo široko pojmovanje pripovedi, ki poleg ustnih ali pisnih verbalnih pripovedi vključuje še druge medijske realizacije, npr. filme, slikarstvo, vitraje, ples, stripe itd. Pri tem je potrebno omeniti, da je film dosti prej kot drama doživel teoretsko obravnavo pripovednosti tako s strani naratologov kot filmskih teoretikov.¹ Zbornik *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (2002), ki sta ga uredila Vera in Ansgar Nünning, je npr. poleg drame in filma v obravnavo pritegnil še druge netipične »pripovedne« žanre, liriko, slikarstvo in glasbo, stripe, hipertekste in interaktivne filme.

Med vidnimi avtorji, ki so najbolj vztrajno opozarjali na nevzdržnost normativne genološke razmejitev drame in pripovedi, je bil Brian Richardson, ki je v nizu prispevkov (Richardson, »'Time'«; »Voice«; »Drama«; »Endings«) prikazal raznolikost pojavnih oblik pripovedovanja v dramatici. Te pravzaprav pridejo na dan že ob preprostem empiričnem opazovanju, pa ne le Brechtovih del in drugih dram dvajsetega stoletja, ki so mu bila pri raziskavah za izhodišče, temveč tudi v zgodnejših obdobjih dramske zgodovine vse do antike. Richardson se je navezal tudi na Manfreda Jahna, ki je v razpravi »Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama« (2001) zatrdil, da imata vsak film in vsaka igra pripovedovalca; ta je posredovalec, »ki vodi ekspozičijo in ki odloča, kaj se pove in kako je to povedano [...] in kaj naj bo izpuščeno« (nav. po Richardson, »Drama« 151). Jahn je nadalje postuliral še, da

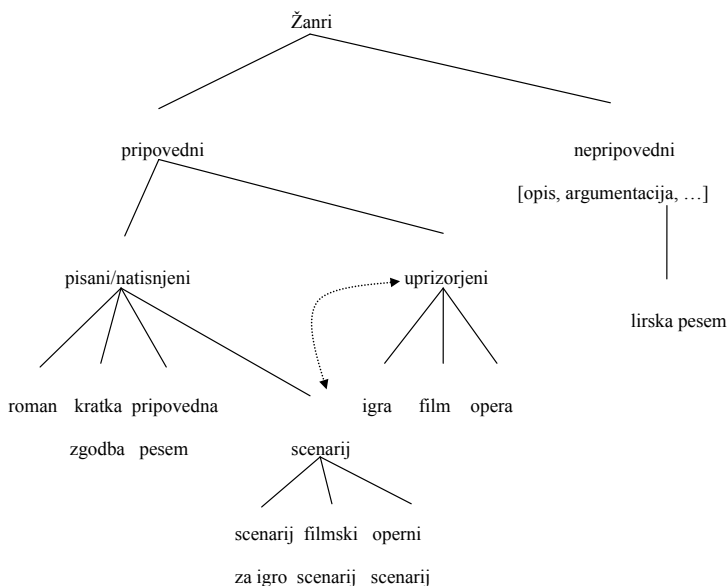
»izjavljajoči subjekt stranskega teksta ni (ali ni prvotno) igropisec, ampak pripovedovalec« (nav. m.).

Richardson razločuje več tipov pripovedovanja v drami. Najpreprostejši primer je, kadar oseba v igri pove zgodbo ali pripoveduje niz dogodkov drugim osebam. V grški drami je to lahko del gledališke konvencije, ki izključuje uprizarjanje smrti, zaradi česar je bistvenega pomena npr. poročanje sla o njej (pogosto ob koncu igre). V tradicionalni dramatikii od antike do danes so uporabljeni tudi »okvirni pripovedovalci« ali govorniki prologa; njihova naloga je, da tako kot npr. v *Romeu in Juliji* uvedejo igro, ki bo sledila v nadaljevanju. Za moderno dramo pa tako ali tako ni neobičajno, da jo v celoti sestavljajo pripovedovanja oseb; taki igri sta npr. *Pokrajina*² (1969) Harolda Pinterja in *This Lime Tree Bower* (1995) Conora McPhersona. Nato je tu še monodrama, pripoved o mislih in izkušnjah ene same osebe na odru; ta žanr je za kratek čas vzniknil v romantiki, umetniško reaktualiziral in preoblikoval pa ga je Beckett. Njegova igra *Ne jaz* (1972) je silovito pripovedovanje (ženskih) osvetljenih ust, ki govorijo zgodbo o nekom drugem in vztrajajo, da to ni njihova zgodba. To pripovedovanje je po Richardsonu »psevdo tretjeosebno«. Specifični primer je še »generativni pripovedovalec«, to je oseba, ki pride na oder in pripoveduje dogodke, ki so potem odigrani pred občinstvom. Razločevati je mogoče dva tipa generativnega pripovedovalca: takega, ki je del zgodbnega sveta, ki ga opisuje, kot je to v spominski igri (*memory play*) Tennesseeja Williamsa *Steklena menažerija* (1944), in nekoliko drugačnega, ki obstaja zunaj zgodbenega sveta (ali nad njim) in ga s pripovedovanjem ustvarja; tak je npr. pripovedovalec v Brechtovem *Kavkaškem krogu s kredo* (1944). Možne so tudi postmoderne variante nezanesljive spominske igre v *Travesties* (1974) Toma Stopparda (Richardson, »Drama« 151–152). Poseben sklop, ki ga mora zajeti premislek pripovednih elementov v drami, je povezan z vsemi oblikami zrcaljenja oziroma samonanašanja v drami, do kakršnega pride, kadar je predmet govora v drami prav drama sama. Med samonanašalnimi načini v drami so še Genettova *metalepsis*, to je vdor ene zgodbene ravni na drugo, *mise en abyme* ali miniaturna reprodukcija osrednje v igri dramatisirane situacije,³ in druge oblike metadramskega govora (Richardson, »Drama« 152–154).

Nekoliko drugačno sistematizacijo istih pojavov je predstavil Roy Sommer;⁴ tipe pripovedovanja je poimenoval diegetske elemente v drami oziroma o njih govoril tudi kot o pripovednih strategijah ter jih zbral v dolg spisec. Na prvem mestu je navedel različne oblike *metalepsis* ali metalepse, kršitev meja diegetskih ravni, ki jih »zagrešijo« pripovedovalec ali katera od oseb v pripovedi;⁵ sledijo neposredni nagovori občinstva (prolog, epilog, *aparté*, povzetki, solilokviji in parabaza, tj. uvodna pesem zbora v grški drami (zlasti komediji), s katero se nagovarja občinstvo; zborovski govori in po-

ročanja sla v grški drami; oseba pripovedovalca v moderni drami, kakršen je Režiser v igri Thorntona Wilderja *Naše mesto* (1938); verbalni opisi nedrškega dogajanja; igra v igri, *mise en abyme*;⁶ pripovedi, vložene v dramsko dejanje; vse vrste metapripovednih komentarjev; odrski napotki; zborovske in pripovedujoče osebe. Spisek diegetskih elementov v drami je mogoče po Sommerju še razširiti s čezžanrskimi pripovednimi strategijami in zgodbe pripovedujočimi tehnikami, ki jih lahko uporabljajo tako pisci iger kot romanov. Še nadaljnji primeri čezžanrskih strategij vključujejo montažne tehnike (scensko pripoved) in obrnjene kronologije (Sommer, »Drama« 121–122).

Po Jahnu in Richardsonu sta se naratoloških vidikov v drami lotila Ansgar Nünning in Roy Sommer v prispevku »Drama und Narratologie: Die Entwicklung Erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse« (2002). Po njunem prepričanju je mogoče govoriti ne le o pripovednih prvinah oziroma pripovednosti v drami, ampak tudi o dramskih prvinah v pripovedih, predvsem v kratkih zgodbah in romanih s personalnimi pripovednimi situacijami (108).⁷ Podobno kot pripovedi imajo tudi igre komunikacijsko raven, ki okvirja dramsko dejanje in vključuje prologe, epiloge, zbarske nagovore občinstva in *apartéje*. Nünning in Sommer sta po Richardsonu povzela še teoretično tipologijo pripovednih instanc iz članka »Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage« (1988), po Jahnu pa klasifikacijo besedilnih vrst, izpeljano in prirejeno iz Chatmanovega modela (Jahn, »Narrative« 675):



Slika 1: Model žanrov po Manfredu Jahnu

Jahnov model, ki sta ga reproducirala Nünning in Sommer, dosledno ločuje med diegetskimi in mimetičnimi načini pripovedi ter – glede na medijsko realizacijo – med pisanimi oziroma tiskanimi in uprizorjenimi pripovedmi. Za temeljni kamen čezžanrske teorije pripovedi postavlja scenarij za igro (*playscript mode*), ki sledi iz formalne kombinacije odrskih napotkov, napovednih stavkov in replik in ga ne najdemo samo v drami, ampak tudi v pripovednih besedilih in nefikcijskih vrstah besedil, kakršne so npr. transkripcije intervjujev, debat in sodnih obravnjav. Postulirana je vseprisotnost pripovedne instance, ki se pojavlja tako v drami kot v filmu in operi. Prvotni Chatmanov model je preoblikovan v tem, da je vpeljana striktno ločevanje med bralnimi besedili, ki so lahko pisana oziroma tiskana, in uprizorjenimi žanri, torej odrskimi oziroma filmskimi ali opernimi realizacijami besedilnih predlog.

Razpravljanje sta Nünning in Sommer sklenila s predlogom za raziskovalni projekt, ki presoja koristnost naratoloških kategorij za analizo drame. Projekt bi moral preučiti, koliko so pojmi zgodba in diskurz, dogodki, eksistenti, fokalizacija ali glas, karakterizacija oseb, pripovedovalci, pripovedovanci in pripovedne situacije lahko uporabni tudi pri preučevanju dramatskih tekstov. V prispevku z naslovom »Diegetic and Mimetic Narrativity: Some further Steps towards a Narratology of Drama« (2008) sta avtorja naredila še korak dlje in sugerirala pripovedno slovnico drame. Poleg tega sta vpeljala nekoliko ponesrečeno razlikovanje med diegetsko in mimetično pripovednostjo kot razsežnost med dvema skrajnima koncema lestvice, na katero je mogoče umestiti različne pripovedne žanre in podžanre, pri čemer naj bi romani tvorili diegetski, drame pa mimetični konec. Tako sta na »drugi stopnji« vnovič, toda zdi se, da po nepotrebnem, uvedla razločevanje, ki sta ga v svojih spisih sama pomagala spodnesti. Še enkrat sta razgrnila primere diegetskih pripovednih elementov v dramah in osvežila načrt za naratološko analizo drame (Nünning, »Diegetic« 344–349), ki zdaj vključuje tudi razmislek o funkcijah pripovedi v drami. Poleg štirih primarnih funkcij, ki jih lahko ima, te funkcije pa so ekzpozicija, namig, zgoštev in nagovor (prim. Hart, »Introduction« 152–163), pripoved bistveno prispeva k dramopisčevim ustvarjalnim prijemom, omogoča interdiskurzivno eksperimentiranje in z razkrajanjem dramskega dejanja spodbuja samorefleksivnost.

Nekoliko drugačen pristop je izbrala Monika Fludernik v spisu »Narrative and Drama« (2008). Izhajala je iz pojmovanja pripovednosti oziroma narativnosti, kot ga je opredelila v svojem osrednjem naratološkem delu *Towards a 'Natural' Narratology* (1996). Za pripovednost v drami po njenem »jamči« oseba na odru s svojo zavestjo in običajno tudi z govorom, vpeta v časovnoprostorski okvir, podoben človeški izkušnji časa in

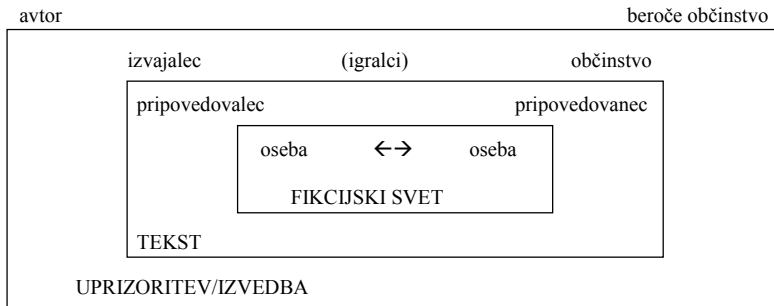
prostora. Akcija oziroma dejanja oseb sama na sebi še ne ustrezajo kriterijem pripovednosti, pač pa so njene neobhodne sestavine človeški ali vsaj antropomorfni liki in utelešena zavest (*embodied consciousness*). Z modelom naratološke analize drame se je navezala na dvoravninsko pojmovanje pripovedi, ki ločuje med ravnijo zgodbe (osebe, struktura dogodkov, časovne razsežnosti drame in različne anahronije v Genettovem smislu) in diskurzivno ravnijo drame, ki se po analogiji z romani in filmi nanaša na raven posredovanja, ter opisala distinkcije med različnimi mediji (Fludernik, »Narrative« 361–362).⁸

Definiciji dramskega diskurza se je po M. Fludernik (362–364) mogoče približati z razlikovanjem med elementi, ki konstituira to, kar bi tradicionalno imenovali zaplet oziroma obdelava⁹ (*plot*), in med elementi dramske pripovedi, ki pripadajo performativni ravni odrske inscenacije. Vmesno pozicijo med ravnema zavzema scenarij za igro (*playscript*). Obdelava je stopnja, ki dopušča realizacijo v več medijih (film, pisna pripoved, igre, baleti, stripi); scenarij za igro tako kot filmski scenarij že vključuje poteze, ki upoštevajo uprizoritev, s perspektive občinstva pa je scenarij za igro samo predloženi načrt za igro kot performativno izkušnjo. Za občinstvo je dramski diskurz ekvivalent uprizoritvi in značilnost drame je, da nima samo enega diskurza, ampak da ima vsaka izvedba svoj diskurz, iz katerega občinstvo ekstrapolira obdelavo in fikijski svet.

A to je samo radikalno recepcijsko naravnani pristop. Avtorica dejansko predlaga dva alternativna modela dramskega diskurza. V kontrastu s prvim bi se namreč dalo performativno raven reducirati tudi na tiste poteze, ki se razlikujejo v vsaki uprizoritvi (inscenacija, igra), in jih primerjati z Genettovo *pripovedno* ravnijo. V tej shemi tvorijo izbira prizorov, časovne preureditve in mizanscena, kolikor so podane v didaskalijah, del diskurzivne ravni, ki jo je mogoče razbrati iz scenarija za igro. Nasprotno so vizualne lastnosti inscenacije, režiserjeva izbira rekvizitov in kostumov, vključitev glasbe in dodatnih vizualnih elementov kot tudi igralske interpretacije oseb in zapleta ekvivalentne pripovedni ravni, ta pa je dejansko *performativna* raven. Če vzamemo, da je dramski diskurz ekvivalent scenariju za igro, se je treba zavedati, da ta diskurz že vsebuje na izvedbo nanašajoče se, za oder tipične poteze. Toda po drugi strani ga je mogoče analizirati tudi kot avtorjevo »pripovedovanje«, ki ga je treba realizirati v izvedbi, zahvaljujoč medijski pripovedi igralcev, režiserja, kostumografa itd. Ta diskurz bi bil torej zelo podoben romanesknemu diskurzu, a hkrati različen od njega, ker bi bil modeliran po zahtevah performativne realizacije. Nasprotno pa definicija diskurza kot izvedbe, ki se izogne scenariju za igro, ohranja enoto diskurza in pripovedovalske ravni, kar pomeni, da sta pripovedni diskurz romana in dramski diskurz produkta pripovedovanja

ter tega, kar vidimo kot bralci in občinstvo. Naratologija, ki bi temeljila na distinkciji zgodbe in zapleta in bi obravnavala film, dramo in fikcijo kot tri različno posredovane diskurze, zatorej terja vnovičen zapis (*rewriting*) pripovedne globinske strukture, da bi lahko prišli do nemedijske (površinske) diskurzivne ravni, ki vključuje fokalizacijo, analepse in morda izbiro pripovednih posrednikov (Fludernik, »Narrative« 363–364).

Problem izvedbe vpeljuje v naratologijo posebno okoliščino, kar kaže po M. Fludernik upoštevati tudi pri fikciji oziroma pripovedništvu, saj npr. srednjeveške romance, svetniške legende in epi, ki jih tradicionalno izvaja bard, dopuščajo, da tega slednjega lahko predpostavimo kot uprizorjevalca oziroma pripovednega izvajalca. Resda je taka »uprizoritev« manj živa od dramske, ima pa z njo nekatere vzporednice; besedilo romance je mogoče videti kot neke vrste 'scenarij', ki bo dosegel polno realizacijo v izvedbi. Komunikacijski model ima torej z dodatkom izvedbe kot neobvezne ravni pri M. Fludernik naslednjo podobo (365):



Slika 2: Model dramske komunikacije po M. Fludernik

V drami je pripovedna raven neobvezna, uprizoritvena raven pa konstitutivna, medtem ko je v epski pripovedi neobvezna uprizoritvena raven. Tudi M. Fludernik ugotavlja, da bo za polno razvejano naratologijo drame treba postoriti še marsikaj; predvsem bi bilo po njenem nujno, da bi bila integrirana v splošni model naratoloških ravni in instanc, ki bi zaobjemal vse različne medije. Naratološke analize filma, dram, risank in romanov naj bi si torej delile temeljni model, čeprav bi vsak medij terjal kakšna dodatna pojasnila. Predpostavlja tudi, da bi to utegnil biti precejšen terminološki izziv ter da bi bilo potrebnih nekaj posebnih odločitev o položaju čezmedijskosti v modelu (Fludernik, »Narrative« 378).

V članku »Endings in Drama and Performance: A Theoretical Model« (2011) je Brian Richardson po pretresu različnih opredelitev konca oziroma zaključka zgodbe apliciral razmerja med pojmi *fabula*, *sižje* in uprizoritev, vendar ne na strukturalističen način, saj naj bi po njegovem narato-

logiji koristil odklik od binarnih opozicij, ampak bolj v smislu raziskave nizov različnih, neodvisnih mrež, apliciranih na konce katere koli drame (Richardson, »Endings« 195). V nasprotju z M. Fludernikom, ki se osredotoča na pripovedovanje oz. naracijo, je izhajal iz konceptualizacije pripovedi kot reprezentacije dogodkov. Konec (*ending*) je zanj točka, kjer igra preneha, zaključek (*closure*) pa je utemeljil psihološko, kot občutek zadovoljstva, da so se zgodbeni elementi na potrebnem mestu končali, da so zastavljeni problemi razrešeni in da je to, kar je bilo odprto, zdaj sklenjeno (Richardson, »Endings« 183). Richardson ločuje fiksne konce, kjer je zaključek vzročno napovedan z nizom napovedujočih dogodkov (npr. v Sofoklejevi *Antigoni* ali komediji *She Stoops to Conquer* [1773] Oliverja Goldsmitha), in nemo-tivirane, vzročnopsledično nepripravljene, nepričakovane konce, kakršni so prav tako fiksirane variante *deus ex machina*, najti pa jih je mogoče tudi v Evripidovih igrah in nekaterih komedijah. Taki »prilepljeni« konci včasih odražajo skromno obrtno spretnost, včasih služijo političnim namenom, lahko pa tudi žanrskim konvencijam, kot npr. v *The Beggar's Opera* (1728) Johna Gaya ali v igri Martina McDonagha *The Pillowman* (2003). Po drugi strani pretirano motivirani konci, npr. v igri Oscarja Wilda *Važno je imenovati se Ernest* (1895), učinkujejo farsično ali absurdno (Richardson, »Endings« 184–185). Posebej v Shakespearjevih igrah so številni razpleti (*Vihar* [1610–1611], *Kralj Lear* [1603–1606]) podprti le pičlo ali dvoumno in učinkujejo kot odprti konci (npr. kadar pesniški pravičnosti, da je krepost nagrajena, pregreha pa kaznovana, ni zadoščeno itd.). Forma zaključka je prisotna, a je v nasprotju s tradicionalnimi pričakovanji in namesto njih ponudi alternativno razrešitev poglavitnih motivov dela. Zgodba igre ostane odprta, medtem ko diskurz doseže zaključek. Ni nam sicer jasno, kako se bodo osrednje teme dela zaključile, vemo pa, da je delo dokončano. Odprt konec je načeloma sicer značilen za moderno dramatiko (avtor npr. navaja igre Sama Sheperda, Harolda Pinterja, B. Brechta), zgodnejše primere nerazrešenih koncev pa je najti tudi že prej (Richardson, »Endings« 186–189). Med konci antimimetičnih fabul omenja Richardson igre *Purgatory* (1938) Williama B. Yeatsa, *Igra* (1963) S. Becketta, *L'improptu de l'Alma; ou le caméléon du berger* (1956) Eugèna Ionesca idr. Variante so še igre z več konci ali npr. Oulipo eksperiment Paula Fournela in Jean-Pierra Énarda, kjer je občinstvo izrecno naprošeno, da izbere konec (Richardson, »Endings« 189–191) itd. Razkoraki med fabulo in sižejem vključujejo različne variante nekronološkega časovnega reda, npr. obratnega zaporedja tako kot v Pinterjevi igri *Betrayal* (1978), kjer se igra začne s katastrofo, konča pa s *protasis*, torej uvodnim dejanjem igre, ki preskrbi zelo efekten občutek zaključka. Neujemanja med fabulo in sižejem lahko povzročijo tudi primeri, ko se dramska zgodba nadaljuje onkraj konca, prikazanega na odru, npr. v

Shakespearjevih zgodovinskih igrach ali v *Translacijah* (1980) Briana Friela. Konec je namreč za dramske osebe odprt, za gledalce pa zaprt in tragičen (Richardson, »Endings« 191–193). Zaključek v gledališču napovedujejo gledališki oziroma semiotični ključi, igra s temi konvencijami pa sproža (pre)zgodnje skrajšave fabule, npr. v nadrealistični igri Rogerja Vitracca *Les mystères de l'amour* (1927), kjer pade zavesa že po prvem prizoru, zasliši se strel, vodja gledališča pa oznani, da je igre konec in da se je avtor pravkar ustrelil. Občinstvo prikličie okrvavljenega igralca–avtorja in igra se nadaljuje. Svojevrstno rabo zavesa, ki začenja padati, ko se nakazuje mir, vsebuje še Giraudouxjeva igra *Trojanske vojne ne bo* (1935), a zavesa res pade šele, ko se izkaže, da je vojna neizbežna. In končno, vse igre se ne zaključijo s sklepnim prizorom, ampak imajo lahko metadramski ali kakšen drugačen epilog (Richardson, »Endings« 193–196).

V prispevku »The Performative Power of Narrative in Drama: On the Forms and Functions of Dramatic Storytelling in Shakespeare's Plays« (2011) se je pripovedi in pripovedovanja pri Shakespearu z navezavo na čezžanrsko naratologijo spet lotil avtorski par A. Nünning in R. Sommer. Pisca ugotavljata, da Shakespearove igre dobro ponazarjajo izjemen antropološki pomen in eksistencialno veljavo pripovedi in pripovedovanja, preliminarno pa se jima zdi potrebno razviti sistematično kompilacijo oblik in funkcij dramske pripovedi, saj jih je – skladno s spoznanji postklasične naratologije – mogoče prepoznati kot historične in kulturne indikatorje družbene, politične in ideološke problematike (Nünning in Sommer, »The Performative« 202–204). Vztrajata pri razlikovanju med mimetično in diegetske pripovednostjo (prim. Nünning in Sommer, »Diegetic«), različne tipe in oblike diegetske pripovednosti pa po Richardsonu uredita na več ravni. Ločita torej znotrajdiegetske pripovedovalce (tj. osebe na ravni dejanja, ki zgodbe pripovedujejo in pri tem uporabljajo govor in dialog), in monodramske pripovedovalce (npr. v dramskem monologu), ti se med seboj ločijo le kvantitativno, glede na dolžino njihovih izjav, ter še tretji tip, generativnega pripovedovalca, ki je lociran na drugi ravni dramske komunikacije. Kot oseba je sestavni del dramskih oseb, kot generativni pripovedovalec in kognitivno središče fiksijskega sveta pa je dvignjen nad raven dramskega dejanja, zelo podobno kot avktorialni ali prvoosebni pripovedovalec v romanu. Generativna funkcija pripovedovalca je še posebej razvidna ob pripovedovalčevih direktnih naslavljanjih bralca oziroma občinstva, npr. v prologu ali epilogu. Tak pripovedovalec, lociran zunaj dramskega dejanja, je npr. John Gower v drami *Pericles* (1607), kjer funkcionira ne le kot zbor in predstavljalec pred vsakim dejanjem dela, ampak tudi ravna kot vir in predstavljalec nemih prikazov, vključenih v njegove pripovedi, ali pa scensko prikazanih, in tako privzema nekatere od najbolj pomembnih funkcij avk-

torialnega pripovedovalca v pripovedni literaturi. Hkrati pa kot generativni pripovedovalec opravlja podobno funkcijo, kot je pripovedno okvirjanje zgodb. Pripoved pri Shakespearju pa ni omejena samo na ekstradiegetsko raven komuniciranja, ampak je pogosta tudi na intradiegetski ravni, kjer pripovedujoče osebe izkazujejo performativno moč svojih pripovedi. Tako npr. Periklesu in Marini njune zgodbe omogočajo prepričevanje o lastni identiteti. Avtorja omenjata še multiperspektivno razlikovanje prikazanih zgodbnih svetov (npr. v dramah *Kralj Lear* in *Otello* [1603]) in pripovedovanih dogodkov in rabo nezanesljivih pripovedovalcev (212–216). Podobno dramaturško funkcijo kot John Gower opravlja tudi zbor npr. v igri *Henrik V* (1599). Občinstvo informira o lokacijah dejanja, poziva ga, naj dovoli prevlado domišljiji, da olepša, kar je pripovedovano in prikazano na odru, povzema predhodne dogodke, dopolnjuje prikaz na odru z opisom sočasnih dogajanj in ustvarja časovna razmerja med prizori in dejanji, funkcionira torej kot organizator in povzemalec časa in se izdaja kot vrednotenjska avtoriteta, ki presoja osebe in njihova dejanja ter pomaga izvabljeni in usmerjati simpatije občinstva, skratka, opravlja takšne funkcije, ki približno ustrezajo tistim, ki jih ima avktorialni pripovedovalec romana. Pripovedne tehnike imajo pogosto ekspozicijsko funkcijo, zato prevladujejo na začetku igre. Značilni primeri take rabe so npr. Egeonova dolga pripoved v prvem dejanju *Komedije zmešnjav* (1594), Orlandov pripovedni psevdo-dialog z enim od služabnikov na začetku *Kakor vam drago* (1599) in Prosperova ekstenzivna uvodna pripoved v drugem prizoru prvega dejanja *Viharja*. Pomembna funkcija pripovedi je tudi karakterizacija, kontrastiranje perspektiv in s tem izvabljanje in usmerjanje simpatij. Umetelne variacije pripovednih stilov odsevajo tudi družbeni status oseb, njihovo spolno identiteto in generacijsko pripadnost ter družbene situacije in konstelacije, v katerih so pripovedovane zgodbe. Tako spolnoidentitetno pripovedovanje zgodb pogosto označuje ženske (npr. kraljico Margareto, kraljico Elizabeto in vojvodinjo yorško v *Ribardu III* [1592]) kot žrtve patriarhalne in nasilne družbe ter njihovega družbenega položaja v dvorski hierarhiji. Pripovedi funkcionirajo torej osmišljevalno in kot konstrukcije identitete, pogosto pa prispevajo k razreševanju kompleksnih situacij in razjasnjevanju dvoumnih dogodkov in razmerij tudi na koncu iger. In končno, osvetljujejo tudi družbeno dinamiko in kulturni pomen pripovedovanja zgodb v sočasni kulturi. Tako lahko po eni strani prikazujejo vsakodnevne anekdote ali popularne tekste različnih vrst (npr. v *Zimski pravljici* [1610–1611]), po drugi pa imajo lahko slavnostno funkcijo ali evocirajo ritualno komemoriranje umrlih. Tudi samorefleksivno in epistemološko funkcijo pripovedi je po mnenju avtorjev mogoče razumeti kot kulturni funkciji, ki izkazujeta Shakespearjevo razumevanje specifične obeh medijev, gledališkega in pripo-

vednega, njegovo igro z multiperspektivnostjo in pripovedno avtoriteto pa kot dosežek zgodnje moderne kulture, ki ga je pozneje prevzelo romanopisje. Psihološka funkcija njegove dramske pripovedi pride do izraza v mnogih poročilih o sanjah in nezavednem, povezanih s temo spominjanja in pozabljanja, in odseva splošno razširjena prepričanja in verjetja družbe, v kateri so nastala, ter tako posredujejo dostop do duhovnih razsežnosti njene kulture (Nünning in Sommer, »The Performative« 216–222).

Doslej povedano lahko sklenemo z ugotovitvijo, da se je čezžanrska naratologija drame, torej taka, ki se zavzema za aplikacijo naratoloških kategorij v analizi drame, že prikopala do nekaterih vidnih spoznanj. Izpostavila je pomen nadrejene posredujoče instance v drami (Jahn) ter opozorila na to, da se pripovedni elementi ne pojavljajo le na ravni intradiegetskih govorcev v drami, ampak so lahko vpeljeni tudi na ekstradiegetski ravni, npr. kot prologi ali epilogi ter komentarji odrskega režiserja ali kot razkriti pripovedovalci (Fludernik, Nünning in Sommer). M. Fludernik je prispevala tudi model dramske komunikacije, ki že kombinira analizo pripovedi v drami s performativnimi pristopi k preučevanju diskurza v pripovedni fikciji, Nünning in Sommer pa sta se zavzela za razločevanje med mimetično in diegetsko pripovednostjo. Richardson je prepričljivo pokazal, da je mogoče večino kategorij, ki se običajno uporabljajo v analizah pripovedništva (npr. značaji, obdelava, začetki in konci, čas in prostor, celo kavzalnost), uporabiti tudi za analizo dram. Vznik čezžanrske naratologije drame pa je vzbudil tudi nekatera vprašanja in pomisleke. Medtem ko spadajo obdelava, začetki in konci ter značaji k tradicionalnim kategorijam dramske teorije in se njihova prenosljivost ne zdi problematična, pa sta dva kritika čezžanrske naratologije (Irina Rajewsky in Stefan Schenk-Haupt) problematizirala »relevantnost konceptov pripovednega posredovanja in njihovo aplikabilnost v čezžanrskem kontekstu« (Hühn in Somer, »Narration« 235). I. Rajewsky se je v svoji kritiki sklicevala na Stanzla in zavrnila možnost pripovednega posredovanja v drami, Schenk-Haupt pa je trdil, da ekstradiegetska pripoved v dramskem pisanju ni možna (nav. d. 237). Peter Hühn in Roy Sommer sta njune ugovore zavrnila, ker da temeljijo v formalnem normativnem pojmovanju žanrov, medtem ko se dejansko »vsi naratološki koncepti nanašajo na učinke, ki jih proizvajajo verbalni, vizualni ali avditivni znaki« (nav. m.), odločitev o obstoju ali odsotnosti posredujoče instance v drami pa je v končni instanci stvar odločitve za določen teoretski okvir, torej tak, ki ima pred očmi predvsem pripoved (Genette, Stanzel), ali pa žanre oziroma medije.

Kljub tej zavrnitvi je treba seveda priznati, da je čezžanrska naratologija drame vendarle še v povojih. V svojih prizadevanjih gotovo ni zamejena na apliciranje pripovednih kategorij na dramske tekste za analitične

namene, ampak ima povratne učinke tudi na klasično naratologijo, saj z naglaševanjem performativnih vidikov pripovedovanja zgodb spodbuja k prevpraševanju obstoječih koncepcij pripovedi in obravnavi kognitivnih aktivnosti, vpletenih v pripovedno razumevanje (prim. Hühn in Sommer, »Narration« 230). A če primerjamo težišča dosedanjih prispevkov k čezžanrski naratologiji drame, je vendarle videti, da ji gre analitično delo z dramskimi teksti nekako bolje od rok kot gradnja modelov, in da ostaja zaenkrat pretežno tekstocentrična.

V nadaljevanju prispevka se bom omejila prav na tekstocentrična analitična dognanja **čezžanrske naratologije drame, ki jih je mogoče zlahka aplicirati na domače dramopisje**. Dramski opus Dušana Jovanovića se zdi za to kar primeren, saj je impresiven tako zaradi obsega kot kvalitete. Po mnenju Alje Predan (»Marginalci« 165) se je avtor vpisal med vrhunške ustvarjalce že v svoji prvi, tako imenovani ludistični fazi, Taras Kermauner (»Skoz« 133) pa je celo zapisal, da je Jovanovićeve dramatika zanj najbolj živa v vsej SPD (slovenski povojni dramatici).¹⁰ Gre vsekakor za radikalen, inovativen opus, ki skoraj z vsako novo igro ustvarja novo dramsko strukturo in je tudi zaradi svoje raznolikosti nadvse primeren za vsakovrstne raziskave, ki v novejšem času spreminjajo podobo o avtorju kot obrobem ustvarjalcu (Mihurko Poniž, »Znani«; Koruza, *Slovenska*; Petkovska, »Balkanska«; Troha, »Družbena«; Savorgnani, »Drama«; Toporišič, »Jovanovićeve«; Pezdirc-Bartol, »Refleksija«; Borovnik »Razvoj«; Toporišič, »Performativna«), o kakršnem je še leta 1997 pisal Kermauner (prim. op. 6). Nekaj iger iz tega opusa si bomo ogledali z vidika pripovedi, pripovedovanja in pripovednosti, torej lastnosti, ki pripovedi razločuje od nepripovedi, saj se tema že spričo dolžine replik, ki večkrat presegajo dolžino običajne dialoške komunikacije v dramah, ponuja kar nekako sama po sebi, v dosedanjih razpravljanih o Jovanovićeve dramatici pa je še povsem neraziskana.

Najpreprostejši primer pripovedovanja v drami je zagotovo, kadar oseba v igri pove zgodbo. Takšno čisto obliko srečamo npr. v igri *Jasnovidka ali Dan mrtvih*, podnaslovljeni *Pankrtska igra z žanrskimi motnjami*, ko pisatelj Zvonko pove zgodbo »science-fiction« romana, ki ga pravkar piše:

ZVONKO: Torej, po naročilu Mestnega muzeja neki F., strokovnjak za robotiko, izdelava gibljiv avtomat, plastično figuro pokojnega predsednika države v uniformi in v sedečem položaju s cigaret-špicem v roki in značilni drži glave. Na demonstracijo izuma je povabljen strokovna komisija Društva zgodovinarjev: same avtoritete! V začetku vsi odobravajo, občudujejo in hvalijo projekt. Ko pa izumitelj F. priključi laser, pokojnik vstane in zraste v vsej svoji

veličini na podstavku. To izzove takšno grozo in strah, da se komisija razbeži in pozneje prepove ta projekt. (Jovanović, *Jasnovidka* 28)

V igri *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka*, v kateri gre za svojevrsten avtorjev obračun s pojmovanji in gledališkimi praksami avantgardnega gledališča šestdesetih let, je pripovedovanje niza dogodkov drugim osebam v obliki urednikovega narekovanja časopisnega prispevka tajnici motivirano z umestitvijo dogajanja v uredništvo dnevnega časopisa, kjer se menijo o senzacionalnem uporu v gledališču Slavija.

ODGOVORNI: Devetega januarja zvečer, po predstavi Shakespearovega Richarda II., izbruhne med umetniškimi osebjem Slavije pravi pravcati pretep s sabljami, rapirji in sulicami. Izoblikujeta se dve skupini: tako imenovani konservativci in tako imenovani avantgardisti. Slednji pod vodstvom režiserja Dularja, dramaturga Palčiča in zdravnika Černigoja ustanovijo revolucionarni komite gledališča Slavija in pomečejo na cesto dve tretjini ansambla. Desetega januarja zjutraj razglasi omenjena skupina prisilno upokožitev tridesetih igravcev in režiserjev ter se zabarikadira v gledališko stavbo. Uporniki vpokličejo v hišo del svojega sorodstva, v glavnem otroke, in prekinejo sleherni kontakt z zunanjim svetom in družbo kot tako. (Jovanović, *Igrajte* 12)

Spodnje poročilo o nadaljnjih dogodkih, povezanih z revolucijo v gledališču, v katerem lahko prepoznamo verbalni opis neodrskega dogajanja, ima tako kot zgornji odlomek še vedno ekspoziციjsko funkcijo, saj pripoveduje o predhodnih dogodkih, uredništvu pa ga posreduje novinar Zoran Križnik:

KRIŽNIK: To bi morali videti! Nepopisno. Ob pol desetih so upokojenci skušali na silo vdreti v gledališko poslopje. Od nekod so privlekli železne drogove. Vsi poznamo tiste srednjeveške fazone. Horuk, horuk, pa z drogovi v vrata. Nenadoma se pojavijo na balkonu in strehi obrambne sile izolacionistov v čudno pisanih cunjah, močno popudrani in našminkani in začnejo folk obmetavati z dimnimi petardami in solzilnim plinom. Upokojenci popizdijo! V dimu in megli nastane strahotna zmešnjava. Ljudje, ki so bili do tega trenutka zgolj radovedna množica zabavljacev in brezposelnih gledalcev, dobesedno ponorijo, pobesnijo do skrajnosti, ter se v hipu postavijo na stran upokojencev. Razkačenost se sprevrže v napadalnost in v trenutku je ves pločnik na drugi strani ceste razrit, množica pa juriša na teater z granitnimi kockami. Nekdo vrže parolo »zažgimo podganek in že se prižgejo bakle. Posamezniki tečejo v dim z namenom zažgati gledališče, tedajci pa vse pokvari policija, ki nastopi s pendreki in vse skupaj razžene. Ko so z vsem pompom pridrveli gasilci in začeli špricati vsevprek, so začeli tisti v gledališču po zvočnikih neznansko zmerjati ljudstvo in vrteti beat muziko. Nazadnje je prišla tudi prva pomoč, naložila ranjence, med drugim tudi Kneza, in jih odpeljala v bolnico. (Jovanović, *Igrajte* 21 sl.)

Čeprav Jovanovičeva dela še zdaleč ne sodijo v tradicionalno dramatiko in pri njem ne srečamo tradicionalnega prologa, lahko v *Kliniki Kozarčky*

govorimo o okvirnem pripovedovalcu, ki uvede igro in ima zato vendarle prav funkcijo prologa: dr. Kozarcky v dolgem uvodnem samogovoru po neposrednem nagovoru občinstva, ki učinkuje kot svojevrstna metalepsa, predstavi sebe in predvsem svojo nekonvencionalno metodo zdravljenja alkoholizma v avtentičnem, »naturalnem« okolju bufeta. Samo zelo pogojno bi ga lahko imeli tudi za generativnega pripovedovalca, ki je del zgodbnega sveta, podobnega avktorialnemu pripovedovalcu v pripovedni literaturi; čeprav ne napoveduje ravno dogodkov, ki se bodo odvijali pred gledalci, pa posreduje bistvene informacije o okoliščinah, ki so potrebne za razumevanje dialoga med »zdravljenimi« in ostalimi osebami v igri. Ima torej ekspozijsko funkcijo.

Dolžina replik v Jovanovičevih igrah je, kot že rečeno, nasploh opazna in pogosto presega običajno dialoško izmenjavo v drami ter razkrajja dramsko dejanje. Ta pojav epiziranja je npr. res izrazit v *Uganki korajže*,¹¹ kjer bi ga na več mestih lahko opisali kot pripovedi, vložene v dramsko dejanje s funkcijo karakterizacije in kontrastiranja različnih perspektiv. Vseeno pa ne bi mogli reči, da katero od Jovanovičevih iger v celoti sestavljajo zgolj pripovedovanja oseb. Pač pa se je avtor v igri *Karajan C* preizkusil v monodrami, strukturirani kot tragikomična pripoved o mislih in izkušnjah prisilno upokojenega tajnega agenta, ki ga zdeluje tresavica in je po sili razmer in v spremenjenih zgodovinskih okoliščinah zdaj marginelec, ujet med štiri stene neuglednega blokovskega stanovanja.

Tudi stranski tekst je pri Jovanoviču pogosto izrazito pripovedno strukturiran, še posebej kadar povzema nemo dogajanje v drami. Taka sta npr. naslednja dva prizora v igri *Generacije*, začetek 16. prizora v prvem dejanju in ne prav resen 15. prizor drugega dejanja:

Angela mesi nekakšen kolač. Meri moko, tehta maslo, meša jajca z mikserjem, melje orehe, kuba mleko. Zelo zmedeno in brez pravega reda. Ludvik lista po nekakšni ogromni mapi z dokumenti. Očitno išče neki dokument, ki ga ne najde. (Jovanović, »Generacije« 88)

Danči leži v banji. Do vratu je pogreznjen v peno. Kadi. Vstopi Angela. Danči zajame sapo, izgine pod vodo. Nad gladino ostane samo njegova kosmata roka, ki štrli iz pene s čikom med prsti. Angela se pogleda v zrcalo. Angela pogleda roko. Angela se obrne k vratom. Angela še enkrat pogleda kosmato roko s cigaretinim ogorkom med prsti. Ogorek se kadi. Angela se obrne in skromno, tibo odide iz kopalnice. Danči pomoli glavo na površino in pri priči potegne dolg dolg dim iz ostanka cigarete. (Jovanović, »Generacije« 121)

Svojevrstno kršitev pripovednih ravni, značilno za metalepse, predstavljajo *apartéji*, ki jih najdemo v večjem številu in obsegu npr. v igri *Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni ali tuje hočemo – svojega ne damo*:

LUCINDA: (*čvačka, govori na rampo*) Menjala sem ljubimce. Mnoge sem imela rada. Imela sem lepe dneve v življenju. In zmeraj, ko je eden odhajal in drugi prihajal,

jal, sem se v dolgih nočeh brez spanja spraševala, zakaj nihče ne ostane? Morda zato, ker ne znam reči ne. [...] (*Zavpije s bližnjeno šibkim glasom v ozadje.*) Pandolfo! Pandolfo! (*Kot prej.*) končno je le prišlo mojih pet minut. Pandolfo ni slab. Toda tudi on, kot večina moških misli, da mora biti žena v zakonu inferiorna, popustljiva in suženjsko poslušna. Podzavestno pričakuje, da bom mentalno zaostal kreten. Če pa bom takšna, me bo preziral, zanemarjal in morda celo zapustil! (*Znova zavpije proti ozadju.*) Pandolfo! Pandolfo! (*Nadaljuje v avditoriji.*) Moram obdržati iniciativo v svojih rokah. Sklenila sem, da mu bom natvezla, kako sem noseča. To zmeraj razburi moške. Jaz moram biti tista, ki vodi igro. Takšna sem in takšna bom ostala. Divja, polna hrepenenja, nemira in sle po življenju. (Jovanović, »Življenje« 9 sl.)

Jovanović je nasploh inventiven pri rabi **čezžanrskih pripovednih strategij** in tehnik, ki jih uporabljajo tako dramopisci kot avtorji (modernih) romanov, in njegova spretnost interdiskurzivnega eksperimentiranja je vredna občudovanja. Tako je npr. hitra montaža fragmentarnih prizorov v *Osvoboditvi Skopja* motivirana kot spominjanje malega Zorana na usodo svoje družine v medvojnem času, za obsežne didaskalije v tej igri pa je (podobno kot za govornjene prizore v njej) značilna stilizirana fragmentarnost, ki jo še poudarjajo pogosti eliptični stavki. V igri *Znamke, nakar še Emilija* se zdi, kakor da imamo opravka z nezanesljivim pripovedovalcem, saj se identiteta dramskih oseb ob podpori stranskega teksta nenehno spreminja, zamenjuje in razkraja. V *Uganki korajže* se npr. pojavljajo analepse (*flash-back*) in nakazujejo kompleksno strukturiran čas dramskega diskurza, s številnimi pripovednimi replikami pa pride do izraza še multiperspektivno razlikovanje prikazanih zgodbnih svetov. Če upoštevamo, da gre za igro o nastajanju dramske uprizoritve, ki vse dogajanje postavlja na meta ravni, podobno kot se na metagledališki ravni odvrti igra *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka*, pride kompleksnost Jovanovičevega dramskega diskurza še bolj do izraza.

Naratološka analiza Jovanovičevih dramskih besedil torej pokaže precejšnjo raznolikost in bogastvo pripovednosti njegovih del. Pripovedni elementi se ne pojavljajo le na intradiegetski ravni izjav dramskih oseb v igrah, ampak tudi na ektradiegetski ravni, čeprav redkeje, in seveda v stranskem tekstu. Kakšno je razmerje med njimi in kakšne so posledice rabe pripovednosti v njegovih tekstih, pa je seveda tema za nadaljnje raziskovanje. Podrobno bi bilo mogoče preučiti še začetke in konce dram in od tu sklepati morda tudi o sedimentih tradicionalnega v moderni dramski pisavi tega avtorja. Tudi kar zadeva gradnjo čezžanrskih naratoloških modelov, so vse možnosti za nadaljevanje še odprte. Produktivnost prvih nastavkov naratologije drame bo torej pokazal čas.

OPOMBE

¹ Pri nas se je s filmsko naratologijo ukvarjala npr. Barbara Zorman v knjigi *Sence besede: filmske priredbe slovenske literature: (1948–1979)* iz leta 2009.

² V slovenščini so navedeni prevedeni dramski teksti, neprevedeni pa so v izvirniku.

³ Pri nas se je z igro v igri podrobneje ukvarjala zlasti Barbara Orel v knjigi *Igra v igri* (2003).

⁴ Primerjaj tudi sistematizacijo, ki jo je uporabila M. Fludernik, »Narrative« 367.

⁵ Npr. ko v eni od Cortázarjevih zgodb ena od oseb v tem romanu ubije bralca zgodbe ali ko v Beckettovi drami *Konec igre* Clov vpraša: »Čemu koristi, če ostanem?« Hamm na to odgovori: »Dialogu.« (Beckett, »Konec« 111)

⁶ Npr. *Umor Gonzage* v *Hamletu*, v dramo vložena igra, ki dramatizira ključna dejanja glavnega zapleta oziroma obdelave (plot) v igri.

⁷ Pri nas je o dramskih prvinah v romanu Gorana Vojnoviča Čefurji *raus* pisala npr. Alojzija Zupan Sosič (»Dramske« 359–366).

⁸ Tako je npr. prizorišče (*setting*) v drami in filmu neke vrste vizualna danost, medtem ko mora biti v fikciji pač podano z opisom. Podobno so tudi osebe v drami in v fikciji, kar zadeva opis, obravnavane bolj ali manj eksplicitno in vizualni medij je spet nujno bolj ekspliciten. Posebna distinkcija med igro in romanom zadeva prikazovanje simultanelega dogajanja, ki je v drami možno na ikoničen način, vendar se niti v drami konverzacija ne odvija sočasno, ampak zaporedoma: vizualna simultanost je torej protipostavljena časovnemu sosledju. Niz distinkcij med dramo in filmom se pojavlja tudi v rabi glasbe in zvoka, vendar jih sodobni vpliv filmskih tehnik na scensko uprizarjanje močno relativizira.

⁹ Obdelava je termin, ki ga kot prevod angleškega izraza *plot* predlaga Lado Kralj (*Teorija* 110–115).

¹⁰ Kermauner (»Skoz« 133) pravi med drugim takole: »Dramatika Dušana Jovanovića je v slovenski povojni dramatik (SPD) najbolj kompletna, najbolj odprta, najdlje si upa. Ko odkrije uspešen obrazec, se ga ne oklene, kot Zajc; [...] Neizmerno je inovativna, sobodna neobremenjena. Zato problemska. Med vsemi povojnimi slovenskimi dramatik najmanj obdelana, tudi najmanj priznana. Ne spodbijana, a ne hvaljena; veliko igrana, a obrobna, takšna hoče biti sama: da bi mogla ostati kar najmanj podrejena. Sveža. Nenehno presenetljiva. Šokantna.«

¹¹ Razsežnost epizacije v *Uganki korajžje* ni presenetljiva, saj gre za tekst, ki se med vsemi Jovanovičevimi igrami v največji meri navezuje na Brechta.

LITERATURA

Beckett, Samuel. »Konec igre.« Prev. Srečko Fišer. *Izbrana dela 8: Igre*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2006. 81–123.

Borovnik, Silvija. »Razvoj dramatik Dušana Jovanovića.« *Jeziik in slovstvo* 49.6 (2004): 49–66.

Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen, 1980.

Fludernik, Monika. "Narrative and Drama." *Theorizing Narrativity*. Ur. John Pier in José Ángel García Landa. Berlin in New York: Walter de Gruyter, 2008. (Narratologia, 12). 355–383.

Hart, Jonathan. "Introduction: Narrative, Narrative Theory, Drama: the Renaissance." *Canadian Review of Comparative Literature*, 18.2–3 (1991): 117–165.

Hühn, Peter in Roy Sommer. "Narration in Poetry and Drama." *Handbook of Narratology*. Ur. Peter Hühn et al. Berlin in New York: Walter de Gruyter, 2009. (Narratologia, 19). 228–241.

- Jahn, Manfred. "Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama." *New Literary History*, 32.3 (2001): 659–679.
- Jovanović, Dušan. »Generacije.« *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981. 73–156.
- . *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka*. Maribor: Obzorja, 1972.
- . *Jasnovidka ali Dan mrtvih*. Celovec: Wieser, 1988.
- . »Karajan C.« *Karajan C; Klinika Kozarckey; Ekshibicionst*. Ljubljana: Študentska založba, 2004. 7–28.
- . »Klinika Kozarckey.« *Karajan C; Klinika Kozarckey; Ekshibicionst*. Ljubljana: Študentska založba, 2004. 29–91.
- . »Osvoboditev Skopja.« *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981. 251–321.
- . »Uganka korajže.« *Balkanska trilogija*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997. 41–87.
- . *Znamke, nakar še Emilija*. Maribor: Obzorja, 1970.
- . »Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni ali Tuje hočemo – svojega ne damo.« *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981. 5–72.
- Kermauner, Taras. »Skoz kaos barbarstva in nič postmoderne na drugo stran.« Dušan Jovanović, *Balkanska trilogija: Antigona; Uganka korajže; Kdo to poje Sijzja*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997. 131–151.
- Koruza, Jože. *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti*. Ljubljana: Mihelač, 1997.
- Kralj, Lado. *Teorija drame*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1998. (Literarni leksikon, 44).
- Mihurko Poniž, Katja. »Znani, neznani Dušan Jovanović.« 2000: *Revija za krščanstvo in kulturo* 78–79 (1994): 167–179.
- Nünning, Ansgar in Roy Sommer. "Diegetic and Mimetic Narrativity: Some further Steps towards a Narratology of Drama." *Theorizing Narrativity*. Ur. John Pier in José Ángel García Landa. Berlin in New York; Walter de Gruyter, 2008. (Narratologia, 12). 331–354.
- . »Drama and Narratology: Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse.« *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Ur. Vera Nünning in Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2002. (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium, 5). 105–128.
- . "The Performative Power of Narrative in Drama: On the Forms and Functions of Dramatic Storytelling in Shakespeare's Plays." *Current Trends in Narratology*. Ur. Greta Olson. Berlin in New York: Walter de Gruyter, 2011. (Narratologia, 27). 200–231.
- Orel, Barbara. *Igra v igri*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2003. (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 136).
- Petkovska, Nada. »Balkanska trilogija na Dušan Jovanović: (vo kontekstot na tendence vo sodremena slovenečka, balkanska i svetska literatura).« *Sodobna slovenska književnost: 1980–2010*. Ur. Alojzija Zupan Sosič. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 2010. (Obdobja, 29). 195–201.
- Pezdirč–Bartol, Mateja. »Refleksija aktualnega družbenega dogajanja v najnovejši slovenski dramatik.« *Amfiteater* 1.1–2 (2008): 127–138.
- Pfister, Manfred. *Das Drama: Theorie und Analyse*. 7. izd. München: Wilhelm Fink Verlag, 1988.
- Predan, Alja. »Marginalci.« Dušan Jovanović, *Karajan C; Klinika Kozarckey; Ekshibicionst: drame*. Ljubljana: Študentska založba, 2004. 163–178.
- Richardson, Brian. "Drama and Narrative." *The Cambridge Companion to Narrative*. Ur. David Herman. Cambridge et. al.: Cambridge University Press, 2007. 142–155.
- . "Endings in Drama and Performance: A Theoretical Model." *Current Trends in Narratology*. Ur. Greta Olson. Berlin in New York: Walter de Gruyter, 2011. (Narratologia, 27). 181–199.

- . "Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage." *Comparative Drama* 22.3 (1988): 193–214.
- . "Time is out of Joint": Narrative Models and the Temporality of the Drama." *Poetics Today* 8.2 (1987): 299–309.
- . "Voice and Narration in Postmodern Drama." *New Literary History*, 32.3 (2001): 681–694.
- Savorgnani, Maja. »Drama absurda kot izvor komedij Dušana Jovanovića.« *Jezik in slovnostvo* 51.5 (2006): 3–13.
- Sommer, Roy. "Drama and narrative." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ur. David Herman, Manfred Jahn in Marie-Laure Ryan. London: Routledge, 2005. 119–124.
- Stanzel, Franz K. *Theorie des Erzählens*. 3. pregl. izd. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1985. (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher, 904).
- Toporišič, Tomaž. »Jovanovićeve dramatika i pozorište: tekst kao performativnost: povodom autorove sedamdesetogodišnjice.« *Scena*, 45.4 (2009): 155–171.
- . »Performativna dimenzija v sodobni slovenski drami: Božič – Jesih – Jovanović – Šeligo.« *Slavistična revija* 59.4 (2011): 357–372.
- Troha, Gašper. »Družbena vloga literarnega modernizma v slovenski dramatici.« *Literarni modernizem v svinčenih letih*. Ur. Gašper Troha. Ljubljana: Študentska založba, Društvo slovenska matica, 2008. 7–16.
- Zorman, Barbara. *Sence besede: filmske priredbe slovenske literature: (1948–1979)*. Koper : Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Založba Annales : Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, 2009.
- Zupan Sosič, Alojzija. »Dramske prvine v sodobnem slovenskem romanu.« *Slovenska dramatika*. Ur. Mateja Pezdirc Bartol. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012. (Obdobja, 31). 359–366.

Aspects of a Narratology of Drama

Keywords: theory of drama / postclassical narratology / literary genres / drama / narration / narrativity / Slovenian drama / Jovanović, Dušan

It was only recently, in its post-classical phase, that narratology began focusing on the play as a genre that also contains narrative components. Prior to this, it treated plays as a "supragenre" and as something that is different from a narrative text in terms of constitution because they were supposed to be fundamentally established precisely by the absence of transmitting the dramatic act in the representation of fictitious action. Manfred Jahn introduced the concept of narrative voice into plays, demonstrating that a strict dichotomy between play and narrative is not feasible. Brian Richardson proved that narratological categories are useful for analyzing plays in a series of articles. This article offers an overview of some key achievements of the narratology of drama from the transgeneric perspective by Ansgar Nünning and Roy Sommer and by Monica Fludernik in

addition to the two authors mentioned above. Coauthors Nünning and Sommer advocate a distinction between diegetic and mimetic narrativity, borrowing Jahn's adaptation of Chatman's genre classification. Fludernik proceeds from her natural narratology and proposes a narrative model of drama communication that combines the analysis of narrative in plays with performative approaches to studying discourse in narrative fiction. The paper also mentions two critics of transgeneric narratology that problematized the relevance of narrative transmission concepts and their applicability within a transgeneric context, and summarizes Peter Hühn's and Roy Sommer's opposition to two of their theoretical arguments. It concludes in a rather text-centric manner by introducing certain narratological concepts into an analysis of plays by Dušan Jovanović and examining the narratives and narrativity in them. In this regard, Jovanović's oeuvre proves to be a perfect choice for analysis because it is rich and diverse in narratives and to date has not yet been studied from this perspective.

November 2013

Zgodba, pripoved in pripovedovanje v dvoravninski in troravninski konceptiji pripovedi

Alojzija Zupan Sosič

Oddelek za slovenistiko, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
alozija.zupan-sosic@guest.arnes.si

Zgodba, pripoved in pripovedovanje so pogosti termini znanstvenih in neznanstvenih področij današnjika. Njihove definicije se spreminjajo glede na različne usmeritve ali metode, zato sem v razpravi predstavila različne razlage, hkrati pa nakazala sodobne poglede na izpostavljena področja. Povezanost vseh treh v dvoravninski in troravninski konceptiji pripovedi dokazuje, da so termini ter njihova področja medsebojno prepleteni in pretočni: lahko jih določimo širše ali ožje, skozi deskriptivni in definicijski pristop. Tako na primer prvi pristop izpisuje širšo določitev pripovedi kot spoznavno, identitetno, performativno in inventivno kategorijo, drugi pa jo ožje določa skozi naratološko prizmo kot konkretizacijo dane narativne strukture ter kot enkratno literarno organizacijo, kjer so posamezne prvine razporejene glede na literarni učinek.

Ključne besede: naratologija / zgodba / pripoved / pripovedovanje / fabula / siže / pripovedni diskurz / pripovedno besedilo

Zgodba in pripoved sta pogosti besedi današnjika. Kot vsesplošen in vseprisoten pojav se ne uporabljata samo v teoriji pripovedi; postala sta sestavni del številnih znanstvenih in neznanstvenih področij. Njuna pogostost se je najbolj povečala v drugi polovici 20. stoletja, v t. i. pripovednem obratu v humanistiki, ko je postala pomembna literarna zvrst proza, v kateri so se z literarno pripovedjo mešale polliterarne in neliterarne vrste, kot npr. esej, avtobiografija, zgodovinopisje, znanstvena razprava, medtem ko so se pripovedne tehnike in oblike selile tudi izven literarnovednih meja. V šestdesetih letih 20. stoletja, v času razvoja (predvsem strukturalistične) naratologije, ki jo je Tzvetan Todorov ambiciozno določil za »znatnost o pripovednem tekstu«, se je elitni pojem umetniška proza nadomestil z nevtralnejšim in obsežnejšim izrazom pripovedno besedilo, ki ne prizna več meje med mitom in romanom, znanstveno in literarno pripovedjo, vsakodnevno zgodbo in novelo. Tako je splošno ozračje dekolonizacije

množične kulture in »razpiranja« akademskih institucij zapustilo sledi tudi v takratni znanosti o literaturi (Biti, *Performativni* 7–9), v našem primeru naratologiji. To znanost lahko imenujemo tudi teorija pripovedi,¹ deljena na klasično in postklasično naratologijo, ki se poleg naslovnih terminov – zgodba, pripoved in pripovedovanje – ukvarja še s številnimi drugimi področji, v nadaljevanju predstavljenimi kot razmerje med naslednjimi pojmovni pari: fabula–siže, zgodba–(pripovedni) diskurz, zgodba–(pripovedno) besedilo. Zaradi vsesplošne razširjenosti omenjenih terminov želim v razpravi pregledati njihove različne konotacije in razlage, hkrati pa nakazati sodobne poglede na izpostavljena področja. Ker je zaradi terminološke zmede pojmovne pare najlažje pojasniti skozi dve konceptiji, dvoravninsko in troravninsko, bom najprej predstavila najpogostejši termin pripoved s pomočjo deskriptivnega in definicijskega pristopa, nato pa ga natančneje določila z umeščenostjo ostalih pojmovnih parov v oba modela. Pri razlagi pojmovnih parov bom opozorila na zastarelost izrazov fabula in siže ter ohlapnost terminov diskurz in besedilo, ki ju nadomeščata bolj specifična izraza pripovedni diskurz in pripovedno besedilo, v postklasični naratologiji pa kar krovni pojem pripoved.

Glede na raznovrstno razumevanje pripovedi je potrebno njeno preučevanje razdeliti vsaj na dva pristopa, deskriptivnega in definicijskega. Opisni sprašuje po tem, kaj prinaša pripoved, določevalni pa si prizadeva določiti razločevalne poteze pripovedi. Prvi pristop izhaja iz širše predpostavke, da je pripoved temeljni način organiziranja človeške izkušnje, drugi pa ponuja različne, tudi povsem nasprotujoče si, naratološke teoretske koncepte. Medtem ko prvi pristop razlaga pripoved kot posebni način razmišljanja in po Foucaultu tudi sredstvo dominantnih ideologij in instrument moči, se določevalni pristop ukvarja z različnimi dilemami. Ena izmed teh dilem se nanaša na spremenljivost pripovedi: ali lahko pripovedi sploh določimo neko splošno jedro, če pa se spreminja glede na različne kulture in zgodovinska obdobja? Odgovor na to vprašanje je zapleten, odvisen od raziskovalnega načina ali metode in obsega raziskovalnega področja.

Opisni pristop razlaga pripoved kot enega izmed najpomembnejših dosežkov človeka, pripovedovanje zgodb pa kot kulturno dobrino, deležno posebne časti kot sredstvo za ohranjanje zgodovinskega spomina, kar je že pred nastankom naratologije poudaril italijanski teoretik in filozof Benedetto Croce. Za njeno najugodnejšo značilnost Altman (1) navaja prav prevedljivost zgodbe v različne medije, saj se ista zgodba lahko pojavi v ustni, pisni, ilustrirani ali filmski različici, kar je kot univerzalnost pripovedi natančno začrtal Roland Barthes (1966), v svojem znamenitem *Uvodu v strukturalno analizo pripovedi*. V njem je pripoved povezal s pisnim ali z govornim ka-

nalom ter jezikom ali slikami in kretnjami, hkrati pa tudi z različnimi možnostmi številnih žanrov in oblik v vseh obdobjih, krajih in družbah. Ker je pripoved prisotna skoraj v vseh diskurzih, jo nekateri teoretiki postavljajo ob jezik in obe lastnosti razlagajo kot tipični razlikovalni človeški potezi. Fredric Jameson (13) opiše pripoved kot osrednjo funkcijo ali stopnjo človeškega uma, medtem ko Jean - Francois Lyotard (19) razlaga pripovedovanje kot bistveno obliko običajnega védenja. Dejstvo, da je Lyotard povezal pripoved z védenjem, že napotuje na epistemološko krizo sodobnega sveta z omajanim zaupanjem v vednost in zanesljivost znanstvenega uma, predmet pripovedi pa tako razširja, da je potrebno izbrati neko srednjo pot med odklonilnim odnosom do modnih razširitev pojmovanja pripovedi in eklektičnim pristopom. Tudi Gerald Prince (*On narratology* 129), uveljavljeni raziskovalec pripovednega, je pripoved označil kot posebno obliko védenja. Pripoved po njegovem ne zapisuje samo tega, kar se je zgodilo, ampak odkriva in izumlja to, kar se lahko zgodi. Ne le zapisuje dogodke, pač pa jih sestavlja in razlaga kot pomenljive dele neke celote. Takšna pripoved lahko razlaga tako individualne kot tudi skupinske usode in nudi modele razumevanja z izpostavljanjem pomena in časa. Z drugimi besedami, narativno nam pomaga pokazati, kako je pripoved/no struktura in praksa, ki osvetljuje časovnost in človeška bitja kot časovna bitja in ima v tem smislu bistveno vlogo v procesu samospoznavanja in samorazumevanja.

Spoznavna vloga pripovedi, ki se v poudarjanju pripovednih univerzalij najbolj izpostavlja, odseva predvsem epistemološko krizo sodobne kulture, zato tudi najpomembnejši postklasični naratolog Herman (*Encyclopedia* 344) razume pripoved kot to, kar je ostalo, ko se je zaupanje v zmožnosti znanja oz. znanosti razrahljalo. Pogosta fraza »pripovedi znanosti« (*the narratives of science*), priljubljena na novih znanstvenih področjih, po njegovem implicira misel, da znanstveni diskurz ne reflektira, pač pa konstruira resničnost, torej ne odkriva resnice, ampak jo »potvarja« po kriterijih lastne igre in v procesu primerljivem z narativno fikcijo. Poimenovati diskurz pripoved ali zgodba v smislu prevpraševanja svojih lastnih resničnostnih zahtev pomeni izenačiti pripoved s fikcijo. Prevlada pripovedi nad refleksijo oz. argumentacijo je vznemirljiv proces, ki ga lahko spremljamo v sedanjem času. Neverjetna produkcija tekstov, ki se z najrazličnejših vidikov posveča ravno fenomenu pripovedi, nevede ogroža prednostni položaj, ki ga je v zahodni družbi še do nedavnega uživala argumentacija in njen osnovni princip racionalnosti. Tako lahko, poleg negativnih posledic tega pojava, prav razširjenost pripovedi in njenega pomembnega principa – emocionalnosti – prispeva k vzpostavljanju novega ravnovesja med dvema naravnostima tega sveta, racionalnostjo in emocionalnostjo, kar se razlaga kot njeno pozitivno poslanstvo.

Kot osnovna človeška zmožnost je zmožnost pripovedovanja poistovetena z narativno zmožnostjo in se pri otroku razvija že zelo zgodaj, pri treh oziroma štirih letih, ko začne povezovati prve besede in uporabljati spomin. Z drugimi besedami: ljudje nimamo nobenega mentalnega zapisa o tem, kdo smo, dokler pripoved ni prisotna kot vrsta »motorja«, ki ponuja obliko temu zapisu (Abbott, *The Cambridge* 3). Podobno sta razmišljala tudi Peter Brooks (19) in Paul Auster (154). Prvi je določitev pripovedi povezal z definicijo človeškosti: definicija nas kot človeških bitij je zelo povezana z zgodbami, ki jih pripovedujemo o svojem življenju in svetu, v katerem živimo. Pisatelj Paul Auster je trditve o pomembnosti pripovedi še bolj izostril, saj je menil, da je dar pripovedi oz. pripovednosti tako prodoren in univerzalen, da je pripoved pravzaprav »globlja struktura« in človeška zmožnost, podobna jezikovni, ki nam je že prirojena. Naš prirojeni občutek za pripoved/no/st in zgodbo lahko razložimo s t. i. narativno percepcijo: pripovedno je namreč način našega opazovanja in razumevanja sveta, ki se virtualno gradi v tem, kar vidimo. Pripovedno je tako pogosto prisotno v našem opažanju sveta, da pravzaprav predstavlja sestavni del naše percepcije.

To idejo je režiser Brian de Palma poudaril takole: »Ljudje ne vidijo sveta pred svojimi očmi, dokler ni postavljen v pripovedno obliko.« (cit. iz Abbott, *The Cambridge* 6) Celó ko gledamo nekaj popolnoma statičnega, kot je na primer slika, začne delovati naša pripovedna percepcija, tako da si to sliko razložimo kot pripoved oz. zgodbo. Kaže, da je človeška želja dodati statičnim, negibljivim scenam pripovedni čas, povsem avtomatizirana in v tem smislu podobna refleksi. Ko gledamo sliko, tj. nekaj statičnega, ne želimo samo spoznati, kaj je predstavljeno na njej, ampak tudi to, kaj se je zgodilo. Učinek slike je odvisen od napora gledalca, da umesti videno v prostorski in časovni okvir. V naši zavesti obstaja veliko pripovednih obrazcev, v spominu pa narativne formule, ki hitro zapolnijo določene elemente v smislu ustvarjanja ali dopolnjevanja zgodbe. Vse, kar vidimo, si torej prizadevamo razumeti in dojeti v prostoru in času. Pripoved/no nam tako pomaga pri razumevanju – daje nam to, kar bi lahko imenovali oblike oz. obrazci časa (Abbott, *The Cambridge* 11). Ko se naša narativna percepcija sproži, nam ponudi okvir oziroma kontekst tudi za najbolj statične in nedogodkovne prizore. Brez pripovednega razumevanja ne bi našli pomena, saj sta izoblikovanje pomena in pripovedno razumevanje povezana. Hayden White je v knjigi *The Content of the Form* (215) povezanost razumevanja in pripovedovanja razložil tudi etimološko: beseda pripoved izhaja iz sanskrskega korena »gna«, ki pomeni razumevanje; v evropske jezike je uvedena preko latinskih besed »gnarus« (poznavati, razumevati) in »narro« (pripovedovati). Ta etimologija zaobseže obe plati pripovedi –

je univerzalno orodje za poznavanje in pripovedovanje, torej za absorpcijo védenja in njegovega izražanja. Podobno sintetično oznako pripovedi je na različnih mestih podal tudi David Herman, ko je pripoved/no razlagal kot temeljno pot organiziranja človeške izkušnje in orodje za konstrukcijo modelov resničnosti.

Odkar je pripovedovanje zgodb razumljeno kot univerzalna človeška aktivnost, je predvsem v t. i. pripovednem obratu v humanistiki prisotna velika naklonjenost pripovedi. S tem v zvezi se zastavljajo vprašanja univerzalnosti ali relativnosti načinov uzgodbenja ali pripovedovanja človeških izkušenj in upoštevanja pripovedi kot neke vrste vmesne ravni v smislu ločevanja med zgodbo in diskurzom. Že nekaj časa besedilo ni več razloženo skozi idejo imanentnosti, po kateri besedilne lastnosti in kvalitete izhajajo iz samega teksta (Doloughan 15–17). Največ zaslug pri tej spremembi ima recepcijska estetika in njeno stališče o branju in odzivanju na besedilo. Besedilo je namreč konstruirano in vodeno s pomočjo bralca, čeprav na osnovah besedilnih ključev in znakov, ki jih je »vstavil« avtor. Ker je besedilo nedokončano, so bralci primorani zapolniti njegove vrzeli na različne načine, odvisne od njihovih izkušenj, pričakovanj in naklonjenosti ter kulture branja in interpretacije. Posledica tovrstnega razmišljanja je spoznanje, da je pripoved/no vrsta naučenega védenja, a da vrstna in žanrska določila ter pripovedne konvencije niso nekaj statičnega in nespremenljivega, saj vključujejo niz pričakovanj in manipulacij vrstno-žanrskih določil bralca in avtorja. Če je bila v zadnjih desetletjih pozornost obrnjena bolj proti bralcu kot avtorju, se v zadnjem času upošteva tudi avtor kot pomemben člen pripovednega procesa. Znatno več pozornosti avtorju (ne samo bralcu in ideji besedila) sta posvetila Doloughan in Kress. Oba predstavljata avtorje (ne pa bralce) kot oblikovalce besedila, ki uporabljajo jezikovne, kulturološke in tehnološke vire, da bi dosegli zaželeno cilje in učinke, predvsem pa poudarjata večmodalnost pripovedi, tj. sestavljenost pripovedi iz verbalnih in vizualnih prvin, posredovanih skozi različne medije. Njunu preseganje prejšnjih teorij, predvsem recepcijske in teorije bralčevega odziva, ne zanika vloge bralca, saj ga razume kot sooblikovalca ali oživiljevalca besedila, medtem ko avtorju pripiše določujočo vlogo v usmerjanju bralčevih reakcij.

Deskriptivni ali opisni pristop, ki sem ga ravnokar nakazala, pripisuje pripovedi pomembno vlogo v organiziranju človeške izkušnje in s tem tudi v oblikovanju skupinskih in individualnih identitet. O vseh merodajno razmišlja Mark Currie (191), ki identiteto, h kateri teži pripoved, razlaga bolj kot družbeno in manj kot spoznavno kategorijo (v nasprotju s pravkar razloženo tradicijo enačenja pripovedi s kognitivno lastnostjo), kar poudarja njeno usmerjenost h kulturnemu, spolnemu, rasnemu in razrednemu

prepoznavanju avtorja ter njegovega bralstva. Sodobni pristopi pa skoraj vsi vztrajajo, da pripoved konstruira določeno verzijo dogodkov, in jih torej ne opisuje v njihovem resničnem stanju, da je torej performativna, a ne konstativna, ter da je inventivna, ne pa deskriptivna. Čeprav je opisne pristope zaradi prepletenosti z definicijskim težko ločevati od definicijskega, je vendarle opaziti znatno več zagat na področju definicijskih pristopov različnih smeri in disciplin. Kljub temu da deskriptivni pristopi ne začrtajo enotne podobe pripovedi in jo torej opisujejo kot spoznavno, identitetno, performativno in inventivno kategorijo, se z več dilemami v smislu razlikovalnosti lastne določitve ukvarjajo definicijski pristopi. Mnogi znanstveniki, predstavniki različnih pristopov, namreč menijo, da je termin pripoved/no bolj kulturno sprejeta kategorija kot pa analitični koncept in da ga torej ni smiselno obravnavati definicijsko. Tako na primer predstavnica družbene semiotike, Marie - Laure Ryan (29–30), trdi, da je termin pripoved/no/st v tem smislu odvisen od različnih kontekstov, ohlapen in neprimeren za različne analitične ali definicijske pristope. Pri svojem strogem ločevanju pa pozablja, da je takšen le, če ga razumemo kot nekaj osnovnega v človeški izkušnji (ne pa kot prvino pripovednega dela) in predvsem izven teorije pripovedi ter da so izven naratoloških analiz podobno problematični lahko še diskurz, zgodba in besedilo, osnovni termini naratologije. Pri tako purističnem razlikovanju se ji izmakne znatno pomembnejša dilema, ki se odpira pri določanju univerzalij, tj. splošnih načel pripovedi. Kako določiti splošna načela pripovedi, saj je iskanje teh načel povezano z iskanji univerzalij književnosti na splošno?

Pripovedne univerzalije vključujejo logične splošnosti: v vseh tradicijah je npr. temporalna ureditev v pripovedi kronološka ali nekronološka. Pripovedna splošna načela vključujejo tudi nekaj empiričnih splošnosti (npr. načela verjetnosti in prepričljivosti) in kavzalna razmerja. Na ravni zgodbe obstajajo splošna načela dogajalnega prostora, literarne osebe in dogodka. Različne definicije pripovedi so vedno tesno povezane z določitvami pripovednega in so osrediščene okrog sestavin in značilnosti pripovednega besedila. Olajševalno stališče za definicijo pripovedi in pripovednega je, da lahko pripovedno besedilo ločimo od nepripovednega, oteževalno pa izguba natančnosti zaradi različnih kontekstov obravnave in razumevanja pripovedi in pripovednega. Pri iskanju univerzalij so bili pomembni jungovci, ki so zasledovali arhetipe, univerzalne simbole ali arhetipske obrazce v smislu Jungovega zaupanja v kolektivno nezavedno. Povsem drugače »iščejo« splošne značilnosti kognitivni znanstveniki, ki namesto kolektivnega spomina priznavajo kompleksno mentalno organizacijo, tj. primarno mrežo struktur oziroma sisteme pomnjenja in procesov, npr. zaporedja emocionalnih odzivov, saj se v kognitivnem sestavu splošna načela pripovedi povezujejo s

splošnimi načeli zgodbe (Herman, *Encyclopedia* 384). Splošna načela diskurza ali pripovedi vključujejo logične univerzalije, npr. temporalno zaporedje je lahko kronološko ali anahrono. Na zgodbeni ravni pa so univerzalije scene, liki in dogodki. Zaradi omenjenih zagat definicijskega pristopa je težko zapisati dokončno definicijo vseh treh naslovnih terminov, zgodbe, pripovedi ali pripovedovanja. Najbolj tvorno se zdi prevpraševati že obstoječe določitve, v nadaljevanju tega teoretičnega razpravljanja pa definicije zgodbe, pripovedi in pripovedovanja osvetliti skozi razmerja v dvostopenjskem in trostopenjskem modelu pripovednega dela.

Dvoravninska² koncepcija pripovedi: zgodba-pripoved; fabula-siže; zgodba-(narativni) diskurz³; zgodba-pripovedno besedilo

Različno uveljavljeni pojmovni pari (zgodba–pripoved; fabula–siže; zgodba–/pripovedni/ diskurz; zgodba–/pripovedno/ besedilo) razkrivajo temeljno konceptualno orodje znotraj naratologije. To je oblikovanje dvoravninskega ali dvostopenjskega pojmovanja pripovedi, zasnovanega na hipotezi o avtonomnosti zgodbe in možnosti njene ločitve od pripovednega diskurza. Čeprav je trostopenjski model sodobnejši, ostaja dvostopenjski še vedno najpogostejši. Našteti pari v tem modelu niso identični, saj jih zaznamujejo različni pomenski odtenki, vezani tudi na različnost samega pristopa k pripovedi. Njihova podobnost je produkt sorodnih teoretskih izhodišč, ki razločujejo med dvema strukturnima ravnema pripovedi, nivojem zgodbe in diskurza. V smislu ohranjanja dihotomičnosti in nadaljevanja tradicionalne nasprotnosti med fabulo in sižajem, najstarejšima terminoma, se zdi najprimernejša zamenjava za termin fabula zgodba, siže pa je nadomestil izraz pripovedni oz. narativni diskurz, ki ga je predlagal tudi Genette, v zadnjem času pa tudi termin pripoved. Vse tri izraze (siže, diskurz, narativni/pripovedni diskurz) v postklasični naratologiji zaobseže termin pripoved, razložen že na začetku tega razmišljanja skozi opisni pristop. Izraz pripoved s svojo splošnostjo in nadčasovnostjo presega jezikoslovne, filozofske, semiotične in post/strukturalistične konotacije, zasidrane v t. i. klasični naratologiji, tako da je hkrati povzemalen in nevtralen. V kontekstu dvoravninske prav termin pripoved zaobseže tudi procesualnost, to, kar se v trostopenjskem modelu imenuje pripovedovanje, zato se zdi zaradi večje odprtosti in terminološke neobremenjenosti primernejši od diskurza. Diskurz je namreč tipični post/strukturalistični termin, ki ga je deloma uporabljala tudi semiotika, čeprav so se vse tri discipline jasno zavedale, da je to bolj sociološki in jezikoslovni termin, prilagojen širšemu kulturološkemu konceptu in manj

naratološki perspektivi. Seveda se lahko ob tako obsežni semantiki izraza pripoved pojavi dvom o njegovi učinkovitosti: ta dvom razrešuje prav razlika med opisnim in določevalnim pristopom. Če deskriptivni pristop ne začrta enotne podobe pripovedi in jo torej opisuje kot spoznavno, identitetno, performativno in inventivno kategorijo, definicijski pristop zoži njeno večpomenskost skozi naratološko perspektivo. Ena izmed najbolj uveljavljenih definicij pripovedi je Hermanova (*Encyclopedia* 384), ki določa pripoved kot pripovedovanje vsaj dveh resničnih ali fiktivnih dogodkov s človeškimi (ali antropomorfiziranimi) liki, urejenih po časovni ali vzročni logiki. Tej se pridružujejo naratološki odgovori na vprašanje o specifičnosti pripovedi. Prvi se navezujejo na samo besedilo in določajo pripoved/nost kot niz svojstev, ki označujejo pripoved in jo tako ločujejo od nepripovednega (Prince, *A dictionary* 64), drugi pa so recepcijskega izvora in določajo pripoved/nost kot funkcijo narativnega besedila, osrediščeno na antropomorfne izkušnje (Fludernik, *Towards* 26).

Dvoravninski model sestavljata zgodba in pripoved, ki so ga strukturalisti ob rojstvu naratologije izoblikovali kot nasledek formalističnega para fabula–siže in ga poimenovali zgodba–diskurz, binarnost zgodbe in diskurza pa se spogleduje tudi s strukturalističnim jezikovnim modelom jezik–govor. Njegova dvodelnost temelji na razliki med jezikovnim gradivom, iz katerega lahko črpamo, in individualnostjo izraza posameznega govornika. V preučevanje pripovedi je uvedel dvodelnost ruski formalizem, ki se je posvečal predvsem sižeju, fabulo pa je razumel kot instrument za analizo sižeja. Dihotomno pojmovanje pripovedi se je na splošno zasnovalo že v antični poetiki, in sicer v Aristotelovi razlagi mitosa in interpretacijah tega pojmovanja. Prav tako je ta dvojnost naslednica tradicionalne literarnovedne delitve na vsebino in formo (Webster 51) kot razlikujoči se ravnini besedila, v kateri je vsebina substanca pripovedi in oblika način predstavitve te substance. Formalistično preučevanje pripovedi korenini v razliki, ki so jo ruski formalisti vzpostavili že v okviru obravnavane poezije, in sicer kot razliko med vsakdanjim in poetičnim jezikom. V potrebi po novih pojmih sta se kot temeljna uveljavila fabula in siže;⁴ prvi je oznaka za kronološko zaporedje dogodkov, drugi pa za način razporeditve in povezave dogodkov v pripovedi (Kernev - Štrajn 36–37). Ruski formalisti so ugotovili, da je fabula celotnost dogajanja ali zaporedje dogodkov, nanizana v kronološkem zaporedju. Če je fabula celota motivov, ki so logično, kavzalno in časovno povezani, je siže v literarnem delu umetniški razpored dogodkov – fabula je umeščena na nivo materiala, siže pa na raven umetniške konstrukcije (Agić 235).

Formalistična teorija razlaga fabulo kot opozicijski pojem sižeja, ki jo določata časovno in vzročno razmerje ter celotnost dogodkov in njih-

vih notranjih vezi. Siže se razlikuje od fabule, saj je po njegovi logiki isti dogodek drugače umetniško razporejen. Fabula je torej celotnost motivov v njihovi vzročno-časovni povezavi, siže pa celotnost istih motivov v zaporedni zvezi, ki jo določa delo. Siže predstavlja abstrakcijo, fabula pa konstrukcijo dane narativne strukture. Slovenska literarna teorija (npr. Kmecl 220–223) fabulo ali zgodbo pojasni kot povzetek dogajanja v naravnem časovnem zaporedju oz. osnovni, naravno zaporejeni povzetek književnega besedila, siže pa kot enkratno literarno organizacijo snovi in dogajanja, kjer so posamezni elementi razporejeni glede na literarni učinek. Receptivna razlaga fabule pa poseže malo dlje, saj fabulo določi kot bralčevo delovno verzijo ali funkcijo v procesu interpretacije – ne dekodira sižeja (Walsh 605), ampak »razrešuje« celotno področje fikcijskosti.

Formalistični par fabula–siže je v strukturalizmu nadomestil par zgodba–diskurz. Prvič ga je omenil francoski naratolog Tzvetan Todorov, za njim pa so poimenovanje kmalu povzeli tudi ostali raziskovalci. Zgodba (fr. *histoire*, angl. *story*, nem. *Geschichte*, hrv./srb. *priča*) je v strukturalistični terminologiji označevala osnovno, tj. časovno in vzročno-posledično zaporedje dogodkov. Čeprav je bralec nikoli ne sprejme v »čisti obliki«, je prav od nje odvisno njegovo razumevanje pripovednega besedila. Zaradi tovrstne pomembnosti so jo strukturalisti in semiotiki postavljali v središče znanstvene pozornosti kot fenomen globinske in imanentne ravnine teksta ter kot abstrakcijo, konstrukt in eno od univerzalij pripovedi in kot tako (zaradi abstraktnosti zgodbe ostaja njeno osnovno sporočilo nespremenjeno) primerno za prenos v drug medij. Raven zgodbe je abstraktna in konstantna ter ostaja nespremenjena tudi ob prenosu v drugačen medij; raven diskurza pa je konkretna, variabilna, in se s prenosom v druge medije spreminja (Kernev - Štrajn 33). Medtem ko ostaja na ravni zgodbe pripoved zvesta svoji prvotni narativni strukturi, se na ravni diskurza pri prenosu iz medija v medij spreminja. Pojmovanje zgodbe kot stalnice, s pomočjo katere lahko merimo spremenljivost predstavljanja pripovednega teksta, ji je začrtalo obrise temeljne strukture: medtem ko je Gerald Prince (Biti, *Pojmovnik* 312–313) trdil, da zgodba ne more obstajati brez vzročnosti, je Shlomith Rimmon - Kenan prisegala na časovnost, ki lahko zanemari kavzalnost. V knjigi *Story and Discourse* (1986) je Seymour Chatman povezanost zgodbe in diskurza razložil s prenosom na različne pripovedne ravni: fabula je zgodbena raven pripovedi in njen »kaj«, siže pa je diskurzivna raven pripovedi oz. njen »kako«.⁵

Narativni prenos v verbalni in vizualni pripovedi vključuje fokalizacijo, saj prenos iz ravni zgodbe (usmerjene na dejanja) na raven diskurza (raven besed in podob) ne vključuje samo možne preureditve vrstnega reda dogodkov, ampak fokalizacijo in glas, torej kategoriji »kdo vidi« in »kdo go-

vori«. Razumevanje zgodbe kot strukture sta presegli šele fenomenološka in pragmatična koncepcija pripovedovanja. Obe sta v zgodbi zasledovali situacijo oz. odnose v okviru pripovedovanja, ne pa več strukture, in tako zgodbo pojmovali kot vrednost na presečišču številnih silnic v medprostoru konfiguracije teksta in različnih tehnik branja. Strukturalistična naratologija si je prisvojila formalistično dualistično perspektivo (Walsh 593), medtem ko je njihovo težnjo po privilegiranju sižeja nad fabulo, postopka nad materialom, zaobrnila: zgodba, čeprav nujno videna skozi prizmo diskurza, je postala v strukturalizmu primarnejša in bistvenejša. V tem smislu Walsh (594) trdi, da koncept zgodbe ni samo bistven za teorijo pripovedi, pač pa tudi za interpretacijo fikcije in se s to trditvijo odmakne od sodobnega mnenja, ki zanika dvojnost zgodbe in diskurza z utemeljitvijo njune pretočnosti.

Bolj kot na vsebino v splošnem smislu se zgodba nanaša na pripovedovane dogodke in dejanskosti (npr. osebe in prizorišča), diskurz pa na ureditev dogodkov in dejanskosti na ravni predstavitve (Herman, *Encyclopedia* 566). Fiona J. Doloughan (6) postavlja podobno ločnico med zgodbo in diskurzom, ko zgodbo navezuje na linearno zaporedje pripovedovanih dogodkov, diskurz pa na način oblikovanja zgodbene linije in izbire besed za oblikovanje pomena. Tudi Monika Fludernik (*Mediacy* 106) dokazuje, da skoraj vsi modeli pripovedne teorije izhajajo iz dihotomije zgodba–diskurz in celo iz podobnega zaporedja; najprej je zgodba, ki se nato prenese v diskurz s sredstvi pripovedovanja in pripovedovalcem ter posebnimi mediji, kot so npr. film, drama ali balet. Večina omenjenih modelov izhaja iz domneve, da je zgodba nekaj danega, diskurz pa jo predstavlja v besedilo – to stališče je generativno in produkcijsko, saj predvideva pripovedovalca za prenašalca zgodbe (to, kar se je zgodilo) v besedilo oz. diskurz. Monika Fludernik (*Mediacy* 107) pri predpostavki o prenosu zgodbe v diskurz upošteva tudi bralca in to predpostavko nadgradi z idejo o zgodbi kot konstrukt in idealiziranem kronološkem osnutku. Njeni definiciji je podobna še Walsheva določitev (Fludernik, *Mediacy* 106), da zgodba ni samo dogodkovna veriga, temeljna za siže, ampak je predvsem produkt interpretacijskega procesa.

Prav tako kot zgodba je tudi termin diskurz (fr. discours, angl. discourse, nem. Diskurs, hrv./srb. diskurz) večpomenski, hkrati pa se z njim ukvarja veliko družboslovno-humanističnih disciplin, od filozofije, sociologije, psihologije, teoretske psihoanalize, lingvistike in historiografije, ki so tradicionalno umeščene zunaj literarne vede, a se z njo v sodobnem znanstvenem eklekticismu tesno povezujejo. Različne teorije diskurza je mogoče razdeliti v tri skupine; lingvistično-filozofsko, semiotično-filozofsko in historično-genealoško smer (Winko 465). V širšem smislu označuje

diskurz⁶ aktualno rabo jezika znotraj družbenega in ideološkega konteksta. Raba tega termina v moderni teoriji kulture se je povečala zaradi nezadovoljstva z že obstoječim in preveč abstraktnim pojmom jezik, saj termin diskurz natančneje označuje posebne kontekste in odnose (Baldick 59). Zaporedje povedi ali izjav je v tem smislu pogojeno s konkretnim komunikacijskim kontekstom in opredeljeno s subjekti, ki z rabo jezikovnih elementov stopajo v medsebojna razmerja in sooblikujejo določeno tematsko področje razpravljanja, perspektivo, odnos do resničnosti, sistem vednosti in ideologijo (Kos 67). V zadnjih letih se je termin diskurz udomačil na različnih področjih, kar je deloma zasluga t. i. lingvističnega obrata v družbenih in kulturnih znanostih, deloma sociološko naravnane ga jezikoslovja, od začetka osemdesetih let prejšnjega stoletja pa se je ta termin spremenil v »modno oznako«.

V lingvistiki je diskurz poimenovanje za enote jezika, ki so daljše od stavka, medtem ko je analiza diskurza študija kohezije in drugih odnosov med stavki v govornem in pisnem diskurzu. Po teoriji Rolanda Barthesa, ki je diskurz razlagal kot veliko poved, se razlage diskurza pričnejo cepiti v različne smeri. V moderni teoriji kulture, posebej v poststrukturalizmu francoskega zgodovinarja Michela Foucaulta, se termin diskurz odpira proti kontingenci osnovne enote, izjave, hkrati pa se upira izgradnji kakršnekoli pregledne teorije diskurza. Polivalentnost in nekoherentnost Foucaultovega razumevanja diskurza je omogočila raznoliko in pogosto celo nasprotujoče si raziskovanje književnosti skozi diskurzivno optiko. Pomembno je še razlikovanje med zgodbo in diskurzom (*histoire, discours*), ki ga je uvedel Benveniste, analogno Weinrichovemu razlikovanju med pripovednim in pripovedovanim svetom. Benveniste je poudarjal, da je diskurz mogoče interpretirati le kot dejavno govorico. Pogoj zanjo je dialog (Koron, »Teorije« 105), saj diskurz vedno poteka v interakciji z drugimi, torej kot komunikacija. V okviru naratologije pa se je istočasno rodil drugačen pojem diskurza, ki ga je uvedel A. J. Greimas (Biti, *Pojmovnik* 63–64). Ta je nastanek pripovednega besedila razvrstil v tri faze: logično-semantično, narativno-aktantsko in diskurzivno. Po njegovem doživlja tekst žanrsko-stilno diferenciacijo prav na ravni diskurza. Tudi Stierlov model diskurza je trofazni: nestrukturirano dogajanje, zgodba kot kolektivna oblika njegove shematizacije in avtorska tekstualizacija. Njegov poudarek na tretji, individualni fazi diskurza je odprl prostor interpretaciji, kar se je ujemalo z nadaljnjimi prizadevanji Paula Ricoeura, da izpelje pojem diskurza iz komunikacijske situacije namesto iz konfiguracije teksta. Francoske teoretske razprave sedemdesetih let 20. stoletja so se poleg vprašanja interpretacije in v okviru le-te ideološke vloge diskurza ukvarjale tudi z vprašanjem odnosa diskurzivnih in nediskurzivnih praks, ki bi jih

tradicionalno poimenovali vprašanje povezanosti jezika in podobe. V literarni vedi je bilo odmevno tudi filozofsko pojmovanje diskurza, ki ga je razvil Jürgen Habermas, ko je diskurz označil za dialog, »potekajoč na podlagi argumentov« (Prechtl 115) in ga skozi diskurzivno etiko razvijal kot »transcendentalno pragmatiko«.

Znatno bolj preprosto razlaga diskurz v svojem *Slovarju naratologije* Gerald Prince (21), ko ga postavi v opozicijo z zgodbo. Diskurz se mu zdi izraznostna raven pripovednega in kot taka nasprotje njegovi vsebinski ravni ali zgodbi; medtem ko diskurz odgovarja na vprašanje »kako«, je za zgodbo rezervirano vprašanje »kaj«. Opozicije zgodba–diskurz se zaveda tudi Culler (*Story* 107–108), ko v razpravi o zgodbi in diskurzu trdi, da se mora analitik vedno odločiti, katerega od obeh pojmov bo uporabljal kot danega in katerega kot produkt. Razlika med zgodbo in diskurzom obstaja le, če sta kategoriji medsebojno determinirani, zato mora analitik nenehno prehajati od zgodbe k diskurzu in obratno. Razlikovanje zgodba – diskurz se je izmaknilo hermetičnosti tudi v opredelitvi Chatmana (1986), ko je zgodbo označil za to, kaj je povedano, in diskurz za to, kako je zgodba posredovana. To razlikovanje sledi distinkciji fabula–siže ruskih formalistov, v kateri fabula pomeni osnovno zgodbeno gradivo, siže pa zgodbo, kot je dejansko povedana v umetniški ureditvi in predstavitvi. Bolj kot na vsebino se zgodba v tem primeru navezuje na pripovedovane dogodke, dejanja in dogajanja ter na obstoj likov in dogajalnih prostorov, diskurz pa na preureditev dogodkov in njihov obstoj na ravni predstavitve. Razlikovalna povezava se poruši, če zgodbe ne moremo ločiti od diskurza. Skozi perspektivo bralcev to pomeni samo, ali v razrahljani in nelinearni pripovedi še zmorejo »sestaviti« zgodbo in ali si še prizadevajo ugotoviti, kaj se dogaja. Za bralca romana Robbe - Grilleta *Jalousie* (Žaluzija ali ljubosumnost) je npr. poskus rekonstruirati »pravo« zaporedje dogodkov ravno v nasprotju z avtorjevo antikronološko logiko, zato ostaja razlikovanje zgodba–diskurz zgolj na subjektivni ravni.

Če je zgodba zaporedje dogodkov, pa je diskurz način interpretacije in prikazovanja zgodbe. Ista zgodba je namreč lahko pripovedovana in prilagojena različnim besedilom, načinom in medijem. Zgodba se namreč (Culler, *Story* 131) kot zaporedje dogodkov spozna za nediskurzivno, netekstovno danost, kot nekaj, kar je močnejše od predstave v pripovednem tekstu in neodvisno od nje. Na tako pomembno mesto jo postavlja tudi njena sorazmerna enostavnost, ki jo določa za praobliko celotne pripovedne književnosti. O njeni enostavnosti in univerzalnosti je razmišljal že E. M. Forster v knjigi *Aspects of the novel* (1927), ko jo je določil za najbolj enostaven književni organizem, hkrati pa za najvišji skupni faktor vseh romanov. Zgodba je na splošno najpomembnejši element za naivnega

bralca, neka osnovna struktura, ki se pojavlja vedno, kadar uporabljamo jezik kot sredstvo organiziranja dogodkov in iskanja določenega smisla, reda in zakonitosti v njih. Obsega to, kar se je zgodilo; pomembno je, da se dogajanje zaključi znotraj začetka in konca ter da se pri tem izloči nepomembno od bistvenega, kar ustvarja določeno logiko zgodbe (Solar 71–77). Načelo zgodbe je naštevaneje, enostavno nizanje, načelo diskurza pa razkrivanje – takšno prikazovanje, ki nam šele na koncu razkrije, kaj je kaj. Danes vemo, da zgodba ni prvotno resnično zaporedje dogodkov, ampak njihov kasnejši, iz diskurza izpeljani konstrukt, saj v pripovednem tekstu trčita dve načeli: teleološko (ki premočrtno poganja tekst proti rešitvi) in diskurzivno, ki pušča bralca, da se z iskanjem skozi tekst sam znajde in si pridobi izkušnjo. Na tem načelu temelji tudi razlika med umetniškimi (literarnimi) in argumentacijskimi (neliterarnimi) tekstom. Prvi namreč omogoča naslovniku, da ustvari samo predpostavke, medtem ko ga drugi navaja k izpeljavi zaključkov (Biti, *Pojmovnik* 32–33). Abbott (47) predlaga za razlago zgodbe analizo dveh elementov, dogodkov in likov, pri čemer staro (že antično) nesoglasje glede pomembnosti lika ali dogodka poenostavi takole: če brez likov ne bi bilo dogodkov in so dogodki postopki in odzivi likov, lahko tudi liki obstajajo brez dogodkov. V tej razlagi je zelo pomemben element posredništvo, saj je razlika med zgodbo in diskurzom ravno v tem, da zgodbe ne moremo »videti« neposredno, ampak jo vedno sprejemamo skozi narativni diskurz. Zgodba je vedno posredovana – skozi glas, stil pisanja, kot kamere, igro – tako da je to, kar imenujemo zgodba, pravzaprav to, kar sami ustvarimo, ko jo sestavljamo na osnovi videnega in slišaneega, vključno z našimi zaključki. Ali torej obstaja zgodba pred narativnim diskurzom? Seveda je odgovor negativen, saj zgodba nastane samo skozi pripovedovanje (narativizacijo). Culler to logiko – da je zgodba istočasno predhodnik pripovednega diskurza, hkrati pa iz njega izhaja – imenuje »dvojna logika pripovedi«, saj se po eni strani zdi, da ima zgodba lastno življenje v nekem virtualnem svetu, medtem ko je narativni diskurz samo njen posrednik, po drugi strani pa zgodbe sploh ni, če je z narativnim diskurzom ne posredujemo. To, kar potrjuje prepričanje, da so zgodbe posredovane, je dejstvo o njihovi adaptaciji; osnovna zgodba se lahko pojavi večkrat, v različnih medijih.

Van Dijk (13–18) v preprostem zaporedju dogodkov v zgodbi posebej izpostavi selektivnost, ki ji pridruži še pragmatične pogoje informativnosti in psiholoških potreb po zabavi ali »vznemirjenju« ter sintaktična in semantična pravila. Poleg pragmatičnih pogojev komunikacijskega konteksta mora zgodba zadovoljiti tudi socialne pogoje – popolni kognitivni model bo združil strukturalni model teksta in strukturalni model konteksta. Receptivni pomen zgodbe in s tem osrednjo vlogo bralca poudarja

tudi Kintsch (88), ko predvideva, da bralec vsaj delno ve, kakšno zgodbo bere – pri tem branju torej »polni« svojo shemo in vključuje spoznavno in emocionalno zanimanje. Prvo je vezano na bralčevo znanje: če ne ve ničesar o delu, ki ga bere, bo njegovo kognitivno zanimanje majhno. Ker si ne bo mogel izoblikovati pričakovanj o besedilu, bo tudi stopnja prese- netljivosti zelo majhna (nova informacija bo nepredvidljiva). Emocionalna dovzetnost pa igra glavno vlogo pri razumevanju literarnih zgodb, ureja- joč kognitivni proces razumevanja. Za interpretacijo literarnega dela nudi bralcu obrazce lasten motivacijski sistem (Miall 26), v bistvu pa je čustvo tisto, ki omogoča vzpostaviti zvezo med različnimi deli pripovedi.

Kadar se definicija diskurza zoži v smeri pripovednih zamejitev dis- kurza, je v teoriji pripovedi največkrat preimenovana v narativni diskurz. Teorija pripovedi namreč v smislu novejših naratoloških pristopov nado- mešča starejše razlikovanje med fabulo in sižejem z mlajšim parom zgod- ba–pripovedni diskurz, lahko pa tudi kar s krovnim pojmom pripoved. Razlika med zgodbo in narativnim diskurzom je, kot trdi Abbott (14), raz- lika med dvema vrstama časa in reda, kar je že Seymour Chatman poime- noval krono-logika pripovedi. Z drugimi besedami, če beremo nepripo- vedno besedilo, npr. esej, je edini vpleteni čas čas branja, red pa struktura eseja. Ko pa beremo pripovedno besedilo, sta prisotna dva časa, čas branja in čas ureditve vseh dogodkov; tega povezuje vzročno-posledična logika. Zaporedje dogodkov in dolžina časa v zgodbi se običajno razlikujeta od časa in zaporedja dogodkov v narativnem diskurzu. Narativni diskurz je neskončno raztegljiv: lahko se širi in oži, preskakuje določene dogodke ali jih prikazuje vzvratno; vse njegove informacije pa strpamo v določen časovni okvir in tako rekonstruiramo zaporedje dogajanja, imenovano zgodba. Ta obsega časovno obdobje od ene minute do enega dneva ali ce- lega življenja glavnega lika. Pripoved lahko poteka tudi nazaj, v obrnjenem kronološkem redu in deluje kot neke vrste pokvarjeni narativni diskurz, zgodba pa ne more. V času branja tovrstne pripovedi (npr. Martin Amis, roman *Časovna puščica*) rekonstruiramo zgodbo glede na »tradicionalno kronologijo«, in ravno proces avtomatizirane rekonstrukcije dogodkov prinaša takšni zgodbi največ privlačnosti.

Oba izraza, diskurz in pripovedni diskurz, se izmenjujeta s terminom pripovedno besedilo, zato bom v nadaljevanju pojasnila še ta pojem, ki se ne pojavlja samo v dvoravninski koncepciji, ampak posega tudi v tro- ravninsko shemo. Pripovedno besedilo je običajno izraz za pisno delo in se razlikuje od bralčeve interpretacije njegove zgodbe, teme ali podteksta (Baldick 224). Širša raba tega pojma vključuje fizično »utelesitev« pripove- dnega, kot npr. knjigo, dramsko predstavo ali film, in idejo, da je besedi- lo, ne glede na sredstvo izrekanja, vedno brano skozi procese dešifriranja

(Abbott 196). Medtem ko je tradicionalna literarna veda poimenovala svoj predmet obravnave literarno delo, so ga francoski strukturalisti označili z bolj objektivnim izrazom – tekst – kot družbeno manifestacijo, in se s to posplošitvijo odmaknili tudi od fenomenološke vizije besedila, ki mu je še pripisovala duhovne uresničitve v imenu avtorske individualnosti. Strukturalistična definicija besedila ukinja mejo med umetniškimi in neumetniškimi, ustnimi in pisnimi, arhaičnimi in sodobnimi ter elitnimi in trivialnimi besedili; ukinja tudi razlikovanje med jezikovnimi in nejezikovnimi besedili. Besedilo tako postane zaprta znakovna celota, vsebujoča nivo izraza in nivo vsebine (Biti, *Pojmovnik* 39). Avtor teksta je v tem smislu razumljen kot posrednik, ki s pisno dejavnostjo prenaša prvine in kode obstoječega jezikovnega in literarnega sistema v posebno besedilo. Strukturalisti in poststrukturalisti so bili prepričani, da se sistem jezikovnih in literarnih konvencij, ki sestavljajo literarno besedilo, »naturalizira« skozi branje (Abrams 316). Naturalizacija se odvija skozi običajne procese, kot so določanje žanra, raziskava pripovedovalca, interpretacija literarnih likov, primerjava med zunajliterarnimi in znotrajliterarnimi vrednotami ... Francoski hermenevtik Paul Ricouer je celo trdil, da tekst sam ustvarja pogoje za svoje razumevanje kot lastni intencijski horizont (tu se navezuje na avtorsko intenco), ko se vpisuje v diskurz kot njegova interpretacija in tako simbolično prekoračuje situacijo, v kateri je nastal. Ker po njegovem interpretirata tako pisec kot bralec, je branje pridružitve novega diskurza diskurzu teksta.

Besedilo in besedilnost (tekst in tekstualnost) se v poststrukturalizmu tesno povezuje s širšim pojmom medbesedilnosti (intertekstualnosti). Že etimološka razlaga medbesedilnosti vpleta pomen tkanja, da bi ponazorila medsebojno povezavo besed in procesa interpretacije, ki vključuje bralčev »tkanje« trenutnega branja z vsemi ostalimi branji, prepletenimi v njegovem bralnem spominu in določenem kulturnem okolju. S tovrstno razlago je strukturalistični pojem teksta prignan do praga tekstualnosti, zato lahko poststrukturalizem njegovo določitev radikalizira v idejo o tekstu kot neskončnem, nikoli zaključenem besedilu. Poststrukturalizem namreč odreka besedilu zaključenost, saj ga obravnava kot besedilo, v katerega se vpisujejo druga besedila v nikoli zaključenem procesu nadomeščanja in dopolnjevanja. Roland Barthes je povelečeval pomen Teksta (tudi pisal ga je z veliko začetnico) celo do te stopnje, da je predlagal preureditev literarne vede v novo disciplino, Teorijo Teksta. Ta se v znanosti ni ustalila; bolj prodorna je bila njegova delitev na berljivo in neberljivo oz. pisljivo besedilo (*lisible*, *illisible* oz. *scriptible*; *readable*, *unreadable* oz. *writable*), ki je pravzaprav z novimi termini poimenovana razlika med tradicionalnimi in modernimi literarnimi besedili. Nekatere izsledke post/strukturalizma je potrdila tudi semiotika,

ki je prav tako ločevala tekst od literarnega dela: tekst ni več pomensko zaprta struktura, zamejena s končnim označencem, ampak označevalna proizvodnja. Če je bilo literarno delo razumljeno kot organizem (Juvan 99), ki se razvija iz avtorjeve zamisli, je tekst vsota sledi drugih tekstov, poimenovana z izrazom medbesedilnost. Post/strukturalistično razumevanje teksta kot bolj ali manj avtonomnega objekta se je začelo umikati iz središča naratoloških zanimanj šele z različnimi recepcijskimi pristopi, ki so poudarjali pomen recipročnosti besedila in bralca, kasneje tudi avtorja.

Troravninska koncepcija pripovedi: zgodba–pripoved–pripovedovanje

Pravkar razloženi pojmovni pari (zgodba–pripoved; fabula–siže; zgodba–/pripovedni/ diskurz; zgodba–/pripovedno/ besedilo) so sestavni del dvostopenjskega ali dvoravninskega pojmovanja pripovedi, vključujejo pa se lahko tudi v troravninski model. Prav pripoved je tisti termin, ki sem ga že na začetku predlagala kot najprimernejšo zamenjavo specifičnih izrazov diskurz in narativni diskurz, saj s svojo splošnostjo in nadčasovnostjo presega jezikoslovne, filozofske, semiotične in post/strukturalistične konotacije, tako da je povzemalen in nevtralen. Hkrati je najprimernejši tudi zato, ker v dvoravninskosti zaobseže tudi predstavo procesualnosti oziroma implicitnega pripovedovanja, ki se eksplicira šele v (manj pogostem) trostopenskem modelu. Pripovedovanje nakazuje že tradicionalna predstava pripovedujočega pripovedovalca z dejstvom, da pripoved ni samo produkt, ampak tudi proces in ne samo objekt, ampak tudi dejanje, ki se pojavlja v različnih situacijah z izpolnitvijo različnih vlog, kot so npr. informiranje, zabavanje, prepričevanje. Termin pripovedovanje (fr. in angl. narration, nem. Erzählen, hr. pripovijedanje, srb. pripovedanje) je vezan na sorodne pojme pripoved, pripovedno, pripovedno besedilo, pripovedni diskurz, pripovednost in pripovedljivost. Medtem ko je pripovedovanje proces, postopek ali način ubeseditve, so pripoved, pripovedno besedilo in pripovedni diskurz oznake za rezultat pripovedovanja; pripovedno, pripovednost in pripovedljivost pa za temeljne značilnosti pripovedovanja in pripovedi. Široko razumljen in gibek termin pripovedovanje zaobseže torej več pomenov, od modusa in postopka do dejanja, saj upošteva procesualnost pripovedi in njene recepcijske okoliščine, vzporedno pa vključuje tudi specifike razmerja med načinom in predmetom pripovedovanja ter pripovedovalcem in pripovedno perspektivo.

Pripovedovanje v širšem⁷ smislu zaobseže tri pomene: pripovedovanje enega ali več dogodkov, pripovedni diskurz (kot nasprotje zgodbe)

in predstavitev pripovedne aktivnosti ter njen izvor in vsebino (Genette, *Narrative, Prince, A dictionary*). Razlikovanje med tremi pomeni se torej naslanja na Genettovo razlikovanje med *narration* (pripovedovanje: narativno dejanje pripovedovalca), *discours* ali *récit* (diskurz ali v našem primeru pripoved: pripoved kot besedilo ali izjava) in *histoire* (zgodba: zgodba, ki jo pripovedovalec pripoveduje v svoji pripovedi). Ti trije termini so bili v zgodovini naratologije različno opredeljeni, enostavna sinteza je npr. Walsheva (599): termin zgodba (*histoire*) označuje narativne vsebine, z njo je zaobseženo zaporedje dogodkov; pojem pripoved/no (*récit*) označevalca, diskurz ali samo pripovedno besedilo ter pripovedovanje (*narration*) produkcijo oz. izpeljavo narativne akcije. Ta Walsheva definicija upošteva Genettov model, ki je razgradil pripovedno na sestavne dele in poudaril pri tem predvsem besedilnost oziroma sam proces pripovedovanja. Prvi dve ravni se lahko združita med seboj v narativni diskurz oziroma pripoved s povezavo pripovednega dejanja in njegovega produkta; na ta način se ustvari binarno razlikovanje med obema in tretjo ravno, zgodbo. Zgodba je tudi v tem primeru to, kar diskurz poroča, predstavlja ali označuje, kot razlaga tudi priznana naratologinja Monika Fludernik (*An introduction* 2). Tovrstni način združevanja troravninskega razumevanja pripovedi v dvoravninskega je v literarnovednem raziskovanju še vedno najpogostejši in najbolj uveljavljen, čeprav je dvoravninski koncept pretežno vezan na naratološka dognanja do dekonstrukcije, v zadnjih desetletjih pa naj bi bila bolj dobrodošla posodobitev binarnosti v tročlenskost, v slovenski literarni vedi torej v zgodbo-pripoved-pripovedovanje. Dihotomnost modela zgodba-diskurz so sistematično kritizirali šele dekonstrukcionalisti (npr. Culler) in pragmatiki (npr. Herrnstein - Smith). Dekonstruktivisti so s problematizacijo razmerja med označevalcem in označencem posredno postavili pod vprašaj tudi razmerje med ravno zgodbe in diskurza, pragmatiki pa so samoumevnost obstoja omenjenih ravni spodnesli z opozorilom na vsakokratni pripovedni kontekst (Kernev - Štrajn 47). Angloameriška teorija pripovedi je še pred polemiko med naratološkim, dekonstruktivističnim in pragmatičnem stališčem uvedla troravninsko razločevanje, ki ga je v Evropi predlagal Gérard Genette in zagovarjal razplatenost pripovedne strukture na *histoire, récit in narration*; te tri termine je prevedla v angleščino in jih tudi uveljavila Rimmon - Kenan kot *story, text in narration*.

Še širše razumljeno je pripovedovanje celotni proces komunikacije ali diskurza med avtorjem in bralcem ter pripovedovalcem in pripovedovancem⁸ (Wales 312). Če to povzermalno postklasično definicijo še poenostavimo, lahko razložimo pripovedovanje kot ustno ali pisno predstavitev resničnih ali izmišljenih dogodkov (Baldick 145, Biti, *Pojmovnik* 318, Kos 194, Živković 497, Wales 312, Wilpert 266). Hkrati je pripovedovanje v

širšem smislu zbirni pojem (Wilpert 266–267) za vse epske vrste in žanre, imenovane pripovedna književnost ali pripovedništvo. Pripovedovanje je tako eden od treh⁹ ubeseditvenih načinov, ki so različno usklajeni ali uravnoteženi: pripovedovanje, opisovanje in posredovanje govora. V tradicionalnem pripovednem besedilu prevladuje pripoved ali pripovedovanje, torej je pripovedovanje najpomembnejši ubeseditveni način pripovedi; v modernem (npr. modernističnem) pa opisovanje ali govorno posredovanje, lahko tudi zlitina vseh treh. Tako kakor produkcija pripovednega se razumevanje pripovedovanja razprostira od ožjega (tradicionalnega) razumevanja verbalnega pripovedovanja pripovedovalca do širše sodobne rabe, ki zaobseže celotni pripovedni diskurz (Herman, *Encyclopedia* 339). Ožje, tradicionalno razumevanje pripovedovanja se navezuje predvsem na verbalno (ustno ali pisno) produkcijo pripovedi pripovedovalca (Cohn, Genette, Prince).

Če za zaključek definicijo pripovedovanja primerjam z definicijo pripovedi, ugotovim, da sta k širši in ožji definiciji obeh prispevala opisni in definicijski pristop, umeščena v dvoravninsko in troravninsko koncepcijo. Medtem ko je prvi izpisal širšo določitev pripovedi kot spoznavno, identitetno, performativno in inventivno kategorijo, jo je drugi ožje določil skozi naratološko prizmo kot konkretizacijo dane narativne strukture ter kot enkratno literarno organizacijo, kjer so posamezne prvine razporejene glede na literarni učinek. Tudi pripovedovanje lahko definiramo podobno: širša določitev razlaga pripovedovanje kot zbirni pojem za vse epske vrste in žanre, imenovane pripovedna ali epska književnost oz. epika, ter kot celotni proces komunikacije ali diskurza med avtorjem in bralcem ter pripovedovalcem in pripovedovancem. Ožja določitev zameji pripovedovanje kot produkcijo pripovednega v smislu verbalnega pripovedovanja pripovedovalca ali kot enega izmed treh ubeseditvenih načinov pripovedi. Obe določitvi pa je potrebno nujno umestiti še v kontekst zgodbe, saj so področja vseh treh naslovnih terminov prepletena in pretočna, njihove definicije pa se spreminjajo glede na različne usmeritve ali metode.

OPOMBE

¹ Današnja teorija pripovedi je poimenovanje za naratologijo v širšem smislu, za tisto naratologijo, ki je odstopila svoje tradicionalno poslanstvo polivalentni teoriji pripovedovanja in tako premestila svoj poudarek iz raziskovanja proze na preučevanje pripovedi. Njeni različni pristopi, metode in smeri so ob koncu prejšnjega stoletja vplivali na delitev naratologije na klasično in postklasično teorijo pripovedi, ki jo je pri nas prva sprejela Alenka Koron v svoji disertaciji *Novejše teorije pripovedi v literarni vedi in njihova raba v slovenski in tujih književnostih*, v kateri je razvoj naratologije razdelila na tri faze; predklasično ali predstrukturalistično, klasično ali strukturalistično in postklasično ali poststrukturalistično

fazo. Klasična naratologija je osnova za postklasično naratologijo; med najpomembnejšimi predstavniki klasične naratologije so strukturalizem, poststrukturalizem, semiotika in dekonstrukcija; med najpomembnejšimi predstavniki postklasične teorije pripovedi pa kulturna, kognitivna, retorična in feministična naratologija ter naratologija družbenih spolov. Alenka Koron je v svojih prispevkih sicer uveljavila oznako teorije pripovedi, sama pa se bolj zavzemam za edninsko obliko, ki je tudi zasidrana v svetovni literarni vedi (Herman npr. uporablja obliko *narrative theory*, Fludernik pa *the theory of narrative*).

² O dvoravninski koncepciji je pri nas prva pisala Jelka Kernev Štrajn (1995: 92). Pri delitvi modelov na dvoravninsko in troravninsko koncepcijo se navezujem na poimenovanje Jelke Kernev - Štrajn, v študiji »Naratološki modeli in dvoravninska koncepcija narativne strukture« (1995).

³ Termina diskurz in narativni diskurz sta v slovenščini le delno prevedena kot pripovedni diskurz, podobno stanje je tudi v drugih evropskih jezikih.

⁴ Šklovski in Tomaševski sta pojem siže prevzela od Veselovskega – do takrat so ruski formalisti uporabljali pojma snov in postopek. Ker sta ga različno razlagala, sta to različnost prenesla tudi na razlago fabule. Tomaševski je opredelil siže glede na fabulo, ki je njegovo nasprotje, kajti siže je po njegovem sestava istih dogodkov, vendar upoštevanih po zaporedju njihovega pojavljanja v delu, Šklovski pa je fabulo še vedno razlagal kot zunajliterarno dejstvo.

⁵ Shen (*What* 136) predstavi razliko med kaj in kako rahlo drugače, ko vključi v razlikovanje tudi stilistiko in diskurz naveže na »kako je zgodba povedana« in stil na »kako je vsebina predstavljena«. Razmejitev med diskurzom in stilom je rezultat različnih načinov poetoloških analiz v naratologiji in stilistiki. Stilistična analiza proze se namreč bistveno ne razlikuje od stilistične analize poezije, saj se obe osredotočita na rabo jezika in različne oblike, za razliko od naratološke analize, ki pa se usmeri na razmerje med zgodbenimi dogodki in njihovo prerazporeditev.

⁶ Diskurz je v bistvu sociološki pojem, ki pa se je trdno zasidral tudi v literarno vedo. Čeprav so nekateri predlagali zanj slovensko prevedenko (npr. Nežmah besedo govor), sama zaradi večplastnosti in že utrjenosti tega pojma uporabljam kar diskurz, vzporedno z izrazoma narativni diskurz in pripovedni diskurz.

⁷ V širšem smislu razlaga pripovedovanje tudi Miran Štuhec (23–29), ko ga razume kot enega osnovnih ustvarjalnih postopkov v literaturi z vsemi pripadajočimi slogovnimi prijemi, hkrati pa tudi kot oblikovanje jezikovne tvarine v jezikovno sporočilo, torej proces, ki vključuje referiranje dogodkov v njihovem naravnem poteku.

⁸ Pripovedovanec je prevod angleške besede *narratee*, ki se v slovenski literarni vedi zaradi svoje specifičnosti zelo redko uporablja, prav tako se ne uporablja beseda *narater*, ki je v nekaterih jezikih (npr. v srbsčini) bolj pogosta. Pripovedovanec je poimenovanje za literarno osebo, ki ji pripovedovalec pripoveduje.

⁹ Pri delitvi na tri ubeseditvene načine se navezujem na besediloslovno izhodišče Beaugranda in Dresslerja (129), ki sta besedila delila glede na način posredovanja izjav ali informacij na tri vrste besedil in glede na to tudi utemeljila tri ubeseditvene načine, pripovedovanje, opisovanje in argumentiranje. Sama zadnjega prilagajam specifikam pripovednega besedila in ga preimenujem v posredovanje govora, čeprav s tem ne menim, da pripovedna besedila ne morejo vsebovati prvin argumentativnosti: ravno obratno, saj tudi argumentativna besedila temeljijo na pripovedni strukturi dokazov in prav govorno posredovanje je pretežno argumentativno.

LITERATURA

- Abbott, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, 2002. [= *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.]
- Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. Orlando: Harcourt, 1997.
- Agčić, Nihad. *Naratološki portreti*. Tuzla: Off - set, 2005.
- Altman, Rick. *A Theory of Narrative*. New York: Columbia UP, 2008.
- Auster, Paul. *The Invention of Solitude*. New York: Penguin, 1988.
- Baldick, Chris. *Concise Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford UP, 1996³.
- Barthes, Roland. »Uvod u strukturalnu analizu pripovjednog teksta.« *Republika* 39.7–8 (1983): 102–131. [=Barthes, Roland. *Introduction à l'analyse structurale des récits. Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977].
- Beaugrande, Robert Alain de; Dressler, Wolfgang Ulrich. *Uvod v besediloslavlje*. Ljubljana: Park, 1992.
- Biti, Vladimir. »Performativni obrat teorije pripovijedanja.« *Politika i etika pripovijedanja*. Ur. Vladimir Biti. Zagreb: Hrvatska vseučilišna naklada, 2002. 7–33.
- . *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 1997.
- Brooks, Peter. "The Law as Narrative and Rhetoric." *Law's Stories: Narrative and Rhetoric in the Law*. Ur. Peter Brooks and Paul Gewitz. New Haven: Yale UP, 1996.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, New York: Cornell UP, 1986.
- Cohn, Dorit. *Transparent minds: Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton: Princeton UP, 1978.
- Culler, Jonathan. »Priča i diskurz u analizi pripovjednog teksta.« *Republika* 40.2–3 (1984):130–145. [=Culler, Jonathan: "Story and Discourse in the Analysis of Narrative". *The Narrative Reader*. Ur. Martin McQuillan. New York: Routledge, 2004. 104–108].
- Currie, Mark. »Resnične laži.« *Politika i etika pripovijedanja*. Ur. Vladimir Biti. Zagreb: Hrvatska vseučilišna naklada, 2002. 191–207.
- Dijk, Teun. A. Van. "Story Comprehension. An introduction." *Poetics* 9.1–3 (1980):1–23.
- Doloughan, Fiona, J. *Contemporary Narrative. Textual Production, Multimodality and Multiliteracies*. London, New York: Continuum International, 2011.
- Foucault, Michel. *Zgodovina seksualnosti*. Ljubljana: ŠKUC, 2010.
- Fludernik, Monika. *An Introduction to Narratology*. New York: Routledge, 2009.
- . "Mediacy, Mediation, and Focalization: The Squaring of Terminological Circles". *Postclassical narratology. Approaches and analyses*. Ur. Jan Alber, Monika Fludernik. Ohio: Ohio UP, 2010. 105–137.
- . *Towards a "Natural" Narratology*. London: Routledge, 1996.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse*. Ithaca: Cornell UP, 1980.
- Herman, David; Jahn, Manfred; Ryan, Marie - Laure. *Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge, 2008².
- Herman, David. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell UP, 1981.
- Juvan, Marko: »Vprašanje o literarnosti.« *Vezi besedila. Študije o slovenski književnosti in medbesedilnosti*. Ljubljana: LUD Literatura (Zbirka Novi pristopi), 2000. 27–46.
- Kernev - Štrajn, Jelka: »Naratološki modeli in dvoravninska koncepcija narativne strukture.« *Primerjalna književnost* 23.2 (1995): 31–58.
- Kmecl, Matjaž. *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Mihelač in Nešović, 1995⁴.
- Koron, Alenka. *Novejše teorije pripovedi v literarni vedi in njihova raba v slovenski in tujih knji-*

- ževnostib. Doktorska disertacija, mentor Tomo Virk. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 2009.
- . »Teorije/teorija diskurza in literarna veda, I. del.« *Primerjalna književnost* 27.2 (2004): 97–117.
- Kos, Janko; Dolinar, Darko idr. *Leksikon Literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2009⁵.
- Kintsch, Walter. "Learning from Text Levels of Comprehension or: Why Anyone Would Read Story Anyway?" *Poetics* 9.1–3 (1980): 87–99.
- Kress, Gunther R; B. Cope, M. Kalantzis: *Design and Transformation: New Theories of Meaning. Multiliteracies: Literacy, Learning and the Design of Social Futures*. New York: Routledge, 2000. 182–202.
- Lyotard, Jean - Francois. *The Postmodern Condition. Theory and History of Literature*, vol. 10. Minneapolis: Minnesota UP, 1984.
- Miall, David S. "Affect in Narrative. A Model of Response to Stories." *Poetics* 17.3 (1988): 259–273.
- Prechtl, Peter. »Diskurs, Diskurstheorie, Diskursethik.« *Metzler Philosophie Lexikon*. Ur. Peter Prechtl, Franz - Peter Burkard. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1999. 115–117.
- Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Nebraska: Nebraska UP, 1987.
- . "On Narratology (Past, Present, Future)." *Narrative Reader*. Ur. Martin McQuillan. London: Routledge, 2004³.
- Ryan, Marie - Laure. Towards a Definition of Narrative. *The Cambridge Companion to Narrative*. Ur. David Herman. Cambridge and New York: Cambridge UP, 2007. 22–35.
- Shen, Dan. "What do Temporal Antinomies do to the Story-Discourse Distinction? – A Reply to Brian Richardson's Response". *Narrative* 11 (2003): 237–241.
- . "What Narratology and Stylistics Can Do for Each Other." *A Companion to Narrative Theory*. Ur. James Phelan, Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. 136–150.
- Solar, Milivoj. *Ideja i priča*. Zagreb: Tehnička knjiga, 1974.
- Štuhec, Miran. *Naratologija. Med teorijo in prakso*. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Scripta), 2000.
- Wales, Katie. *A Dictionary of Stylistic*. London: Longman, 1989.
- Walsh, Richard. »Fabula and Fictionality in Narrative Theory.« *Style* 35.4 (2001): 592–607.
- Webster, Roger. *Studying Literary Theory. An Introduction*. New York: St Martin's Press, 1996².
- White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: John Hopkins UP, 1987.
- Wilpert, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kroner, 1989⁷.
- Winko, Simone. "Diskursanalyse, Diskursgeschichte." *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Ur. Heinz Ludwig Arnold, Heinrich Detering. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001. 463–478.
- Živković, Dragiša (ur). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1992².

Story, Narrative, and Narration in the Two- and Three-Level Concept of the Narrative

Keywords: narratology / story / narration / narrating / fabula / sujet / narrative discourse / narrative text

Story, *narrative*, and *narration* are common technical terms used in research and other areas today in which the narrative predominates. They are analyzed in relation to other terms (e.g., *fable*, *sujet*, *narrative discourse*, and *narrative text*) in terms of the two- and three-level concept of the narrative, and at least a temporary definition is provided in all of this terminological confusion. Among these terms, *fable* and *sujet* are outdated; as a conceptual pair they already appeared in Russian formalism and have been replaced by *story* and *discourse*, and by *story* and *narrative text*. Today all of these terms are most commonly replaced by the pair *story* and *narrative discourse*, or simply *story* and *narrative*. In order to define the most common term and the umbrella term *narrative*, a descriptive and a defining approach were used: the former provides a broader definition of the narrative as a cognitive, identity, performative, and inventive category, and the latter defines it more narrowly through the perspective of narratology as a concretization of a given narrative structure and as a unique literary organization of the topic and events, in which individual elements are arranged according to their literary effect. This narrower (narratological) definition becomes invalid if it is not addressed in terms of the two-layer (or even three-layer) concept and in connection with the story following the double logic principle of the narrative, when the story is the predecessor of narrative discourse, while also simultaneously proceeding from it. As a sequence of events, the story is recognized as a non-discursive and non-textual feature, and as a phenomenon of the text's deep and immanent structure. It is also placed in such an important position by its relative simplicity, which defines it as the protoform of the entire body of narrative literature, the simplest literary organism, and at the same time the highest common factor of all narratives. It is well known today that it makes more sense to advocate the intermingling nature of story and discourse rather than their duality, in which the story is not primarily a sequence of events, but their later construct derived from discourse. The broader definition interprets narration as a collective term for all of the epic types and genres referred to as narrative or epic literature or epics, and as the overall process of communication or discourse taking place between the author and the reader, and the narrator and the narratee. The narrow definition delineates narration

as the production of what is narrated in the sense of the narrator's verbal narration or as one of the three message-formation processes of the narrative. In terms of the two- and three-level concept of the narrative, the connection between all three of the terms discussed (i.e., the story, narrative, and narration) proves that the terms and their fields mix and mingle, and their definitions change according to various directions and methods.

Junij 2013

Posthumanizem in posthumano: poskus definicije

Tanja Dominko

Noršinci 3a, 9240 Ljutomer
tanja.dominko@gmail.com

Vrsta diskurzov v družbenem obtoku soustvarja, upoveduje, osmišlja in problematizira ethos sodobnega človeka, od kulturološkega in filozofsko-teoretskega do literarnega. Pomembno mesto v tej relacijsko gibljivi konfiguraciji zasedata koncepta posthumanega in posthumanizma. V prispevku želim poiskati morebitna skupna izhodišča, stičišča in razhajanja najvidnejših, pogosto precej heterogenih pristopov h koncipiranju posthumanega in posthumanizma, ju ločiti od sorodnih konceptov transhumanega in transhumanizma ter podati lastno videnje problematike.

Ključne besede: etika / posthumanizem / transhumanizem / kiborg / hibridnost / interdiskurzivnost / hipertekst / tehnologija

Priča smo vse večjemu prežemanju človekovega vsakdana z visokimi tehnologijami in postopni virtualizaciji resničnega, ki v kompleksnem sodelovanju z drugimi dejavniki vodi v stopnjevanje porazsvetljenske krize zahodnega humanizma in antropocentrizma. Vrsta diskurzov v družbenem obtoku soustvarja, upoveduje, osmišlja in problematizira ethos sodobnega človeka, od kulturološkega in filozofsko-teoretskega do literarnega. Pomembno mesto v tej relacijsko gibljivi konfiguraciji zasedata koncepta posthumanega in posthumanizma. V prispevku želim – zaradi prostorskih razmer seveda fragmentarno in z ogromno abstrahiranja – poiskati morebitna skupna izhodišča, stičišča in razhajanja najvidnejših, pogosto precej heterogenih pristopov h koncipiranju posthumanega in posthumanizma, ju ločiti od sorodnih konceptov transhumanega in transhumanizma ter podati lastno videnje problematike.

O koncu velikih pripovedi

Cary Wolfe v študiji *What is Posthumanism* ugotavlja, da se pojem »posthumanizem« na polju humanistike in družbenih ved začne uveljavljati v sredini devetdesetih let 20. stoletja, ob čemer pa na sledih vsaj ene genealoške veje koncepta pristane v šestdesetih pri Foucaultevi *Arheologiji vednosti*

(xii). Posthumanizem se da opredeliti kot še en simptom vrste družbenih epistemoloških premikov v drugi polovici 20. stoletja, postmoderne destrukcije metafizične resnice, ki nasproti totaliteti metafizično urejenih teritorijev smisla postavlja dehierarhizirano pluralnost epistemologij, perspektivizem ter naraščajočo atomizacijo in ekonomizacijo vednosti, ki se prodaja na globalnem tržišču idej, kjer »tehnološko-pragmatični um, ki je vladal moderni dobi pod imenitnimi idejnimi preoblekami, izposojenimi iz metafizične dediščine, cinično in brez zadržkov razkrije samega sebe kot goli pragmatizem vsesplošne ekonomizacije« (Juvan, *Literarna veda* 33; prim. Lyotard). Takšno postmoderno stanje je posledica pospešenega stopnjevanja funkcijske diferenciacije in organizacijske zapletenosti družb ter vstopa v postindustrijsko informacijsko družbo, ki torej izda nezaupnico velikim pripovedim,¹ kot so tiste o razsvetljenski emancipaciji človeka, hermenevtiki smisla in dialektiki duha. Do ugotovitev o narativnosti vednosti med drugim vodijo nova odkritja v znanostih, denimo v kvantni fiziki in kibernetiki. Ne le družboslovje in humanistika, temveč tudi »trde« znanosti se ne morejo več razglašati za nepreklicno objektivno podane, saj jasna ločnica med subjektom in objektom izginja. Opazovalec namreč vsakokrat interferira s poljem opazovanega, zato je slednje naposled svojevrstna konstrukcija opazovalca, ki o opazovanem sistemu poda svojo interpretacijo ter jo vključi v pripoved, s katero legitimira svoje počete in se vklaplja v mnogojezičje družbenega diskurza. Pod vprašaj je postavljen zahodnoevropski znanstveni progresizem, ki se je utemeljeval v emancipaciji »človeka« liberalnega humanizma kot merila vseh stvari. Tak avtonomi subjekt je enega najtemeljitejših pretresov doživel v sklopu filozofije poststrukturalizma in dekonstrukcije, ki v logiki abstraktnega esencializma razkrije nerazrešljiva protislovja ter razgrne subjektovo vpetost v rizomatsko mrežo gibljivih materialno-diskurzivnih razmerij, v vsakokratni družbenohistorični kontekst, ki se seveda nenehno spreminja.

Poststrukturalizem v visoki teoriji, ki vznikne sredi revolucionarno razgretega ozračja konec šestdesetih let 20. stoletja, spremlja politični aktivizem v družbi,² kritika oblasti in ideologije, ki se utemeljuje prav v mišljenju totalitete in identitete. Marko Juvan v teh gibanjih, katerih pomembna dimenzija je tudi kritika umetnostne institucije in dekonstrukcija utrjenega metajezika, zaznava izpeljane, teoretsko dodelane in povsem racionalizirane ponovitve napadov zgodovinskih avantgard iz let okrog prve svetovne vojne na buržoazno kulturo in tradicijo, saj v poetični govorici marginaliziranih žanrov ali avtorjev (npr. »ženskega pisanja«, postkolonialne književnosti, fragmentarnih form itd.) zaznavajo potencial za spreminjanje znanega reda sveta in upiranje vseprisotni oblastni moči (*Literarna veda* 40). Zaznati je tudi dražljaje oziroma nadaljevanje Adornove kritike

mišljenja identitete instrumentalnega uma, človeka kot »animal rationale«, ki si podreja naravo, zraven mimogrede postvari še samega sebe, in zlahka privede do katastrofe, kakršna so bila na primer koncentracijska taborišča – v imenu plavalasega in modrookega človeka (moškega) zmožnega telesa, antropocentrizma, androcentrizma, nenazadnje liberalnega humanizma, ki svoj idealni subjekt vzpostavi na podlagi vrste izključitev drugih, nepravih.

Na tem mestu kritiški impulz z razkrajanjem kolonialnih imperijev in porajanjem feminističnih gibanj dobivajo od osemdesetih let dalje vse bolj aktualne hibridnost identitet, fluidnost subjektivitet in kritika instrumentalnega uma. Postkolonialne in pa predvsem feministične perspektive že siceršnjemu kritičnemu naboju poststrukturalizma in dekonstrukcije dodajo še zavrnitev popolnega zdrsa v relativizem mrež čiste »igre jezika«, ki lahko vodi v platonizem »z druge strani«. Vztrajajo pri pritrjevanju diskurza na materialne prakse, poudarjajo pomen telesnosti, naseljujejo položaje dialoške vmesnosti ter iščejo pomenljive, ne zgolj igrive,³ razlike (prim. Braidotti, *Nomadic Theory*). Po mnenju Linde Hutcheon tradicije in kartezijske subjektivitete za razliko od evrocentričnega moškega poststrukturalističnega diskurza, ki je karseda silno napadel humanistično pojmovanje subjekta, takšni »eks-centriki« ne morejo povsem zavrniti že zato, ker do nje nikoli niso imeli dostopa:

Unlike the male, white, Eurocentred poststructuralist discourse that has most forcefully challenged humanism's whole, integrated ideal of subjectivity, however, these more ex-centric positionalities know that they cannot reject the subject wholesale, mainly because they have never really been allowed it. (N. K. Miller 1982). Their excentricity and difference have often denied them access to Cartesian rationality and relegated them to the realms of the irrational, the mad, or at the very least, the alien. (68)

Pri teh gibanjih gre predvsem za kritiko zahodnoevropskega liberalnega humanizma, urejenega okrog modela človeka kot belega, bogatega, avtonomnega moškega genija, skupaj z razkrajanjem esencializma in humanizma, ob krizi, ki implicira tudi »dejavnost intelektualnega razločevanja, odločanja« (Juvan, *Literarna veda* 16; prim. Waugh), pa poskoči tudi mera samorefleksivnosti. Posthumanizem se navezuje na to tradicijo in reflektira ethos sodobnega človeka ob vse večji tehnologizaciji in protetizaciji, v tesni povezanosti s kibernetiko vsaj v svoji začetni fazi, vseskozi pa pomembno zaznamovan z informacijskimi tehnologijami in prostori, ki jih te ustvarjajo.

Kiborgizacija

Zdi se, da s svojim izrazitim potencialom za strukturiranje prepleta-jočih se zgodb, preskoke, intermedialnost, simultanost prikazovanja in akcentuiranje kontekstualne gostote postmoderni rizom najuspešneje simulira hipertekst znotraj virtualnega kiberprostora. Uporabnik se z njim spaja preko tehnološkega vmesnika, v drobovju katerega melje binarni računalniški kod, ter skupaj z visokotehnološkim artefaktom tvori hibridni kibernetski sistem, skozi katerega teče informacijska povratna zanka. Prav pospešen razvoj v kibernetiki in informacijskih tehnologijah po drugi svetovni vojni vzajemno z že omenjenimi širšimi epistemološkimi družbenimi premenami v zadnji tretjini 20. stoletja uzavesti tesno prepletenost človeka z njegovimi orodji (nenazadnje tudi z jezikom) ter njegovo kompleksno relacijsko kontekstualno umeščenost do te mere, da si je treba ponovno zastaviti vprašanje o mejah človeškosti in modelih subjektivitete, ki ob tem nastajajo (prim. Hayles, Pepperell, Wolfe, Haraway, Graham, Vint, Braidotti).⁴

N. Katherine Hayles v knjigi *How We Became Posthuman* (1999) sledi razvoju v kibernetiki od samokrmiljenja homeostatov preko reflektivnosti in radikalnega konstruktivizma avtopoeze do porajanja umetne inteligence in umetnega življenja. Ugotavlja, da je za t. i. kibernetično paradigmo značilno pojmovanje človeka v prvi vrsti kot sistema za procesiranje informacij, kar naposled privede do razpršene kognicije in razkrajanja meja med človekom liberalnega humanizma in njegovimi sicer konstitutivnimi drugimi, živalmi in stroji. Posvari pred zdrsom v pretirano abstrahiranje in reduciranje kompleksnosti sveta na splet breztelesnih informacijskih vzorcev, neodvisnih od svojih medijev, ter izpostavi diskurzivno dimenzijo konstrukcije posthumanih subjektivitet. Pri tem pomembno vlogo igrata tudi literatura,⁵ ki ustvarja možne svetove (*My Mother 6*), in ambivalentna interdiskurzivna figura kiborga – kibernetičnega organizma, hibridnega bitja, ki naseljuje mejne položaje med strojnim in organskim, med fikcijo in resničnostjo.

Medtem ko se iz mitske enosti s procesom funkcijske diferenciacije in avtonomizacije izlušči vrsta specialnih diskurzov, so njihova prepletanja in konvergence močnejše osvetljene v skladu s povečano mero samorefleksije ob ugotovitvah o narativnosti vednosti, do katerih med drugim, kot že omenjeno, vodijo nova odkritja v znanostih, od kvantne fizike do kibernetike (Juvan, *Literarna veda*; prim. Graham). Kiborg iz diskurza kibernetičnih znanosti stopa v literarni in teoretski diskurz ter v popularno kulturo – v njegovo konstruirano telo se vpisuje stičišče njihovih diskurzivnih aksiomatik. Nastaja interdiskurzivna konfiguracija, ki se napaja iz dolge tradicije

pripovedi o sestavljanju transhumanih umetnih bitij.⁶ V sferi imaginarnega kiborg pretresa epistemološke temelje velikih pripovedi ter razgrinja svojo in konstrukcijo posameznih kategorij človeške vednosti. Poseben naboj za družbeno kritiko, natančneje za kritiko metafizičnega esencializma in emfatičnega subjekta liberalnega humanizma, mu vlije Donna Haraway v znamenitem »Kiborškem manifestu«, ki je bil prvič objavljen leta 1985.

D. Haraway splete »ironični politični mit«, ki naj bo paradoksalno, blasfemično zvest feminizmu, socializmu in materializmu. Kiborg je njen *topos* in *tropos*, okrog katerega uredi svoj diskurz. Je hkrati produkt vojaško-industrijskega kompleksa in eksponencialnega napredka zahodnega tehnokapitalizma, ki proizvaja vse bolj visokotehnoško protetičnega uporabnika,⁷ ter retorično sredstvo, ki lahko ponudi kognitivno shemo za kartografranje družbene realnosti in služi upovedovanju hibridnih identitet ter dekonstrukciji binarizmov. Je tako proizvod dominacije instrumentalnega uma v postmoderini dobi informatike, kibernetike in biotehnologije kot simbol nezvestobe normativnim zahtevam racionalnosti, saj se njegovo groteskno telo in telesna podoba artikulirata v preobilju bahtinovske heteroglosije (Hitchcock 105). V kolikor se napaja denimo iz literarne tradicije Frankensteinovega umetno ustvarjenega transhumanega stvora,⁸ se od nje tudi bistveno distancira – kiborg namreč ne pozna izvirne mitske enosti ali obljube povratka v rajski vrt:

Unlike the hopes of Frankenstein's monster, the cyborg does not expect its father to save it through a restoration of the garden; i.e., through the fabrication of a heterosexual mate, through its completion in a finished whole, a city and cosmos. The cyborg does not dream of community on the model of the organic family, this time without the Oedipal project. The cyborg would not recognize the Garden of Eden; it is not made of mud and cannot dream of returning to dust. (9)

D. Haraway torej intertekstualni priklic *Frankensteina*, s konotacijo *Izgubljenega raja* vred, ki ga Mary Shelley citira že v motto k svojemu romanu, inskribira z razliko. Na ta način se izmika tako organicistični totaliteti kot apokaliptičnemu telosu tehnološkega determinizma, kakršnega promovira večina vej popularnega transhumanizma (prim. Bostrom, Kurzweil, Richards). S svojim meseno-tehnološkim transgresivnim telesom kiborg ruši meje med naravo in družbo ter išče pozicije relacijske vmesnosti na poti v ethos kritičnega posthumanizma.

Kakršen je kiborg, naj bi bilo tudi kiborško pisanje. Gre za subverzivno intertekstualno igro pisanja, ki se ne pusti zapeljati mitu o nekakšni originarni nedolžnosti in enosti smisla, za ponovno pripovedovanje zgodb v pošastnih hibridiziranih različicah, ki spodkopavajo osrednjo emancipacijsko veliko pripoved izvora in telosa zahodne kulture, vse to pa v tesni

povezanosti s konkretnimi tehnologijami, ki se iz konteksta vpisujejo v tekst (32-33). Se torej blasfemični heteroglosiji retorične figure kiborga pridruži celoten tekst, ki ga tematizira, in tako postaja hibridna pošast, ki svojo tematiko demonstrira na lastnem telesu?

D. Haraway svoje pisanje kiborgizira z močno literarizacijo teoretskega diskurza, saj je prav literarni diskurz tisti, ki se v nasprotju s teoretskim, ki teži k sublimaciji v abstraktno totalnost enotne resnice, raje daje vedno novemu izrekanju singularnih resnic, mnogoterosti in odprtosti (prim. Juvan, *Dialogi*). Spletanje literature v teorijo se zdi še posebej pomembno retorično-etično sredstvo za tiste teoretske smeri, ki so sicer v okviru svojega spoznavno naravnane žanra primorane abstrahirati, obenem pa zavračajo dominacijo logosa oziroma falogocentrizma, spodkopavajo racionalizem in zagovarjajo specifičnost, hibridnost, telesnost in protislovnost nezajemljivega postajanja.⁹ D. Haraway teoretsko modeliranje morda nekoliko paradoksalno na kompleksnost telesnosti in materialnost pritrdi preko že skorajda mitske stereotipne podobe, v tem primeru figuracije posthumanega hibridnega bitja. Na ta način se skuša izviti iz retorike sistematične kritične analize, za katero se zdi, da ostaja ujeta v pripovedih veljavnih (ne)redov (47). Spoznavno usmerjeno diskurzivno mišljenje onesposablja z izrazitim metaforiziranjem, kar ji v veliki meri omogoča prav ambivalenten lik kiborga, ki kot interdiskurzivni element po principu intenzivne polisemične koncentracije konotira vrsto prej omenjenih diskurzov ter njihovih medsebojni povezav in tudi protislovnih relacij. Paradoksalna, relacijsko gibljiva in povezljiva kiborska »bit« omogoča zgoščevanje kompleksne problematike, ki se zrašča v živčevje družbenega diskurza in z njim povezanih materialnih praks, na enem mestu, njena fikcijska komponenta pa implicira hkrati (kolektivni) »projekt« in brezkončno individualizirano zgodbenost. Tekst skupaj s kiborgom postaja teoretsko-literaren hibrid, njegova dominantna pa vseeno ostaja teoretska pojmovna analiza, ki za razliko od tako pojmovanega kiborga abstrahira konkretnost čutne kompleksnosti in išče poti ven iz logičnih aporij.

Posthumano in posthumanizmi?

Prav v ambivalentni posthumani figuri kiborga nameravam poiskati ločnico med posthumanizmom in transhumanizmom, ki sem jo sicer že nakazala, a prej še nekaj besed o razmerju med pojmom posthumanizma in posthumanega, ob katerima že na čisto intuitivni ravni začutimo razliko med posamostaljenim pridevnikom, ki implicira splošen ambient, in samostalniškimi »-izmom«, ki je ponavadi rezerviran za takšne in drugačne

miselne tokove. Preden se podrobneje posvetim razločevanju posthumanizma od transhumanizma, je torej treba nekaj prostora nameniti morebitni razliki med posthumanizmom in posthumanim, pa tudi razmerju med posthumanim in transhumanim.

Pod konceptom oziroma krovnim pojmom »posthumanega« dojemam motivno-tematske tvorbe, kakršni so na primer motivi umetnih ljudi, ki denimo v literaturi »predstavljeni svet in semantiko literarnega dela [priključijo] na kulturni spomin, na ponavljajoče se reprezentacije« (Juvan, *Literarna veda* 281). Okrog teh elementov avtor ali avtorica ureja svoj diskurz, razpravlja o idejno-problemskih področjih, osmišlja svojo lastno eksistencialno izkušnjo in bralcu poda vzorce za razumevanje in sintetiziranje. Medtem ko gre pri motivu za malodane šabloniziran »petrifikat kulturnozgodovinskega razvoja literature in drugih diskurzov« (ibid.), je tema abstraktnjša, »saj nas besedilni svet, pa tudi načini in strukture njegove ubeseditve pri sintetiziranju zanima z vidika problemov, pojmov, pomenskih opozicij oziroma idej, o katerih se v zgodovini naše civilizacije vedno znova piše, razpravlja, ker so pač kulturno relevantni« (ibid.). Kot reprezentacijski shemi motiv in tema nista zgolj preprosta vsebinska elementa, temveč sta vpeta v »kolektivne okvire spomina, mišljenja, delovanja in občutenja« (ibid. 280). Kar je novega, se kljub svojim individualnim posebnostim kaže tudi kot variacija že povedanega, ki lahko že povedano utrjuje, ambivalentno razkraja ali kulturnorevolucionarno subvertira. Motivi posthumanega tako z različnimi tematizacijami, mediacijami in posledično transformacijami dobivajo različne ideološko-vrednostne in semantične poudarke.

Na motivni ravni kot »transhumana« dojemam umetna bitja, ki so človeku lahko zelo podobna, a vendar v večini primerov neznosno tuja, v tradiciji transhumanizma, kot jo skicira Nick Bostrom v članku »A History of Transhumanist Thought«. Lahko so proizvod magije, religioznega rituala ali znanstvenega procesa. Predlagam bolj specifičen pojem »posthumanega« kot podpomenko tako določenemu »transhumanemu«¹⁰ – je namreč zavezano postmoderni in kibernetično-biotehnoški paradigmi ter, posebej v sklopu posthumanizma, specifični konstrukciji subjektivitete, ki nastopi z razvojem kibernetike in informacijskih tehnologij in ob kateri se znova s posebno nujnostjo sprašujemo, kaj pravzaprav pomeni biti človek.¹¹ Implicira svojevrsten ambivalenten etični moment, ki se lahko prevesi ali v smer radikalne kritike humanizma in antropocentrizma ter v promocijo hibridnosti, kakršni se posveča kiborški manifest Donne Haraway, ali se približa nasprotnemu polu ter zabrede v tehnofilijo, ki liberalni humanizem z avtonomnim subjektom, instrumentalnim umom in mišljenjem identitete vred še potencira. Posthumano je torej kot krovni pojem za določene motivno-tematske tvorbe, ki se pojavljajo v vrsti

diskurzov v družbenem obtoku (od znanstvenega do teoretskega in literarnega), na voljo različnim »-izmom«, različnim filozofsko-teoretskim in posledično seveda tudi ideološkim usmeritvam ali gibanjem.

Zdi se, da v popularni kulturi prevladuje miselnost transhumanizma oziroma tehnofilnega ali hiperboličnega posthumanizma. Ta svojo veliko pripoved spleta okrog biotehnoloških himer in umetnih konstruktov, ki jih v popularno kulturo lansira holivudski film, ki z naraščajočo globalizacijo pospešeno širi dominantne kulturne vzorce v za uporabnika ne pretirano naporni obliki. Hitro iskanje po spletu izvrže cel kup priljubljenih strani na to temo. Med najvidnejšimi se gotovo znajdejo »KurzweilAI.net« Raya Kurzweila, futurologa in avtorja književnih prodajnih uspešnic o premagovanju smrti s pomočjo visokih tehnologij (npr. *The Singularity is Near: When Humans Transcend Biology*), »Humanity+« (nekoč »World Transhumanist Organization«, zdaj torej »Človeštvo+«) in »IIEET« (»Institute for Ethics and Emerging Technologies«) z Nickom Bostromom na čelu. Transhumanizem odkrito sledi veliki pripovedi o emancipaciji človeka ter se promovira kot nadaljevanje humanizma, iz katerega »delno izhaja« (Bostrom, »A History«). Razglaša se za:

[T]he intellectual and cultural movement that affirms the possibility and desirability of fundamentally improving the human condition through applied reason, especially by developing and making widely available technologies to eliminate ageing and to greatly enhance human intellect, physical and psychological capabilities. (ibid.)

Šlo naj bi torej za intelektualno in kulturno gibanje, ki si prizadeva za izboljšanje človeštva s pomočjo razuma, posebej z razvojem tehnologij, ki bi bile v veliki meri dostopne vsakomur, odpravile pa bi staranje (ter tako človeka pravzaprav napravile nesmrtnega) in izboljšale človekove intelektualne, fizične in psihološke zmožnosti. Posthumano bitje kot »človek po človeku« je v tem primeru pojmovano kot evolucijski telos človeka na poti v transcenco, ki leži onkraj tehnološke singularnosti, dogodka, ko naj bi že sicer eksponencialni znanstveni napredek dosegel tak pospešek, da ne bo več mogoče niti približno napovedati njegovih rezultatov. »Človek po človeku« pa še vedno ostaja človek klasičnega humanizma, ki s pomočjo tehnoloških pripomočkov sega preko svojih bioloških danosti:

Some observers refer to the post-Singularity period as 'posthuman' and refer to the anticipation of this period as posthumanism. However, to me being human means being part of a civilization that seeks to extend its boundaries. We are already reaching beyond our biology by rapidly gaining the tools to reprogram and augment it. If we regard a human modified with technology as no longer human, where would we draw the line? (Kurzweil 374)

Je del civilizacije, ki jo zaznamuje imperialni diskurz in avtonomni subjekt poznega kapitalizma, ki je »lastnik« svojega telesa in je od svoje telesnosti pravzaprav ločen, saj mu je vstop v »onkraj« omogočen prav zaradi več ali manj enostavne menjave materialnih medijev, ki so v primerjavi z informacijskimi vzorci, ki določajo subjektovo »bistvo«, drugotnega pomena oziroma so nepomembni:

We can 'go beyond' the 'ordinary' powers of the material world through the power of patterns. Although I have been called a materialist, I regard myself as a 'patternist'. It's through the emergent powers of pattern that we transcend. Since the material stuff of which we are made turns over quickly, it is the transcendent power of our patterns that persists. (ibid. 388)

Za razliko od prej na kratko predstavljenih posthumanizmov Donne Haraway ali N. Katherine Hayles, ki posthumani lik kiborga uporabljata tudi kot retorično figuro za dekonstrukcijo subjekta liberalnega humanizma in se navezujeta na nekatere premise poststrukturalizma in dekonstrukcije, za to vrsto »posthumanizma« torej predlagam izraz »transhumanizem«. Prej kot za poskus preloma s humanizmom ali zavzemanje za njegovo preobrazbo gre za nadaljevanje romantizacije znanosti in metafizičnega dualizma pod krinko materializma, za nadaljevanje razsvetljenske instrumentalizacije vsega, kar živi in se zato lahko na trgu poznega kapitalizma tudi prodaja (Braidotti, *Nomadic Theory* 86), v imenu »animal rationale«, ki transcendirata preko visokotehnološkega »uploadinga« svojega uma, svoje zavesti kot nesmrtnega informacijskega vzorca¹² v totalnost popolne univerzalne komunikacije. Predpona »trans-« se v tem primeru ne nanaša toliko na temeljito drugačno pojmovanje subjekta od pojmovanja tradicionalnega humanizma, temveč na hlastanje po transcendenci s pomočjo visokotehnološke proteze, ki med drugim zabriše specifike telesnosti in pomen medija ter preferira idealno abstrakcijo vzorca.

Na tej točki se bolj akademsko uglašeni kritični posthumanizem, za katerega pravzaprav tudi nameravam »rezervirati« pojem »posthumanizem«, vzpostavlja malodane kot antipod tako pojmovanemu transhumanizmu. Poudariti je treba, da ne gre preprosto za apokaliptično konzervativno kritiko, ki se zoperstavlja hiperbolični tehnofiliji znova v imenu humanizma in esencializma – eden najvidnejših takšnih kritikov je najbrž Francis Fukuyama, ki je svoj pogled na problematiko vdora visokih tehnologij v človeško naravo v strnjeni obliki obelodanil v knjigi *Our Posthuman Future*. Nasprotno, gre za samorefleksivno mišljenje, ki na sledeh in v sodelovanju z visokimi tehnologijami zavrača abstraktni idealizem in esencializem, išče kvalitativne razlike, se posveča hibridnim, transformativnim in povezljivim subjektivitetam, pomenu telesnosti, kritiki avtonomnega subjekta,

nomadski misli in dekonstrukciji porazsvetljenskih binarizmov, kot sem skušala prikazati na primeru kiborškega manifesta Donne Haraway.

V kritični smeri je najbrž razmišljal tudi Ihab Hassan, ko je leta 1977 v članku »Prometheus as Performer: Towards a Posthumanist Culture?« med prvimi uporabil pojem »posthumanizem«:

We need first to understand that the human form – including human desire and all its representations – may be changing radically, and thus must be re-visioned. We need to understand that five hundred years of humanism may be coming to an end as humanism transforms itself into something that we must helplessly call posthumanism. (citirano v Hayles, *How We Became* 247)

Nemoč, ki jo začuti ob ponovnem zamišljanju človeka in prelivanju humanizma v posthumanizem, nemara izhaja iz spoznanja, da bo, podobno kot je misel o razkroju metafizike sama še metafizična, posthumanizem neizogibno zavezan humanizmu oziroma je prav posthumanizem tisti, ki šele mora dokončno vzpostaviti in definirati humanizem, da ga potem sploh lahko kritično razstavi in morebiti pokaže pot naprej (prim. Seltin 47, Wolfe xv). »Človek« humanizma v tem primeru ni ontološko neproblematičen a priori, temveč so njegove meje postavljene pod vprašaj, izpostavljene pa so izključitve konstitutivnih nepravih drugih, ki so se morale pri konstrukciji in stabilizaciji takšnega človeka kot več ali manj vase zaključene avtonomne celote zgoditi. Tak kritični posthumanizem se napaja iz poststrukturalistične misli, se v splošnem vključuje v tok dehumanizacije in antiesencializma ter z ethosom, ki ga zastopa, implicira željo po vstopu v novo družbeno paradigmo.

OPOMBE

¹ Znana je sicer polemika Jürgena Habermasa z Lyotardom, ki opozori na paradoksalnost Lyotardovega oznanjevanja konca velikih pripovedi, medtem ko prav Lyotardova pripoved o koncu velikih pripovedi deluje prepričljivo in se skuša uveljaviti kot velika pripoved.

² Alan Sheridan ugotavlja, da so na primer knjige Michela Foucaulta v sredini šestdesetih postale prave prodajne uspešnice, kar priča o prodoru določenega načina mišljenja v popularni javni diskurz (46). Naj bi šlo torej za problematiko, ki jo ljudje začutijo kot pomembno, aktualno itd.

³ Tu bi se dalo omeniti postmoderno prodajo raznovrstnih življenjskih stilov, ki si jih lahko uporabnik po mili volji in površno nadene ter prav tako odvrže.

⁴ »In other words, when the current ontological model of human being does not fit a new paradigm, a hybrid model of existence is required to encompass a new, complex and contradictory lived experience« (González; citirano v Graham 203).

⁵ Tako N. K. Hayles: »Nowhere are these questions [about the posthuman] explored more passionately than in contemporary speculative fiction« (*How We Became* 247).

⁶ Gl. tudi Bostrom, Graham.

⁷ Odvisnost od visokih tehnologij in gon po povezljivosti sta še posebej razvidna danes, ob proliferaciji pametnih telefonov, raznih tabličnih računalnikov ipd.

⁸ Mary Shelley piše v bogati tradiciji sestavljanja umetnih bitij, živih kipov ipd., ki jo predstavi tudi oxfordski filozof in predsednik inštituta IEEET (»Institute for Ethics and Emerging Technologies«) Nick Bostrom v sestavku »A History of Transhumanist Thought«.

⁹ »Cyborg politics is the struggle for language and the struggle against perfect communication, against the one code that translates all meaning perfectly, the central dogma of phallogocentrism« (Haraway 34).

¹⁰ Čeprav v literaturi ni zaslediti doslednega ločevanja med omenjenima pojmomoma, pa vendar obstaja razlika vsaj na intuitivni ravni in se termin »posthumano« le redko uporablja v zvezi z umetnimi konstrukti pred nastopom kiborga. V tem primeru se raje govori o transhumanih prednikih posthumanih reprezentacij (LaGrandeur). Izjema je morda Elaine L. Graham v študiji *Representations of the Post/Human* (2002).

¹¹ Gl. tudi Hayles, Wolfe, Graham, Pepperell, Vint.

¹² Prenos človeške zavesti v virtualne sfere računalnika menda prvi predlaga Hans Moravec v knjigi *Mind Children: The Future of Robot and Human Intelligence* (Hayles, *How We Became 1*).

LITERATURA

- Bell, David. *Cyberculture Theorists*. New York: Routledge, 2007.
- Bostrom, Nick. "A History of Transhumanist Thought". *Journal of Evolution and Technology* 14.1 (2005). Splet. Maj 2012.
- . "The Transhumanist FAQ: A General Introduction". *Transhumanism.org*. 2003. Splet. Avgust 2012.
- Braidotti, Rosi. "Affirming the Affirmative: On Nomadic Affectivity". *Rhizomes* 11/12 (2005/2006). Splet. September 2012.
- . *Nomadic Theory: the Portable Rosi Braidotti*. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2011.
- . »Posthuman, All Too Human: Towards a New Process Ontology«. *Theory, Culture & Society* 23.7-8 (2006). 197-208. Splet. September 2012.
- Dabashi, Hamid. *Corpus Anarchicum: Political Protest, Suicidal Violence, and the Making of the Posthuman Body*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Fukuyama, Francis. *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*. New York: Picador, 2002. [elektronska knjiga, 2011]
- Geraci, Robert M. *Apocalyptic AI*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Goicoechea, María. "The Posthuman Ethos in Cyberpunk Science Fiction". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 10.4 (2008). Splet. Avgust 2011.
- Graham, Elaine L. *Representations of the Post/Human: Monsters, Aliens and Others in Popular Culture*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2002.
- Haraway, Donna Jeanne. *The Haraway Reader*. New York, London: Routledge, 2004.
- Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1999.
- . *My Mother Was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2005.
- . "Refiguring the Posthuman". *Comparative Literature Studies* 41.3 (2004). 311-316.
- Hitchcock, Peter. »Grotesknost telesne elektrike«. *Historični seminar* 3: 97-115. Ljubljana: Založba ZRC, 2000.

- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. 1988. New York, London: Routledge, 1995.
- Juvan, Marko. »Dialogi med »mišljenjem in« in »pesništvom« in teoretsko-literarni hibridi«. *Primerjalna književnost* 29. Posebna številka (2006): 9–26.
- — —. *Literarna veda v rekonstrukciji: uvod v sodobni študij literature*. Ljubljana: LUD Literatura, 2006.
- Koron, Alenka. »Teorije/teorija diskurza in literarna veda : I. del«. *Primerjalna književnost* 27.2 (2004): 97–117.
- — —. »Teorije/teorija diskurza in literarna veda : II. del«. *Primerjalna književnost* 28.1 (2005): 119–134.
- Livingston, Ira. *Arrow of Chaos (Romanticism and Postmodernity)*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1997.
- Kroker, Arthur in Marilouise, ur. *Body Invaders: Panic Sex in America*. Montréal: "Theory, 2001.
- Kurzweil, Ray. *The Singularity is Near: When Humans Transcend Biology*. London: Penguin, 2005.
- LaGrandeur, Kevin. "Do Medieval and Renaissance Androids Presage the Posthuman?". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 12.3 (2010). Splet. Avgust 2011.
- Lytard, Jean-François. *The Postmodern Condition*. Manchester: Manchester University Press, 1984.
- Miccoli, Anthony. *Posthuman Suffering and the Technological Embrace*. Plymouth, UK: Lexington Books, 2010.
- Pepperell, Robert. *The Posthuman Condition: Consciousness Beyond the Brain*. Bristol, UK: Intellect Books, 2003.
- Richards, Jay W., ur. *Are We Spiritual Machines? Ray Kurzweil vs. the Critics of Strong A.I.* Seattle, WA: Discovery Institute, 2002.
- Seltin, Jon. "Production of the Post-Human: Political Economies of Bodies and Technology". *Parrhesia* 8 (2009). 43–59.
- Shelley, Mary. *Frankenstein*. 1831. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Sheridan, Alan. *Michel Foucault – The Will to Truth*. 1980. London, New York: Routledge, 2005.
- Sorgner, Stefan Lorenz. "Beyond Humanism: Reflections on Trans- and Posthumanism". *Journal of Evolution and Technology* 21.2 (2010). Splet. Maj 2012.
- Vint, Sherryl. *Bodies of Tomorrow: Technology, Subjectivity, Science Fiction*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2007.
- Virk, Tomo. *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove*. 1999. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2008.
- — —. *Strah pred nainnostjo: poetika postmodernistične proze*. Ljubljana: LUD Literatura, 2000.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. 1984. London, New York: Routledge, 1993.
- Wolfe, Cary. *What is Posthumanism*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2010.

Posthumanism and the Posthuman: Towards a Definition

Keywords: ethics / posthumanism / transhumanism / the cyborg / hibridity / interdiscursivity / hypertext / technology

We bear witness to an ever-increasing saturation of the everyday human experience with advanced technology and a gradual virtualization of the real, which, in a complex collaboration with various other factors, intensifies the post-Enlightenment crisis of Western humanism and anthropocentrism. A number of discourses in socio-symbolic circulation co-create, narrate, imagine, endow with meaning, and question the ethos of contemporary humanity, from cultural studies, philosophy, and critical theory to literature. This article identifies the possible common points of inception, interminglings, and discrepancies between the most prominent (and often quite heterogeneous) notions of the posthuman and posthumanism, and delineates them from the related concepts of the transhuman and transhumanism. Due to spatial constraints, this is done fragmentarily and with considerable abstraction. Whereas the posthuman is perceived as a thematic figuration born out of the cybernetic paradigm and subsumed under the more general concept of the transhuman, which is made available for appropriation or transformation to various *-isms* (such as posthumanism and transhumanism), posthumanism and transhumanism are of a different ilk. They are precisely the ideologically or philosophically defined movements that may interpret the posthuman each in their own way. Whereas transhumanism (or popular posthumanism) aims towards a technotranscendence that should be achieved through the use of machines and mind-uploading, reduces embodiment to patterns of information, and further reinforces the liberal humanist subject who instrumentalizes all in the name of the phallogocentric “ratio,” critical posthumanism refuses to yield to such abstraction and aims to work through Western liberal humanism, stressing the importance of embodiment, finding inspiration in the philosophy of poststructuralism and deconstruction, and seeking a new posthuman ethos together with a social shift of paradigm.

Februar 2013

A Virtual Problem of Nineteenth-Century Culture: Methodological Considerations for Rethinking Realism

Jennifer Terni

Department of Literatures, Cultures and Languages, 365 Fairfield Way, U-1057, University of Connecticut, Storrs, CT 06269-1057, USA
jennifer.terni@uconn.edu

Using Gilles Deleuze's idea of virtualization, this paper argues that realism should be reconsidered as a collective problematization of an ontology of the everyday. It charts an alternative to the pragmatic critique of post-structuralism, taking up the problem of representation, the history of description, aesthetics, scale, modeling and outlines a counter-model to the concept of the "social imaginary."

Key words: philosophy of literature / aesthetic experience / realism / virtualization / poststructuralism / Deleuze, Gilles

Honoré de Balzac's second novel, *La Peau de Chagrin*, opens with twin introductions: the first at a gambling house; the second in a mysterious antique shop. The settings are represented in almost diametrical opposition from one another. The gambling parlor is described as the home of a kind of denatured desire, since gambling is the expression of desire empty of any specific content, thus the space of all potential desires. The antique shop is the home of all *specific* desires, both material and existential, the depository of the "bone fragments of twenty worlds." (17) While surveying the vast collection of the shop's items, the protagonist falls into a trance and is suddenly traversed by the flow of universal experience. All of history unfolds before him, after which the flow collapses to represent the stream of life at the scale of individual experience: "when the world at last released him, when he had pondered over many lands, many epochs [...] the young man came back to the life of the individual." (21)¹ In the last stage of his vision the young man is absorbed into the eons of geological time, which leave him feeling like "an intangible speck." The gift of a shagreen's skin, which he accepts despite dire warnings, represents a condensation of all

the possibilities he has just witnessed, since it has the power to grant any desire. In proportion to the intensity and rarity of the desire, however, the skin exacts a price: a share of the owner's lifespan, that is to say, a subtraction of *potential* life-experience. As each desire is fulfilled, the skin shrinks, until skin and desirer are literally extinguished as though the intensity of experience and its duration were inversely proportional.

If I begin with *La Peau de Chagrin*, first published in 1831, during the very early days of French realism, it is to highlight the ways that Balzac was already speculating about what it might mean to live in a world in which the possibilities of experience were already being intensively represented. What conditions, material and historical, would give rise to such an intensive problematization of experience? And would the ontological status of experience be changed given this problematization?

The 1830s should be seen as a critical moment not only in the history of realism, but also of virtualization. The sudden explosion of realist genres during this decade should be understood in terms of virtualization, that is as a wide-ranging problematization of the phenomenon of everyday experience. The rationale for this argument rests on Gilles Deleuze's account of the differential relationship between virtualization and actualization. Deleuze was deeply invested in the dynamic role of the individual that the movement of virtualization always implies (246–254). I borrow from media theorist Pierre Lévy (whose work is built around Deleuzian concepts) to shift the emphasis towards the *collective dimensions* of the realist phenomenon, without, however, losing sight of the role individuals played in the reciprocal relationship between a virtualization and the many instances of its actualization. In what follows what I am *not* proposing is a Deleuzian reading of realist genres (although my project is consonant with such a reading). Rather, I am appropriating Deleuze's central paradigm of virtualization/actualisation as a *method* for reevaluating the cultural significance of realism: to make visible in new ways some of the problems that realism was attempting to express, to consider realism beyond the question of mere representation. And while the highly original temporalities at the heart of Deleuze's descriptions of repetition and virtualization led him to de-emphasize of the historical dimensions of virtual events, I contend that the development of realism as a virtual Idea instantiated an important historical shift in the conditions of possibility for virtualization itself. My approach highlights a different set what Deleuze would call intensities for thinking about realism in an attempt to move beyond the identification of realism with issues of representation (251–256). Instead, I repose the problem of realism by recuperating something of the problem that realism itself was attempting to set in motion at the level of what was clearly a

collective deliberation. In other words, difference in itself is not my chief preoccupation. Rather, my question addresses the problem of conditions and their significance as a function in culture.

This re-articulation of realism involves substantial theoretical stakes. The past decade has seen efforts to restore some of the material and historical consistency to the problem of realist representation that had largely been dematerialized by post-structuralist criticism. Though some have been tactical in their objections (Brooks, Woloch), a recent generation of critics has leveraged pragmatic philosophy to this end (Kearns). In their mapping of the arbitrary, artificial, and ideological nature of language, some post-structuralist critics came to describe realism as the ideological project of the bourgeoisie *par excellence*, prompting Peter Brooks to object that it had become “a kind of whipping boy, an example of blinded and bourgeois novelizing without any sophisticated critical perspective” (6). The pragmatic argument is an attempt to steer a middle course: in no way repudiating the artificial nature of language, it reclaims language’s normative dimensions, those that curtail the radical arbitrariness of the sign enough so that language could again be seen to function as a collective system of representation. According to the pragmatic reading, then, representation depends on a certain level of *interpretive good faith*, the acknowledgement of a normative range of likely meanings (Kearns 14–22). Thus if realist representation was indeed artificial in many of the ways that post-structuralist criticism claims it was, it *also* referred back to the concrete world in a manner most readers “of good faith” would either recognize or judge implausible. Virtualization, by contrast, provides a way to connect the empirical conditions of realism’s development, including the material and historic contexts that were its most salient conditions of possibility, to the ways in which it was attempting to dramatize the problem of experience—to render it sensible, in other words—while, at the same time, systematically acknowledging the incommensurability and fragmentation of any such dramatization.

I begin with a brief outline of the Deleuzian description of virtualization and of the shifts in emphasis I propose for developing a method for thinking about realism as a collective problem. I then map the ways that virtualization helps us to assess the impact of a simultaneous development of realist genres in an expanding media culture. Since this is a methodological reflection, I go on to describe some of the implications of this move, pointing to a redistribution of categories for thinking about realism not only in terms of representation, but as a means for assessing some of the conditions of realism’s emergence as a historic event. These, I argue, might create a basis for comparing the conditions of the emergence of realism in different regional contexts.

Virtualization/Actualization

Virtualizations, according to Deleuze, emerge in response to “events that appear in the form of questions” (197). A virtualization is always the ongoing restatement of a problem (which Deleuze also refers to as Ideas), and includes the resources, practices, and experiments that have been creatively mobilized in response to that problem over time (197, 207). The virtual is “real without being actual, ideal without being abstract, and symbolic without being fictional” (207).

When the resources of a virtual category are drawn upon, we say they are made actual. The actual refers to each *specific* attempt to solve a problem, to create a solution (153–163). According to Deleuze, the virtual is not the opposite of the real, but of the actual (208–221). An actualization, by contrast, is always a local, partial, and *creative* response to the problem to which it is responding. It mobilizes only a small part of the resources that are made available by the problem’s virtualization (the here stress on the *creativity, experiment, contingency, selection* is important). In other words, virtualization always implies a movement, since no problem can be identical to its actualization and vice versa. The virtual Idea is potentially modified with each new actualization in the ongoing, though always fragmentary, dialogue between locally implemented solutions and the way the problem is understood more globally (211). As Deleuze puts it, virtualization is real in the sense that it is generative, creating essential conditions for concrete actions as “the element of an infinite ‘learning’” (192).

Deleuze describes the process of virtualization/actualization in terms of the individual (who is always becoming by virtue of being enmeshed in this process) because he is invested in providing a more comprehensive description of what it means to think, which, for Deleuze, means giving sense to, as well as being sensible to, the random intuitions and feelings provoked by experiences and Ideas in a process better captured by the term “apprehension” than “thought.” Virtualization can also refer to larger domains of knowledge, always understood as problems continually being redefined through their actualizations (183–186, 204).² The process of creative differentiation that is fostered through actualization is also the process through which new ideas and problems end up being generated.

One of Lévy’s most useful moves is his assimilation of virtualization with the processes of making public and actualization with the process of making private (Lévy, *Qu’est-ce que* 117–131). Thus for Lévy, the move implied by virtualization involves the rendering collective, the rendering public, of an ideal version of what had previously been private or individual (Lévy, *Welcome* 3–6). The reverse is also true, since actualization always

implies an individual appropriation, a making-private, since the improvisation of a solution can only occur when something of the virtual has been interiorized or, in other words, learned locally (though in the open-ended way that Deleuze insisted upon (153–167, 191–221)). According to this scenario, the virtualization that is, for instance, law is understood as the ideal ensemble of tools, concepts, cases, and practices that have been developed over time for addressing the problem of how to mediate conflict. Just like *law*, *linguistics*, or *biology* would count as virtualizations, since each makes collective (and general) a host of locally developed and adapted practices and concepts.

An important dimension to Lévy's articulation lies, then, in the way that virtualization represents a *movement* (or elevation) from the space of concrete actualization to the status of a generalized question. Or in the reverse case, actualization represents the move towards a concrete interpretation of a problem raised virtually. This movement represents a shift in *identity* between the actual and the virtual (in part because the virtual has no identity), a process of "becoming-other" (this difference is also signaled by Deleuze in his distinction between differentiation "the determination of the virtual content" and differentiation, the "actualization of that virtuality into species and distinguished parts" (207).) The actual is always a problem-solving process: it is local, specific, and concrete, while the virtual always remains general, dynamic and at a remove, which is to say, de-territorialized. Nonetheless the virtual is still invested in each actualization, since it constitutes the problem to which the actual is a partial response (Lévy *Welcome*, 4–5). For example, Adam Smith's observations about supply and demand would be an *actualization* (a creative solution) to the generalized problem of the dynamics of economic exchange. At the same time, when Smith published *Wealth of Nations*, he initiated the process that would launch economics as a virtual Idea, since *Wealth of Nations* helped to constitute the problem of economics as a field of inquiry, including the concepts and theories that attempt to explain the motivations, psychological effects, and material conditions contributing to the cycles of economic activity. Once economics was virtualized, it in turn made possible a host of actualizations: for instance, the increasingly deliberate attempts to conceive and implement economic policies at a national level, or the creation of entities like central and world banks to help regulate the flow of money. These actualizations, including the challenges that arise in the concrete attempts to implement them, then contribute data and experience to the field of economics as a virtual problem.

Lévy's adaptation involves a shift in emphasis from Deleuze's philosophical articulation of difference. Although Lévy is invested in the sub-

jective processes in the translation of the relationship between virtualization and actualization—particularly their creative dynamics—he is much less focused on their ontological implications. Rather, the stress of his analysis lies in the methodological resources that virtualization makes available for tracing the emergence of collective functionalities (the evolving ways for defining problems that become the impetus for intervening in the world) that involve the *transmission* of Ideas. My approach retains Levy’s emphasis on the processes for “making public,” but with the goal of using it as a method for exploring the *ontological issues* raised by the collective problematization of experience thanks to the massive expansion of realism during the 1830s.

Realism as Virtualization

Two factors defined the emergence of realism as a virtualization, while at the same time marking a turning point in the history of virtualization itself. The first involved the new reach of the process for making public. The period in which realist genres really took off in France coincided with the first great expansion of the media in the 1830s. The relaxation of censorship and the advent of industrial printing techniques converged in the 1830s to unleash an explosion in media production. The number of newspapers and periodicals being produced in Paris jumped from 26 in 1830 to more than 250 by the 1840s, with annual subscriptions passing from 50,000 to 200,000 in Paris alone (Adamowitz-Hariasz 161). This was dwarfed, however, by the millions of pages that were sold in Paris on a weekly basis thanks to the introduction of illustrated penny-presses, advertising-financed urban locals, and hundreds of magazines, physiognomies, feuilletons, and pamphlets that circulated in homes, bars, cafés and reading-rooms. As significant as the sheer jump in the volume of the media production, was the change in the media’s configuration. From discrete organs, the media of the 1830s and 1840s expanded horizontally, integrating a host of different platforms, including newsprint, illustration, plays, physiognomies, and panoramic collections to name but a few. Not only did the various branches increasingly show a tendency to represent the *same* curiosities, trends, and happenings across different genres, they increasingly did so against a backdrop that made everyday life their ubiquitous topic. What this added up to was the emergence, during the 1830s and 1840s of the first modern, integrated, mass-media system (Terni 227–233).

The expansion of the media into the production of millions of pages per week and spectators per year could only be sustained by consumer

demand. As of the 1830s, the nineteenth-century market for media products continued to increase exponentially. Fiction played a well-documented role in this expansion. By the mid-1830s most of the period's fiction did double-duty as promotional material for Paris' major dailies. In 1836, Emile de Girardin transformed newspaper publishing in France by combining industrial printing with a new model of financing and distribution. By pushing up advertising revenue, subscription costs were halved. This only proved viable, however, if a certain economy of scale were reached, which meant dramatically expanding readership (Adamowitz-Hariasz 160–167). Newspaper editors turned to the best-known writers of the day to attract a new generation of readers, publishing stories as serials in order to keep subscribers coming back for more. Balzac was the first writer commissioned by de Girardin in this capacity, and he published *An Old Maid*, later incorporated into *The Human Comedy*, in the inaugural run of de Girardin's relaunch of his newspaper, *La Presse*. In the following years, Balzac would go on to establish himself as one of the most prolific pulp-fiction writers of his day, publishing many parts of *The Human Comedy* in newspapers, before its various components were reassemble and sold separately in book or pamphlet form (Vachon, Chollet).

And indeed, it seemed that contemporaries could not get enough of seeing their own world reflected back at them. Beyond the realist novel, the demand for representations of everyday experience helped stoke the development a host of ancillary realist genres.³ In its dramatization of everyday life, realism made the messiness and indeterminacy of an ontological understanding of experience available to an unprecedented number of people as second order observation. What is more, the mapping of ordinary experience was constantly pushing new boundaries—even extraordinary experiences were increasingly depicted against a background of the ordinary—fueled in part by the incessant demand for new materials. So if virtualization describes the process of making a problem visible and public, what all this adds up to is that everyday life became accessible to people as a problem in proportions that had never been attained before. The combination of new levels of dissemination, the variety of its forms, and the fact that *what was being virtualized*—an ontology of the everyday—*was within grasp of just about anyone*, not only expanded the reach of virtualization, it also helped to democratize it fairly radically. We can say, then, that the ability to “make public” was deeply transformed during the 1830s and 1840s.

The lived, contextualized, experience of ordinary life and of ordinary people—that is, experience shorn of the conventions of idealization or stereotype—that was being virtualized on a mass scale by realism was reminiscent of Deleuze's account of ontology in many ways: in its stress

on apprehension through sensing, in its depiction of the passive syntheses of habit, expectation, and forgetting, in its dramatization of fluctuating intensities, in the evolving scales of distinct-obscurity and clear-confusion and varying envelopments of Ideas, and of course, in its representations of the conditions that lead people to make choices, both consciously and unconsciously, in light of all these factors (222–240, 250–261). The very fact of realism’s cultural resonance during this time helped to transform ordinary experience into something important. Further, it announced the development of a new cultural priority—a complicated, deeply textured problematization, in the cultural sphere, of the question of personhood that had already been announced in the political sphere in the lead-up to the French Revolution.

One of the critical moves in thinking of realism as a virtual category is the way it helps us break through the one-to-one relationship between reader and text or representation and referent, which has tended to cast the problem of realism in terms of the adequacy of representation. By highlighting the impact of the realist Idea at a collective level, the density of the public conversation represented by the production and consumption of realist forms is transformed into one of its most salient features. What is more, it makes the problematization of everyday experience that realism described its most central fact. It thus de-centralizes the importance of individual texts—and the question of the adequacy of their representation—and interprets these texts as particular solutions or ways of articulating the problem of everyday experience. It is not as though the problem of representation disappears. Rather, the problem of everyday life which realism attempted to address is given back its consistency within the representational dynamic.

What is more, thinking about realism in terms of virtuality illuminates the importance of realist modes as a subset of techniques for describing the real. This applies on two fronts: first, in the way realist fiction fits into a much broader field of contemporary description, one that transcended fiction, and even text. The emphasis on experience as a realist Idea may suggest that the time has come for a reconsideration of classic works of realist criticism as for instance those of Raymond Williams, Ian Watt, and Mikael Bakhtin. However, the virtualization of the Idea of an ontology of the everyday across a variety of realist genres reminds us that we cannot limit our reconsideration to the novel, since as Deleuze observed, “even the most mechanical, the most banal, the most habitual [...] repetition finds its place in the work of art” (293). Rather, the novel, restored to its actual conditions of emergence should properly be recognized as one of a *series* of realist media forms. Second, realism can be understood, and, in-

deed, understood itself to be, a response to several generations of increasingly precise scientific description of the real in the physical and life sciences. Realism can be seen as a reaction to the inadequacy of the sciences to address the kinds of reality that were actually shaping people's lives. But it was just as much a rejection of the Romantic investment in subjective experience as the answer to the materialist bias the Romantics had repudiated. What we can say is that realism recuperated the scientific imperative to describe the world as it was on the one hand, and Romanticism's stress on subjective experience on the other, to develop a mode of representation that was less a scale-model of ordinary life, as Peter Brooks and Philippe Hammond have described it, than as a *modeling* of experience, and this in the sense of simulation.

A simulation is defined as "the imitation of the operation of a real-world process or system over time" (Banks *et al* 3). Modeling involves the imagining of problems not so much in terms of contexts, but *as context*, as the ability to interpret conditions and marshal resources to creatively respond to conditions as they evolve. But since it is the condition of realism to eschew idealization, its dramatizations are more often about how its protagonists *fail* to marshal resources in the key situations that move the narrative forward. The ability to evoke the instability of situations and the perspectives that structure them allowed the best realist writers to stage scenes that not only told us what happened, but bristled with the tension of alternative potentialities. The reader was invited to see the contingency of situations as characters tangled with different agendas, levels of power, talent, and ruthlessness even as they navigated the maze of force-fields that texture socially determined spaces. This way of staging confrontations among characters, and also *within* characters, signaled the development of an aesthetics especially suited to describing the encounters between people and environments, one of realism's most important aesthetic and epistemological engagements.

Virtuality as Method

In what follows I will briefly describe some of the major methodological implications of rethinking realism in terms of Deleuzian virtuality.

1) **The ontology of everyday experience as second-order observation.** This is both the simplest and most important implication of describing realism as virtuality. The virtualization of everyday experience made it visible as a problem. It thus transformed its status from a representation of

ontology (Brooks 5), to an issue for debate and discussion—in fact, one of the central debates and discussions of nineteenth-century life and culture.

2) **Style.** By transforming everyday experience it into a second-order resource, or to put it another way, by virtualizing endless varieties of different kinds of experience, it became possible to see all that variety in terms of “style,” or styles-of-living, and thus to see that there might be choices about different ways of being. But because realism also modeled material and social boundedness, it simultaneously dramatized the constraints that narrowed the very horizons of possibility that it seemed to keep opening up. The impact of recognizing a multiplicity of stylistic distinctions helped reinforce the sense that the value of experience should be judged in terms of its *quality*, or in other words, that life itself was being redefined according to the tensions between personhood and material and social constraint. An *aesthetics of experience* thus began to condition the rhetoric of personal and social morality.

3) **An aesthetics of non-delimitation.** Joana Stalnaker and Hugues Marchal have shown how the problem of scientific description led to a progressive split between scientific writing and literature by the turn of the nineteenth century. Realism marks a further distinction within aesthetics, by being the first textual form whose aesthetic logic was *not* one of delimitation. What I mean by this is that every aesthetic system until realism was aimed at creating a privileged space of representation that distinguished it from life, marking a boundary. Since reality, in any case, can never be located even within lived experience, we can say that realist forms nonetheless positioned themselves in relation to experience, as a kind of representational buffer zone. They aimed to create an illusion of reflected experience—setting the terms for how experience was described and understood, and engaging in a critical discourse with respect to lived experience—in what Elizabeth Goodstein has termed the “rhetoric of reflection on subjective experience” (11). What set realism apart as an Idea (and this is what virtuality highlights) was its project of making lived experience available and visible as a problem—as something upon which one might *work*. This meant that realism had to play down its aesthetic difference. It thus staged itself as background in a bid to make the lived experience it represented as visible as possible. Another way of putting this might be to say that realism involved an aesthetics of double articulation: marking itself as an aesthetic space on the one hand (notably through what Roland Barthes called style (55–64)), while consistently pointing to its aesthetic erasure on the other, in a bid to lay claim to being in continuity with the non-fictional world (Kearns 5–14, 28–29). I would argue that the mission of problematizing something as open-ended as lived experi-

ence, while also presenting it as an aesthetic form, has everything to do with realism's persistence as an indispensable mode of representation.

4) **Scale and meaning.** In assigning meaning to everything and everyone, at a collective level realism reproduced the very crisis of meaning that it tended to dramatize on a work-by-work basis. Alex Woloch has shown how realist fiction structures the representation of the almost limitless depth of the protagonists' interior life against the flatter and more concentrated description of other characters and the expansiveness of the social and material worlds (12–42). The sheer proliferation of realist production, however, projected that expansiveness as itself a field of almost unlimited possibility and depth. At both levels then, one of the central problems raised by realism is the problem of scale as it is experienced from an individual perspective, and, the way it structures that perspective in critical ways. For what is the status of meaning, or even of an individual, in a world made up of large numbers (Woloch 254)? And even perhaps more urgently, what is the status of belief—in love, honor, art, or spiritual connection and the crises these provoke—in a world in which the most dependable mechanisms for social reproduction suggest that such beliefs are, at best, beside-the-point?

5) **The epistemology of modeling.** The shift from model to modeling, brought with it a shift from an aesthetics of emulation to a cognitive-sensible mode of engagement. This entailed a new epistemology and as well as a new didactic model, and this on two levels. The situational logic that modeling promotes asks us to imagine what we might do confronted by a similar situation. The multiplication of situations in realist representations highlighted the importance of situational competence, but also the necessity of acquiring the acumen to improvise successfully that can only really come from the accumulation of experience, akin to a kind of *practicing*. At the same time, the intellectual demands involved in modeling privilege the idea of understanding over truth, of embodied knowledge over what Deleuze would call the image of thought (129–167). As a logic, modeling highlights multiplicity and contradiction, different ways of understanding and thus an understanding of difference, including the understanding needed to identify with often very flawed characters. It asks the reader to assess the global situation being portrayed, whether on the order of an individual event or within the broader framework of the narrative. Modeling tends to move beyond the question “what does this mean?” or “is this right,” to the genetic question of “how does this work?”

Two further points about virtuality should be made as they relate specifically to scholarly research. The first is to argue for a periodization of realism that is organized through the history of virtualization or even simple

media development, rather than in terms of national or aesthetic histories. For one, this approach would extend the rationale of the kinds of lateral comparisons across genres, disciplines, and discourses that have characterized a great deal of research over the past twenty years. It would also suggest new coordinates for systematic historical and geographical comparison that would use media development and virtuality as yardsticks for comparing the contexts in which realism has developed across the globe, which might open new avenues for evaluating how realism is adopted to local circumstances and why it appears when it does.

The second point can be made by taking up the multiple temporalities in the virtualization/actualization relationship, even at level of realism's concrete dissemination: the time invested in the creation of each work of realism (its actualization); the temporality of the process of publishing that work (a step in its virtualization); the shelf-life of a work's circulation both as a product and as a resource, for instance in a library; time as it is portrayed *in* the work of representation; the duration of reading time (another form of actualization); the time absorbed in thinking about and debating the work, both publicly and privately (the movement between actualization and virtualization); and finally the layered temporality of the virtuality represented by realism in itself, that is to say, Deleuze's three syntheses of time, an encompassing everything; a forgetting everything; and the selection among everything implied in his concept of eternal return (220, 293). All these pools of time underscore the thickness of the practices that transform a series of local representations into a widely accessible public resource—or second order observation. And the more virtual, the more accessible this resource becomes. Virtuality thus suggests a surprisingly concrete model of cultural generation, which should replace looser concepts like "*cultural imaginary*" which reify the very cultural processes on which they stands.

If we follow the practical implications of Deleuze's conceptualization of virtuality, then we can begin to appreciate the depth of the cultural transformation that occurred at the intersection of the rise of the media and the realist preoccupation with ordinary experience. It also gives us a more direct way to interpret the importance of sustained public demand in its own right, since demand reflects an active cultural process that helped to transform the ontology of the everyday into a collective problem. Conversely, each time representations of experience were consumed—in each one of their actualizations, in other words—it also implied an internalization and privatization of the virtualization that was ordinary experience.

The emphasis on all possible realms of experience that are thematized in the opening of *The Wild Ass's Skin* acquires a whole new resonance when

it is considered in this context. When Balzac depicts Raphaël traversed by the vast flows of all historical, individual, and geological experience, he is in fact representing experience as already being virtualized. What is more, we could read *The Wild Ass's Skin* as an explicit dramatization of the problem of experience in a world in which virtualization was already reshaping consciousness. Against the flow of experience, Raphaël's is left feeling like an "intangible speck", marooned by the sheer scope of possibilities—their materiality and impersonality giving rise to a profound crisis in meaning (21). As Raphaël becomes conscious about the way that desire is eroding his lifespan, the fulfillment of each desire is transformed into a living nightmare. What is more, during the early part of the novel, when the consciousness of the price he would have to pay had not yet burrowed into his consciousness, Raphaël nonetheless makes another disconcerting discovery: that though his wishes are realized, their experience fails to live up to what he had imagined when he wished them. In this way, Balzac portrays the costs born by Raphaël—but also by his readers—for living in a world in which experience was already being virtualized: everything seems possible, but only so long as reality remains an abstraction.

This cleavage points to the paradox at the heart of lived experience as a virtual category. Although experience was being virtualized as an Idea, in its actualization, lived experience is always singular; it is particular *because* embedded in a context—different in the way that Deleuze describes *différence*. Balzac and his contemporaries reacted to this conundrum by constantly expanding the repertoire of characters, situations, and settings that might add to the total inventory of potential experiences. On the one hand, the expansion of the boundaries of representation, the assigning of significance to more and more kinds of people, no doubt helped expand personhood in directions towards which the concept of universal rights was already gesturing. On the other hand, as it attempted to objectify the patterns, repetitions, and predictability of interests that this vast survey of experience laid bare, it continually rediscovered the *singularity* that experience always instantiated and, in the last instance, epitomized.

NOTES

¹ My translation.

² Deleuze invokes the atomist model of physics, linguistics, biology, and the development of social ideas like Marxism as examples of virtualizations understood as fields or disciplines.

³ Everyday genres include caricature, physiognomies, panoramic description, *feuilletons*, vaudeville and illustrated press.

WORKS CITED

- Adamowitz-Hariasz, Maria. "From Opinion to Information: the Roman-Feuilleton and the Transformation of the Nineteenth-Century French Press." De la Motte and Przyblyski, *Making the news modernity & the mass press in nineteenth-century France*. Boston: University of Massachusetts Press, 1999.
- Balzac (de), Honoré. *La Peau de Chagrin*. Paris, Garnier, 1964.
- Bakhtin, Mikael. *Dialogic Imagination: four Essays ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michale Holquist*. Austin: University of Texas, 1981.
- Banks, J. Carson, J. Nelson, B. Nicol, D. *Discrete-Event System Simulation*. New York: Prentice Hall, 2001.
- Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1972.
- Brooks, Peter. *Realist Vision*. New Haven: Yale UP, 2005.
- Chollet, Rolland. "Balzac et le 'Feuilleton Littéraire.'" *L'Année balzacienne* 5.1 (1985): 71–106.
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. Transl. Paul Patton. New York: University of Columbia Press, 1994.
- Kearns, Kathrine. *Nineteenth-century literary realism : through the looking-glass*. New York: Cambridge University Press, 1996.
- Latour, Bruno. "Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern." *Critical Inquiry* 30.2 (2004): 225–248.
- Lévy, Pierre. *Qu'est-ce que le virtuel?* Paris: La Découverte, 1995.
- — —. "Welcome to Virtuality". *Digital Creativity* 8.1 (1997): 3–10.
- Marchal, Hugues. "L'ambassadeur révoqué : poésie scientifique et diffusion des savoirs au 19^e siècle." *L'éloquence de la pensée Romantisme* 144 (2009): 25–37.
- Smith, Adam. *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*. New York: Oxford UP, 1976.
- Smith, Daniel W. "Deleuze's Concept of the Virtual and the Critique of the Possible", *Journal of Philosophy: a cross-disciplinary inquiry* 4.9 (Spring 2009): 34–43.
- Stalnaker, Joanna. *The Unfinished Enlightenment : Description in the Age of the Encyclopedia*. Ithaca: Cornell UP, 2010.
- Terni, Jennifer. "A Genre for Early Mass Culture: French Vaudeville and the City, 1830–1848." *Theater Journal* 58.2 (May 2006): 221–236.
- Vachon, Stéphane. "L'Oeuvre au comptoir: La Moitié de 'La Comédie Humaine' a paru en feuilletons." *L'Année balzacienne* 16.1 (1996): 349–361.
- Woloch, Alex. *The One vs. the Many :Mminor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel, Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkely: University of California Press, 2001.
- Williams, Ramond. *The English Novel from Dickens to Lawrence*. New York: Oxford UP, 1970.

Virtualni problem kulture devetnajstega stoletja: metodološki vidiki drugačnega pogleda na realizem

Ključne besede: filozofija literature / estetska izkušnja / realizem / realistični roman / virtualizacija / poststrukturalizem / Deleuze, Gilles

Na 30. leta 19. stoletja bi bilo treba gledati kot na kritični trenutek ne samo v zgodovini realizma, temveč tudi virtualizacije. Z dramatisacijo vsakdanjega življenja je realizem do takrat največjemu številu ljudi omogočil dostop do ontologije izkušenj v obliki opazovanja drugega reda. S preoblikovanjem navadnih življenj v predmete primerjave je zgodnji realizem odprl številna vprašanja, kot so ekspanzivnost, življenjski slogi, estetika opisa in epistemologija, ki temelji na improvizacijski kompetenci, pridobljeni z modeliranjem situacij.

Avtorica na podlagi paradigme Gillesa Deleuza o virtualizaciji oziroma aktualizaciji zagovarja dejstvo, da bi morali nenadno eksplozijo realističnih žanrov v 30. letih 19. stoletja razumeti z vidika virtualizacije, se pravi kot daljnosežno problematizacijo pojava vsakdanje izkušnje. Avtorica si sposodi prirejeni Deleuzov koncept medijskega teoretika Pierra Lévyja in poudarek premakne h kolektivnim razsežnostim realizma. S poudarjanjem vpliva realistične ideje na kolektivni ravni je kot ena izmed njenih najopaznejših značilnosti resno obravnavan velik obseg javne izmenjave, ki jo predstavljata produkcija in potrošnja realističnih oblik. Še več, zaradi tega postane problematizacija vsakdanje izkušnje, ki jo je opisoval realizem, njeno osrednje dejstvo. S tem se decentralizira pomen posameznih besedil – in s tem vprašanje primernosti njihove reprezentacije, pri čemer se ta besedila interpretirajo kot posebni načini ubeseditve problema vsakdanje izkušnje. Avtorica *ne* predlaga branja realističnih žanrov z Deleuzovega vidika. Virtualizacijo uporablja kot *metodo* ponovnega ovrednotenja kulturnega pomena realizma in s tem oblikovanja alternativnega in bolj radikalnega izziva poststrukturalističnemu pristopu k realizmu, kot je bila to pragmatična kritika.

S to metodo ustvari sredstvo, s katerim lahko ovrednoti okoliščine pojava realizma kot zgodovinskega dogodka. To pa je podlaga za primerjavo okoliščin pojava realizma v različnih regionalnih in zgodovinskih kontekstih. Poleg tega nudi tudi metodo za konkretnjši opis pojava tistih vrst kolektivne problematizacije, ki se trenutno opisujejo z nejasnim pojmom »kulturni imaginarij«.

William Butler Yeats: *Cathleen Ni Houlihan* as the Point of Sacrifice

Nebojša Vukčević

18 Jul 41, ME-81000 Podgorica
nebojsavukcevic@yahoo.com

Involving harsh nationalism and a call for sacrifice for the greater good by presenting the audience with Cathleen Ni Houlihan in Ireland seems to be one of the crossroads in Yeats' career, motivated by desire for gaining popularity amongst the Irish nation and reappearing in the literary spotlight.

Keywords: Irish literature / Irish theatre / national question / nationalism / Yeats, William Butler / *Cathleen Ni Houlihan*

Yeats' venture into the world of drama at the end of the 19th and the beginning of the 20th century represented a completely different approach to his work than usually. Given that his readers had been used to his dreamy poems with many symbols and hidden meanings, in 1902 a loud cry for sacrifice for Ireland from his play *Cathleen Ni Houlihan* led to a crossroad in Yeats' career revealing a thin line between nationalism and literature. Such facts draw us towards exploring the literary and political state of that time, all with a view to recognizing some interesting facts which triggered Yeats' cry for a sacrifice in the mentioned play. At the same time, he offered his own sacrifice by transforming into a nationalist writer, consciously becoming singled out for harsh criticism of many, from that point onward. This makes us wonder whether Yeats' desire to evoke nationalist feelings in Ireland was in fact a propaganda well thought of, a grasp for popularity aimed at uniting and reforming Irish nation through artistic expression, and an object of his well known desire to "bring the halves together" (Yeats, *Autobiographies* 102).

In terms of criticism, such sacrifice resulted in many unabashed attacks on Yeats and other co-writers involved in his literary reformation movement, on account of delivering sacrifices for the greater good in their plays as fairly positive enterprises. Even before *Cathleen Ni Houlihan*, as the opening play of Irish National Theatre in the year 1899, *The Countess Cathleen* gave Frank Hugh O'Donnell, a well known politician and writer, sufficient reason to challenge Yeats' sacrificial writing methods in his work *Souls for Gold!: A Pseudo-Celtic Drama in Dublin*. Furthermore, as noted in

Joyce, Bakhtin and the Literary Tradition, Critical observation of G. J. Watson suggested that “the Irish nationalist movement espoused a belief in the necessity of blood sacrifice for national redemption – as evidenced by the sacrificial character of Yeats’ *Cathleen Ni Houlihan*.” (Booker 40). Among others, Yeats was not able to escape from James Joyce expressing his utter dissatisfaction with the movement’s sacrificial methods, which also involved strong, judgmental criticism against Yeats himself and his way of writing, as well as ridicule of *Cathleen Ni Houlihan* in his *Ulysses*. The consequences this play has had on Yeats could clearly be recognised later on, as the first translation of his work came out in Catalonia and Galicia, the two regions with circumstances similar to those in Ireland. The translation did not appear because of the artistic interests. Through their fight to separate from Spain, his poems and plays like *Cathleen Ni Houlihan* were used in order to boost the national feelings. Proper translation of the play was not of high importance, only the nationalist atmosphere gained from such play (Hurtley 87). To a certain extent the sacrifice transformed Yeats into a universal symbol, as today we are free to debate over Yeatsian nationalism in the same manner as over Joycean epiphanies or Shakespearean puns.

The objective of this article is to present a sociological, historical, and literary context predating the first presentation of the play *Cathleen Ni Houlihan*, a strikingly nationalist play calling for sacrifice in a strikingly sensitive time for Ireland. In such manner it might be possible to reach the answer to Yeats’ commercial, literary or otherwise reasons for writing and publishing such play at the dawn of the 20th century, which, as shown by different reviews and future use of it, proved to be leading him from a writer of symbolic lyrics to a sanguine nationalist. In short, the objective of the article is to research possible reasons for this particular point of sacrifice, so the actual point of the sacrifice could be revealed.

The first part points out to a sociological context, a general picture of Irish nation, the meaning of sacrifice and martyrdom in Ireland, and furthermore, closeness and complexity of correlation of literature, nationalism and religion in Ireland through a sacrificial model, which was bound to shape Yeats’ personality and work. The second - historical context presents literary circumstances of both England and Ireland following Yeats’ career of that time, and its influence on Yeats’ literary path. Ultimately, the third - literary context, demonstrates the analysis of Yeats’ literature predating the first appearance of *Cathleen Ni Houlihan* revealing a firm connection with the previous two parts.

The Complexity of the Martyrdom Phenomenon in Ireland

Through the vast influence of Catholic religion which flourished on the roots of Celtic Paganism and had prevailed in the old Ireland, as well as through the suppression of England and constant search for their own Irishness, Irish nation broadened their appeal for celebrating people who made sacrifices for higher causes. As a logical outcome of historical and religious events, Irish martyrs became symbols of worshipping due to their unselfish sacrifices, compelling others to respect them and build their future in Ireland from it. Due to those facts, people of Ireland (ones who James Joyce condescendingly called “the rabblement” (Joyce 1) became miracle-believers, people connected to nature who believed in fairies and tales, and just like Yeats and Maud Gonne, believed that Ireland was a magical place. As Yeats once stated: “In using what I considered traditional symbols I forgot that in Ireland they are not symbols but realities” (Martin, *Yeats* 57).

If we analyse martyrdom as a specific occurrence in Ireland and try to understand why it appeared there, we might find that Ireland can be seen as a perfect place for investigating the need to sacrifice for the greater good. The Celtic magical beings and martyrs of the old time combined with more recent Jesus Christ and his doctrine of suffering to save humanity, shape this Irish need for sacrifice and martyrs as one (un)comfortable shortcut to strengthening ideals about the nation and raising morale of Irish people. Even if we explore martyrdom as an occurrence in general, we might come across the description of people of Ireland by reading a basic definition, since martyrs “are usually a group phenomenon, taking strength from their sense of collective identity and representing in their defiance and denial of the existing order and judicial code, serious drifts within society. Unbalanced and unstable societies experiencing a process of cultural, economic and political restructuring obviously generate martyrs” (Smith 18).

It is well known that Ireland was not able to develop in cultural, economic and political spheres so well as England, which caused vast differences between the two nations. As Yeats himself explained it was “a war between two civilizations, two ideals of life” (Ellmann, *Yeats* 116). Since there was no England’s strong industrial revolution in Ireland to form an industrial conscience, people of Ireland remained simple, pious, in a way superficial and prepared to acknowledge sacrifices for their benefit and celebrate martyrs in their favour. As Hurlley described: “The people of Ireland [...] are heroic, violent, and fearsome in the extreme when swept away by passion. It’s unfortunate that their political sense is weak. They’re more a race of martyrs than fighters. And when they enter the fight with

fanatical courage, they're bent on sacrifice, not triumph" (78). Such martyr-like characteristics of the nation could present a basis for the complexity of connection between Ireland's nationalism, literature and certainly, religion. In practice, such connection could be seen through various activities akin to the mentioned cultural, economic and political restructuring, which were highly noticeable in Ireland throughout the 19th century, and were able to solidify the mentioned characteristics. From a historical perspective, such activities were performed by various Irish leaders and groups of that time, who later served as an example to Irish nation and helped to form firm beliefs about the fact that sacrificing for a cause can be an effective tool to gain greater good. Sacrifices made for the sake of country's independence were automatically related to the religious feelings and the idea of personal sacrifice aimed at gaining religious self-gratification. Those were immediately connected to the reformation of national literature, evoking the old Irish martyrs and heroes.

One such example occurred in the first half of the 19th century and was headed by Daniel O'Connell, a politician, lawyer and persistent fighter for Irish national rights. As a Benthamist and a Catholic he abhorred violence, so he brought about political and charismatic actions to form Catholic Association without British guidance, in order to become politically active in the British Parliament and fight for Irish rights, which would eventually result in Ireland's separation from Britain. The reason for Daniel O'Connell's significance for the Irish nation was that, with his charismatic speeches delivered through Ireland he reintroduced the importance of being Irish and Catholic, belief in the sacrifice of Jesus and combined his beliefs with the efforts he made, all with a view to stopping the British rule in Ireland. Another coexistent example was a group of young scientists who called themselves *Young Ireland*. That popular movement remained active even until Yeats' time. They were implementing their ideas through journalism, thus gaining more and more followers and readers in Ireland. The main idea was: "renewal of the Irish identity based on old Irish cultural traditions and a potent mythology of Irish heroes and martyrs. They wanted the Irish to be more than West Britain" (Heyck 289). Their peaceful ways of advocating Irish dreams were giving actual results, but unfortunately there was a thin line between peaceful and violent. O'Connell's decades of fighting for Irish causes ended just before the Potato Famine. His speeches against Britain became more violent and just before he almost organized the biggest gathering of his followers, he was incarcerated for five months. Members of Young Ireland went from their peaceful methods to taking revolutionary actions. Several years later, after they had failed to organise a rebellion against the British rule, they were also incarcerated. Of course,

those two examples come from different branches, politics, literature and religion, which through continuous activism, as they were responsible for forging of what eventually became Ireland's target group for literary reforms, became closely connected. Today Daniel O'Connell's statue adorns Dublin's O'Connell Street serving as a memory of the leader who lectured and learned the Irish nation about respecting Catholic martyrs and who became a martyr himself for his country's political and religious causes. *Young Ireland's* activity showed their part of the sacrifice, as they were fighting through writing which ended with rebellion, and ultimately led to a sacrifice for a higher ideal. It resulted in a decades long continuous work aimed at development of Irish language and literature. Both examples were responsible for their tireless efforts focused on gradual moulding of paths of tradition and general opinions in Ireland. Nonetheless, their actions also had influence on people like John O'Leary, an Irish nationalist, writer and a member of the later *Young Ireland* movement, whose nationalist actions sent him to his own martyrdom, to a twenty years long exile from Ireland. His return to Ireland in 1985 was greeted with respect and had enormous influence on both Yeats and his muse Maud Gonne who recognised O'Leary as their patron, and continued to do so until his death in 1907. Yeats especially liked to call himself "a nationalist of the school of O'Leary" (Ellmann, *Yeats* 51) and was well taught by his father figure O'Leary about the fact that: "[...] there are things one must not do to save a nation" (Ellmann, *Yeats* 46). O'Leary was yet another nationalist, whose ideas represented the close connection of nationalism and literature, and as such, made an overwhelming impact on Yeats' writing.

With a socio-historic image of Ireland presented in such manner, was it possible to reform the national literature without including the basic idea of martyrdom and sacrifice? Yeats' notions of Irish literature reformation had already had O'Connell's religious martyrdom in both word and action as a basis of the tradition, and O'Leary's Irish nationalism attached to it. Once an idea includes a national event, it requires the understanding of such national and sociological context in order to succeed. *Cathleen Ni Houlihan* was exactly a complex mixture which showed Yeats' understanding of that context, a work of literature with an old pagan legend placed into a nationalist context. By another definition, martyrdom in general has been defined as "an act of symbolic protest and a necessary means to some transcendent end" (Smith 12). This state in Irish society gave Yeats, the master of symbolism, necessary tools to reach this transcendent goal. He was to take advantage of the long tradition and the institutions' constant martyr-friendly influence for the benefits of the cultural restructuring of Ireland.

A Historical and Literary Context

One of the Yeats' career turning points was in 1897, at the beginning of cooperation with Lady Gregory on creating the *Irish Literary Theatre*. Before that he was walking a fine line between nationalism and art, and between action and spirituality. By that time, his artistic and political views were constantly influenced by Maud Gonne's practical nationalist work setting an inerasable mark on his literary career with militant, revolutionary enterprise, even though his primary goal was merely literature reformation. In doing so, Yeats was trapped in his own dichotomy of personality: spiritual and practical. When following Maud Gonne, an Irish revolutionary and a woman of action, his practical personality was drawing him away from his writing as he followed her nationalistic actions and aspirations. Yet he was gaining other sort of power and inspiration from her strengthening his spiritual side in that manner. His personal struggle was whether to pursue the nationalist path next to his loved one or to continue through his spiritual path and writing. He was "the man of action lost in his reverie and the man of reverie who could not quite find himself in action." (Ellmann, *Yeats* 2). Ultimately, a choice between the two had to be made, a choice which would pave the future path of his work. It was Queen Victoria's visit to Dublin on her diamond jubilee in 1897, when Yeats prevented Maud Gonne to act against the event when they started growing apart from each other. It was also the outset of the idea about forming the *Irish Literary Theatre* and the cooperation with Lady Gregory in the same year to help Yeats make the choice not to follow Maud Gonne any more. He grew fond of his work and cooperation with Lady Gregory, which also meant his more serious beginning of writing theatre plays. However, their Irish Literary Theatre was forced to be shut down in 1901, one year before presenting *Cathleen Ni Houliban*, due to lack of funding.

Yeats' years in London in the end of the 19th century gave him solid experience, but also an insight into where and how he should carry on with his literary ideas. A historic view to literature of that time shows occurrences of massive commercial prints, driven by the desire to gain popularity and wide range success. Yet such prints, as we make a comparison between England and Ireland of that time, occurred in two rather different manners, influenced by various political, cultural or economical facts. This is how Terence Brown explained the turbulent changes in London of that time:

"In an apparent paradox, it was increased literacy which put the role of the man of letters in question. [...] Newspapers, sensationalist novels, cheap magazines,

works of self-improvement, encyclopaedias flooded the market. The old role of the man of letters as arbiter of taste, of political, social and cultural ideas, of public opinion, was superseded to a disturbing extent by that of the hack writer, who catered for a growing, often philistine readership. A historian of this process has observed: ‘what had been created was a mass semi-literate, working-class, reading public, about whom the serious literary figures knew almost nothing and felt little commonality of interests and values, and yet who threatened to win the dominant position in political and economic life’ (56).

Those side-effects of changes prompted by the industrial revolution were probably too much for a young Irish poet in England. There, he was still trying to build his image with his unique symbolic poetry, but it seemed that there were not enough people in England interested in poetry concerned with Irish mystic stories. Changes in literary sense meant many more writers in London, much more competition and less interest in his own poetry. On the occasion of speaking about the *Rhymers Club* in one of the meetings, Yeats addressed the colleagues in the following manner: “None of us can say who will succeed, or even who has or has not talent. The only thing certain about us is that we are too many” (Brown 62).

And while London was boiling with new names in literature, new cheap literature and tough market for any serious writer, across the sea there was Ireland, ready for what Yeats had to offer. Near the end of the 19th century, Yeats was eager to earn more and more respect as a poet in Ireland, and by his return, to put into effect the idea of reforming himself both as a poet and a man through reformation of Ireland’s literature. Nonetheless, the rise of cheap literature in Ireland appeared in a different manner at the beginning of the 20th century, and it was, without any surprise, related to Irish nationalism:

“The last year of the Irish Literary Theatre, 1901, saw two main results of the enterprise: Yeats gave up on theatre in Ireland, and Ireland took up the theatre on its own in a large way. Padraic Pearse, future leader of the Easter Rebellion, reported that more than a dozen Irish dramas in Gaelic were presented in 1901 and 1902. There were plays in Gaelic at the Pan-Celtic Conference in Dublin and at the Feis in Galway during August 1901. The plays were, in some sense, authorless: at the request of amateur acting companies, and to meet the demand of massive and enthusiastic audiences, they were put together by priests, teachers, and patriotic women. Literary quality was irrelevant to their success. They formed the occasion for practicing Gaelic speech, singing Gaelic songs, wearing traditional clothes, and in general manifesting national enthusiasm. In scale, this dramatic activity amounted to a mass movement. Not only did the audiences run to 3,000 at the Dublin Rotunda, but the theatre movement had become part of an immense political network, the Gaelic League” (Frazier 51).

Literary efforts of the mentioned literary movement appear as semi-serious, unorganized, not well taught through attempts to revive Irish language and literature through not so distinguished efforts. From literary and political perspective, similar as it was to the London's spread of cheap literature, the nationalist tone it conveyed was much more serious. The followers proved only that the Irish were prone to taking artistic, sacrificial shortcuts to achieve nationalist goals. It did not matter whether it was good literature; what mattered was the use of Irish language in it. The aim of Yeats' efforts in Ireland was completely the opposite: the reawakening of Irish national feeling through artistic expression. He was of the opinion that national art can help rebuild nationality and cure divisions in a much better way. So what should have appeared with Yeats in Ireland was an inevitable, positive, artistic evolution. Inevitable because it had been started by somebody like Yeats, a gifted Irishman proven to be one of the key writers in Britain of that time, determined to devote his flair to specific causes. Positive because its goal was to change Irish literature to a better national and international recognition, so it could better fit Irish readers and better show others that the literature is proper, and ultimately create new and positive Ireland. And in the end, it was artistic because proper art, literature in particular which was the opposite of the imposed authorless plays, was bound to be in the centre of the changes. Unfortunately, due to the pre-dating circumstances achieving that goal proved to be not a promising venture, especially after realising the strength of England's influence on Ireland. Another Queen Victoria's visit to Ireland showed Yeats that Ireland was not ready for any sudden national changes. As Brown once again notes: "The huge crowds which turned out to greet Queen Victoria in Dublin in 1900 also suggested that Ireland was safely in the bosom of the Empire, whatever literary cultural nationalists with Fenian sympathies, like Yeats, or extreme revolutionary separatists, like Gonne cared to believe" (99).

As seen by Brown, by the time of the queen's visit Yeats was considered a separatist and nationalist by some, and indecisive by others. The divisions in Ireland had an impact on the writer's career. Revolutionary actions with Maud Gonne, poor literary state of mind in Ireland, as well as mass political support of the English queen took their toll on the writer's career at that time, distancing him from achieving the literary goals he wanted. The years before *Cathleen Ni Houliban* seem to have been ruthless for his writing:

“In May 1901 he was disturbed by how little welcome his publisher A. H. Bullen received in Ireland: no one wanted Yeats’ books, not his mystical *Secret Rose* or even his lyrical drama *The Shadowy Waters*. He wrote to Lady Gregory that the Catholic priests and the nationalist D. P. Moran did not like him because of his “heterodox” mysticism, and the Trinity College bookseller and the men of the Ascendancy Constitutional Club did not like him because they suspected him of revolutionary designs: too Protestant for one group, too Irish for the other” (Frazier 44).

In order to change the existing literary status described above, Yeats had to perform a thoroughly thought through action at the right time. Queen Victoria, condescendingly called “the famine queen” (Gonne 1) by Maud Gonne, died on January 22, 1901, one year before the first presentation of the play *Cathleen Ni Houlihan* in Ireland. That time seemed perfect for a concrete, efficient, risky literary action from Yeats’ part, which would make his ideas more possible, and him more prone to success in Ireland.

The Nationalist Ideas in Yeats’ Literature

When compared to the colleague Irishman James Joyce, him and Yeats seemed to be on a different level of consciousness. The critical attacks of James Joyce directed at Yeats’ methods of writing were the attacks on a person trying to dedicate his professional life to returning to Ireland and forming a proper Irish national literature. The attack came from abroad, far away from Ireland and from “the centre of paralysis” (Ellmann, *Letters* 83). As Joyce spent his life in “a voluntary exile” following his own wishes (Ellmann, *Letters* 56) we can refer to the life of Yeats as a voluntary sacrifice, given that he voluntarily returned to confront the problems of Irish nationality and national literature in his own manner. Similarly as in his dreamy poems, Yeats seemed to have had a divine, romantic view of Ireland, and considered it a utopian escape to a land of fairies and magic; Joyce on the other hand seemed as Yeats’ sobering medicine, who was even from the distance capable of waking him up from the dreamy escape. When compared to English literature, the glorification of sacrifice for the country appeared in a similar manner in war poems of Rupert Brooke. This poet glorified the acts of war and claimed sacrifice for the country an honourable gesture for future generations. His literary opponent was Wilfred Owen, who had tasted the bitter taste of war and explained it thoroughly in his poems, vigorously opposing and satirizing Brooke’s intentions to glorify all the monstrosities. Brooke’s glorification of sacrificial aspirations and Owen’s ridiculing of the slogan *Dulce et Decorum est*

Pro Patria Mori, at war time, can easily be compared to Joyce's and Yeats' literary disputes at peace time.

After Queen Victoria's diamond jubilee in Dublin in 1897, Yeats and Maud Gonne stopped working together on practical nationalist ventures, so Yeats was able to devote his entire attention to writing. The same year his book *The Secret Rose* was published, and if we were to make connection between Yeats' life at that time and *The Secret Rose*, we would be surprised with Yeats' insecurity, trepidation and desires, probably concerning fulfilment of his plans. It seems as Yeats wanted to express his thoughts and show perplexity of his choices through this collection of short stories. Rose is the central symbol of this collection. Through his starting poem we can assume that the rose symbolizes Ireland, when he addresses her in the end with the desire to be free:

When shall the stars be blown about the sky,
Like the sparks blown out of a smithy, and die?
Surely thine hour has come, thy great wind blows,
Far off, most secret, and inviolate Rose? (Yeats, *Rose* 35-45)

His rose becomes a glimmering decoration made of ruby, on the uniform of an old knight in *Out of the Rose*, and Brother Dove explains to a little child about rubies as a symbol of love for God in *Where There's Nothing There's God*. This is as if his emotions connected to nationalist, natural desires with Ireland were clashing with the spiritual desires of poetic escapism and symbolic dreaming. As Yeats remarks, in his occult sessions he was practicing next to a rosy cross, which represents the war of the spiritual with the natural order (Martin, *Rose* 97). Yeats wanted to express his desire to send a message, along with his fears that the message would not be accepted properly. In *The Crucifixion of the Outcast*, a gleeman becomes a martyr and gets crucified for pointing out to problems through forging verses. The monks who held him in captivity and decided to crucify him realized the dangers of the gleeman's crafts: "for to-morrow or the next day the mood to curse would come upon him, or a pride in those rhymes would move him, and he would teach his lines to the children, and the girls, and the robbers" (Yeats, *Rose* 80).

Even though the nationalist activity followed Yeats through his love for Maud Gonne, his work shows that he was more satisfied as a writer and perhaps a prophet who has something to say to his readers. If we were to identify Yeats in the character of the gleeman, we would become aware of Yeats' fear of being the prophet advocating his Celtic beliefs to a nation of O'Connell's Catholicity. He commits the gleeman to crucifixion, just like Jesus had been committed. And in the same manner as Jesus started

a new religion, he wished to commence a new order that would continue living many years onward. Even though the sacrifice is difficult and frightful, it presents its rewards many years later.

At the beginning of the 20th century, Yeats' desire to write plays grew stronger. It was the time of the closing of the *Irish Literary Theatre*, Yeats' downfall of popularity of his work, and the spread of cheap Gaelic literature through Ireland. He wrote to enlighten Irish masses about their own Irish identity, as that would earn him in Ireland a rank Shakespeare had had in England. It would at the same time deprive the Irish nation of English prejudices and prove that Irish wits can be equal to Shakespeare's puns. Moreover, Shakespeare was one of the two very important writers to inspire him to try out a new approach in his writing. While reading about Shakespeare, as it seems Yeats was excited about Victor Hugo's book, elaborating that he "abused critics and coteries and [...] that Shakespeare wrote without care or premeditation and to please everybody" (Yeats, *Ideas* 5). Yeats was thereby encouraged to write for the Irish masses, as he himself revealed in one of his essays in 1901, for he believed that "all good literatures were popular. [...] He] thought that one must write without care, for that was of the coteries, but with a gusty energy that would put all straight if it came out of the right heart" (Yeats, *Ideas* 5). The popularity of Yeats' literature in Ireland was a possible key to cease labelling him with Yeats the Anglo-Irish or Yeats the promoter of Celtic Gods and finally prove as their own. The second writer was Friedrich Nietzsche, whose sharp, arrogant strength of thought proved to have come in the right moment to reform Yeats from a man of reverie to a man of action: "He is exaggerated and violent but has helped me very greatly to build up in my mind an imagination of the heroic life. His books have come to me at exactly right moment, for I have planned out a series of plays which are intended to be an expression of that life which seems to me a kind of proud hard gift giving joyousness" (Brown 152).

Consequently, there were two more plays set on stage close to the time of *Cathleen Ni Houlihan* which marked the beginning of the 20th century. The battle between Shakespeare's puns and Irish humour is well reflected in the first play, *The Pot of Broth* which was presented in 1902, the same year as *Cathleen Ni Houlihan*. Even though it is a remarkable, relaxed comedy, it also shows that Yeats still had faith in Irish people, their wits and their natural, country-smart spirit. In the play, the Irish tramp was able to outsmart a lady just with his Irish wits: "If I don't do it one way I'll do it another. My wits against the world!" (Yeats, *Glass* 64).

Yeats' experimental beliefs, and pushing the boundaries further in order to find the truth with deliberately asking "what if?", were shown in

his poem from the year 1897 *The Adoration of the Magi*, where the biblical Magi were not the wise ones, but the lost ones. Nevertheless they were set into action once again in the second play, *The Hour Glass* shown in 1903. He addressed the question “what if” to the other side when he introduced this play, wishing to explore the side of reality where the wise disbelievers were wrong. He allowed the wise man who had spread his religious disbelieves to be outsmarted by a common fool, and to say: “Pupils, dear friends, I have deceived you all this time. It was I myself who was ignorant. There is a God. There is a heaven. There is fire that passes, and there is fire that lasts forever” (Yeats, *Glass* 20).

However, the obvious culmination of attention Yeats achieved with the first appearance of *Cathleen Ni Houliban* in 1902. It was a strong nationalist play set on stage not a long time after the queen’s death, with Maud Gone playing the leading role. At that time, as Yeats was aware of the power which so-called ‘Hiberno-English’ language (Dolan) possessed - he was working on making his plays melodic, and practiced daily with actors to achieve that feature. It was English novelty and Irish spirituality joined into one language. As we can see through Walkley’s research, it was: “a reminder of the potential of the language and of the ‘courtly’ values it can still possess if it is used correctly, as the Irish players use it. Moreover, it is the English who have a ‘rough workaday use of it’” (McKenna 409).

Once spoken by an Irish person, it reaches an entirely new level of speech, and once heard by an Irish person, it conjures up the Irish history and symbolizes all the battles, suppressions and cultural tortures which had shaped it that way. A question presents itself, whether Yeats’ sacrifice for his country made him an Irish hero or perhaps demonstrated his lack of experience and naive ideas as well as Joyce’s better or more trustworthy insight into what was happening in the country. Yeats claimed on two occasions that he had dreamed a dream, which helped him turn what he was dreaming about into a work of art. The first time it happened was when he wrote the poem *The Cap and Bells* and the second time was with his play *Cathleen Ni Houliban*. Both the poem and the play represent different approaches to what his usual style of writing was. *The Cap and Bells* is a magnificent ballad, as Cecil Bowra says: “[...] a fascinating, delightful poem, but it has no intellectual meaning like the song of Wandering Aengus, nor even an emotionally intelligible meaning like the poems about the Rose” (192), but differs from the whole collection by its style and avoids his usual way of playing with meanings of symbols. It is simply on a different level of understanding. *Cathleen Ni Houliban* had been a dream which shaped a very brave or very foolish attempt to let Ireland voice its opinions. Here is what Yeats had said to Lady Gregory about his attempt to write the play:

“One night I had a dream almost as distinct as a vision, of a cottage where there was well-being and fire light and talk of a marriage, and into the midst of that cottage there came an old woman in a long cloak. She was Ireland herself, that Cathleen Ni Houlihan for whom so many songs have been sung and about whom so many stories have been told and for whose sake so many have gone to their death. I thought if I could write this out as a little play I could make others see my dream as I had seen it [...]. She has been a serving-maid among us, before one can think the thoughts of the people and speak with their tongue” (McKenna 413).

Yeats appears here like a messiah, who had been given an opportunity by God to show where people of Ireland had been mistaking in their relationship to their country, and to show where the future should lead them. The old woman, whom the messiah summoned, was a symbol of Ireland, and a mythical being which everybody in Ireland had heard stories about, something that kept all Irish together, regardless of their political or religious aspirations. This distinct vision should have been the one reforming awareness of people of Ireland about their country, their history and culture, and along with that, awareness about their future. As such, this ultimate Irish symbol was to serve as the ultimate means of recreating the nation as undivided.

Moreover, knowing that every artist ventures into a different approach to his work at some point in his career, we might offer another explanation to this intrigue. As a person and a writer with highly spiritual interests, it was easy for Yeats to offer a dream and meta-reality as reason for writing those two particular works, which provided him with fertile soil to try an atypical, undiscovered path in his career. *Cathleen Ni Houlihan*, as an entirely different play, was Yeats' transition to another era of his work, the era of more secure, braver approach to writing. When the 20th century started and the *Irish Literary Theatre* project failed, with the continuous support from Lady Gregory, with him overcoming the fact that Maud Gonne was married to another man, and also coming to terms with the decline of interest in his work in Ireland, he was developing into a more mature person and it was about time for him to take a firmer stand and work on his Irish dream. His thoughts of old Irish heroes and martyrs were related to his interests in doctrines of writers like Nietzsche. And as Nietzsche felt he needed to wake the world up from its sleep and unsatisfactory everyday life, so did Yeats feel that he should do the same for Ireland.

Insecurity of a young writer was replaced with security of an experienced one. Moreover, the artistic crucifixion in *'The Secret Rose'* revealed itself in a different form. The experienced writer was able to venture into writing plays with help of Lady Gregory, and was ready to call all the Irish to make sacrifice for their country if needed, with him in the forefront,

sacrificing his name by performing an Irish nationalist play in public. The messenger actually became the one sending the message.

Yeats' wish was to achieve the marriage between the Irish and Anglo-Irish through common literature, as well as to show that it already existed and was reflected in the marriage of English and Gaelic language. The efforts Yeats had made to make the play more musical enhanced the feelings that the old woman speaking Hiberno-English played by Maud Gonne evokes. Thanks to the contribution of Lady Gregory with regard to the language and tradition in the play he managed to conjure up a perfect, idyllic atmosphere of an Irish family, sharing happiness while preparing for a wedding in a traditional manner. This helped Yeats lead the plot from that happiness, to the climax of pressure when the groom leaves the young bride to join the fight for Ireland.

In the year of 1901, one year before publishing and presenting *Cathleen Ni Houliban*, as he said in his *Ideas on Good and Evil*, Yeats expressed his understanding of the state of the Irish masses: "The gatherers mock all expression that is wholly unlike their own, just as little boys in the street mock at strangely-dressed people and at old men who talk to themselves." (Yeats, *Ideas* 10). Yeats was aware of their religious habits and lives, their disability to look outside the margins, and embrace something different, so he used their deep religious feelings in his favour. What Joyce called "The most Catholic country in Europe" (Jonsen 80) where people were used to worshipping their heroes and martyrs, Yeats' powerful symbol, the old woman, showed them how to become one for greater good of the nation. In that manner, in the literary war between the two cultures, English and Irish, Ireland would gain more followers.

That cognition about people of Ireland and the influence of Victor Hugo's ideas about Shakespeare's popular writing, his attempt to reach popularity appeared with *Cathleen Ni Houliban*. Together with the other plays of that time, it showed him a different path his writing should follow, as he gave the Irish nation what it needed, and what it was used to. With *The Hour Glass* he served the pious with the possibility of scientists, lecturers or various non-believers being wrong in their doctrines, with *The Pot of Broth* he showed them that even the 'small' people from Ireland can be victorious using their wits, and finally, he used *Cathleen Ni Houliban* as his means to be heard around Ireland. Setting *Cathleen Ni Houliban* on stage was Yeats' ultimate point of sacrifice. The sacrifice reflects through Yeats' enormous risk to change his literary career and life by becoming a symbol for promoting Irish nationalism and at the same time reminding about the Irish-English historical differences and calling for sacrifices. The risk of that action was to change William Butler Yeats the poet of

dreamy symbolism and escapes to other realities, to William Butler Yeats the Irish nationalist and fighter for Irish causes.

And as Cecil Bowra said: “The drama allows no time for its listeners to ponder over difficulties. It must secure its impression at once and it must be clear” (200). Yeats took advantage of the immediate influence exerted by drama, to take a stand in front of the Irish spectators. “Moses was little good to his people until he had killed an Egyptian” (Frazier 29), so *Cathleen Ni Houlihan* was about to become a meaningful explosion to shake the public and make them turn their heads that way and think about certain subjects. Even though Yeats had spoken in a negative manner about commercial ventures in plays, and said that “commercialism had little use for fine writing, being a theatre of big stage effects, coarse oratory, and grandiose scenery” (Frazier 54), as the point of commercialism was to please the crowds, he found a different commercial approach, not expressed by means of big stage effects, but not less grandiose. It was by means of making a high quality play in nationalist wrapping, to defeat the ostensible Irish literature in Gaelic popular at that time and promoted by Gaelic League, and to turn all eyes on him and his work. Still, the grandiose effects were replaced by meaningful production, by putting the play on after the queen’s death and assigning the leading role to Maud Gonne. “All good literatures were popular” (Yeats, *Ideas* 4) as he stated, and popularity can be gained with commercial ventures. Should the reward come afterwards, the sacrifice had been for the greater good. For all that, the greater good should have reflected in re-earning the trust of literary followers in Ireland, to avoid the obstacles his Countess Cathleen had, which would result in continuing his writing and plans accordingly. James Joyce was obviously aware of the directions the theatre in Ireland was moving, as he provided a serious warning in 1901 in his article *The Day of the Rabblement*, concerning the work of The Irish Literary Theatre: “If an artist courts the favour of the multitude he cannot escape the contagion of its fetishism and deliberate self-deception, and if he joins in a popular movement he does so at his own risk” (1).

Conclusion

The reception of the play was heterogeneous. It was discussed and reviewed for years, from English critics praising the musicality of the play, to Stephen Gwynn’s famous critique in Ireland who was pondering if “such plays should be produced unless one was prepared for people to go out to shoot and be shot” (Cantwell and Jochum, 200). Then again, to perform

this play to unsecure, pious people of Ireland who strive to reach sinless perfection was a double-edged sword. It did help Yeats to step into an entirely new braver, more secure chapter of his life and work, however the side-effects were present in a form of awaking numerous nationalist apprehensions and their promotions, with possible detours of the whole idea. Still, a serious doctrine usually requires sacrifices in order to endure:

[...] it took to fully convince even the disciples that Jesus was in fact the child of God. Until that moment they are depicted as a singularly inept and unattractive collection of followers – quarrelsome, boastful, cowardly, rebellious, vacillating, shallow, unbelieving, and in one case traitorous. Only after Jesus' return from the tomb did they have faith even unto death and accept without reservation or hesitation his oft-repeated words "Follow me" (Matthew 16:24; John 21:19). (Smith 71)

Both Yeats and Joyce wanted the same thing, a better literary Ireland. Even though he was in voluntary exile, Joyce still felt uneasiness about the situation in Ireland shown through his critical and other work. He wanted changes to take place slowly, by stopping the need for pointing out Irish perfections and starting to point out the paralysis which stops the progress. Yeats' views showed a path from insecurity to concrete sacrificial action hitting the core of the problem. Nonetheless, even though Yeats' methods might be labelled as "political martyrology, ostensibly made in the church's image, but in fact a monstrous satire of the passion" (Jonsen 91), what he was certain of was a fact that he needed to survive the literary sacrifice made by presenting *Cathleen Ni Houliban*, and hope for a positive outcome in future, with the spirit of a proper Irishman, martyr for a higher cause, so that his doctrines lived on.

WORKS CITED

- Booker, Keith M. *Joyce, Bakhtin, and the literary tradition: Toward a comparative cultural poetics*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- Bowra, Cecil Maurice. *The heritage of symbolism*. New York: Schocken Books, 1961.
- Brown, Terence. *The life of W. B. Yeats: A critical biography*. Dublin: Gill & Macmillan, 1999.
- Cantwell, Eamonn and Jochum, Klaus Peter. "Yeats's Early Irish Reception." *The Reception of W. B. Yeats in Europe*. Ed. Klaus Peter Jochum. London: Continuum, 2006. 188–207.
- Dolan, Terence Patrick. *A dictionary of Hiberno-English: The Irish use of English*. Dublin: Gill & Macmillan, 1999.
- Ellmann, Richard. *Yeats: The man and the masks*. London: Faber and Faber, 1973.
- Ellmann, Richard. (Ed.). *Selected letters of James Joyce*. New York: The Viking Press, 1975.
- Frazier, Adrian. "Behind the scenes: Yeats, Horniman and the struggle for the Abbey Theatre." Web 19th June 2012 <<http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft8489p283&brand=ucpress>>

- Gonne, Mode. "The famine queen." Web 17 Aug. 2012 <<http://www.arts.gla.ac.uk/STELLA/C16/texts.html>>
- Heyck, Thomas William. *The peoples of the British Isles: A new history: From 1688 to 1914*, (Vol. 2). London: Routledge, 2002.
- Hurtley, Jacqueline A. "Lands of Desire: Yeats in Catalonia, Galicia and the Basque Country." *The Reception of W. B. Yeats in Europe*. Ed. Klaus Peter Jochum. London: Continuum, 2006. 76–95.
- Jonsen, William A.. *Violence and modernism: Ibsen, Joyce, and Woolf*. Gainesville: University Press of Florida, 2003.
- Joyce, James. "The Day of Rabblement." Web 23 Jan. 2012 <<http://andromeda.rutgers.edu/~ehrlch/382/RABBLEMT>>
- Martin, Augustine. "The secret rose' and Yeats's dialogue with history." *A review of international English literature* 3.3 (1972): 91–103. Web 14 Apr. 2012 <<http://www.ariel.ucalgary.ca/ariel/index.php/ariel/article/view/753/740>>
- Martin, Augustine. *W. B. Yeats*. London, England: Paperview-Irish Independent, 2006.
- McKenna, Bernard. "Yeats, Samhain, and the aesthetics of cultural nationalism: A supreme moment in the life of a nation." Web 14 Feb. 2012 <<http://ehis.ebscohost.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=3&sid=96ce358d-a8ec-4e50-ba2f-8abf91ded6aa%40sessionmgr15&hid=17>>
- Schuchard, Ronald. "The Countess Cathleen and the revival of the Bardic arts." Web 12th April 2012 <http://www.dolmetsch.com/024_Schuchard.pdf>
- Smith, Lacey Baldwin. *Fools, martyrs, traitors: The story of martyrdom in the western world*. New York: Alfred A. Knopf, 1997.
- Yeats, William Butler. *Autobiographies: Memories and reflections*. London: Bracken Books, 1995.
- . "Ideas of good and evil." Web 3 Jan. 2012 <<http://www.gutenberg.org/files/32884/32884-h/32884-h.htm>>
- . *The hour glass, Cathleen Ni Houliban, the pot of broth: Being volume two of plays for an Irish theatre*. London: A. H. Bullen, 1904.
- . "The secret rose." Web 8 Dec. 2011 <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/5795/pg5795.html>>

William Butler Yeats: Cathleen Ni Houlihan kot smisel žrtvovanja

Ključne besede: irska književnost / irsko gledališče / nacionalno vprašanje / nacionalizem / Yeats, William Butler / *Cathleen Ni Houlihan*

Članek obravnava prepričanje, da je William Butler Yeats z gledališko uprizoritvijo igre Cathleen Ni Houlihan na Irskem leta 1902 potegnil premišljeno potezo, s katero bi lahko celo žrtvoval svojo kariero; uprizoritev naj bi ga po eni strani prikazala kot večnega nacionalista, po drugi pa bi šokirala gledalce z močnim sporočilom in tako povzročila preobrat v njegovi karieri. Priljubljenost, ki bi jo na ta način dosegel med domačimi množicami, bi mu pomagala izpolniti načrte v zvezi s preoblikovanjem nacionalne književnosti. Izid tega žrtvovanja se kaže v vplivu te igre in poznejših Yeatsovih del na Irskem in drugod, saj je dobro znano, da so se njegove pesmi uporabljale za razpihovanje nacionalizma med irskim uporom leta 1916, pa tudi še veliko pozneje v Kataloniji in Galiciji. Raziskovalci so prišli do zaključka, da je Cathleen Ni Houlihan izredno vplivna nacionalistična igra, članek pa skuša uporabiti drugačen pristop in predstaviti dejstva o razlogih za njeno odrsko uprizoritev. Glavni cilj članka je predstaviti sociološke, zgodovinske in literarne okoliščine pred nastankom igre, ki bi pojasnile razlog za Yeatsovo žrtvovanje in posledično tudi njegov dejanski smisel.

March 2013

»/.../ in der Dünung / wandernder Worte.« Literarnozgodovinski kontekst pesništva Paula Celana

Andrej Božič

Inštitut Nove revije, zavod za humanistiko, Cankarjeva 10b, SI-1000 Ljubljana
bozic_andrej@yahoo.com

Vprašanju o literarnozgodovinskem kontekstu ustvarjalnosti Paula Celana se poskušam približati ob vodilu problema vloge in statusa citata kot znamenja recepcije zgodovinskega dogajanja literature, tako njene tradicije kot njene sodobnosti. V okviru razvoja Celanovega opusa izpostavim soočenje z usodo in z delom Osipa Mandelštama.

Ključne besede: nemška poezija / Celan, Paul / avtopoetika / citat / citatnost / ruska poezija / Mandelštam, Osip / judovstvo

*Pawel Lwowitsch Tselan,
Russkij poet in partibus nemetskich infidelium.
Paul Celan*

Osnovne poteze vprašanja o literarnozgodovinskem kontekstu ustvarjalnosti Paula Celana (1920–1970), v nemškem jeziku pišočega pesnika judovskega rodu, njihov temeljni ris, kakor se začenja s teksti samimi in skoznje, bom poskusil osvetliti, izhajajoč iz razprtja obzorja interpretacije pesmi iz tretjega, zadnjega razdelka Celanove tretje zbirke *Od praga do praga* (*Von Schwelle zu Schwelle*, 1955), pesmi z naslovom »Sprich auch du«. Iz nje namreč nemara lahko razpoznamo bistvene prvine Celanove avto-poetike v njenem nastajanju in v njenem postajanju, v njenem formiranju. Z njo se pesniška beseda vrača k sebi sami. V njej lahko nemara potemtakem razberemo snutek in votek pletiva pesnikove pisave, njegovega nezamenljivega, edinstvenega rokopisa. Pesem se v celoti glasi:¹

SPRICH AUCH DU

Sprich auch du,
sprich als letzter,
sag deinen Spruch.
Sprich –
Doch scheid das Nein nicht vom Ja.
Gib deinem Spruch auch den Sinn:
gib ihm den Schatten.

Gib ihm Schatten genug,
gib ihm so viel,
als du um dich verteilt weißt zwischen
Mittnacht und Mittag und Mittnacht.

Blicke umher:
sieh, wie's lebendig wird rings –
Beim Tode! Lebendig!
Wahr sprich, wer Schatten spricht.

Nun aber schrumpft der Ort, wo du stehst:
Wohin jetzt, Schattenentblößter, wohin?
Steige. Taste empor.
Dünn wirst du, unkenntlicher, feiner!
Feiner: ein Faden,
an dem er herabwill, der Stern:
um unten zu schwimmen, unten,
wo er sich schimmern sieht: in der Dünung
wandernder Worte. (*GW I* 135)

V slovenskem prevodu, najprej, na levi strani, v prepesnitvi Jožeta Udoviča, objavljeni leta 1971 v reviji *Prostor in čas*, in nato, na desni, v prepesnitvi Nika Grafenauerja, priobčeni leta 1985 v okviru doslej edine knjižne predstavitve Celanove poezije v slovenščini (prim. Celan, *Celan*), v prepesnitvah, ki, kot sleherni prevod, že reprezentirata, prinašata in prenašata, nosita v sebi različne, četudi le malenkostno razlikujoče se, možnosti razumevanja smisla besedila, sta njihovo obeležje, pesem zveni takole:

GOVORI ŠE TI

Govôri še ti,
govôri kot zadnji,
povej svojo rek.

Govôri –
vendar ne loči ne od da.
Daj tudi smisel svojemu reku:
daj mu senco.

Daj mu dovolj sence,
toliko mu je daj,
kolikor veš, da je je razdeljene
med polnoč in poldan in polnoč.

Poglej okrog:
glej, kako živo postaja vse –
Pri smrti! Živo!
Resnico govori, kdor govori senco.

Zdaj pa se krči kraj, kjer stojiš:
kam zdaj, ti, ki razgaljaš senco, kam?
Vzpi se. Tipaj navzgor.
Drobnejši postajaš, bolj nespoznaven, tanjši!
Tanjši: zdaj si nit, [//?]
po nji bi rada navzdol, ta zvezda:
da bi plavala spodaj, spodaj,
kjer se vidi, kako se leskeče: v lahnih valovih
romajočih besed. (»Pesmi« 463)

GOVORI TUDI TI

Govori tudi ti,
govori kot zadnji,
reci svojo besedo.

Govori –
Vendar ne loči Ne od Da.
Daj svoji besedi tudi smisel:
senco ji daj.

Dovolj sence ji daj,
toliko ji je daj,
koliko veš, da je je okrog tebe razdeljeno med
polnoč in poldan in polnoč.

Ozri se:
poglej, kako živo postaja vsenaokrog –
V smrti! Živo!
Resnico govori, kdor izgovarja senco.

Zdaj pa se krči kraj, kjer stojiš:
Kam zdaj, ti razsenčeni, kam?
Vzpenjaj se. Tipaj navzgor.
Tanjši postajaš, neprepoznavnejši, tenja!
Tenja: le nit,
ki hoče po njej navzdol, zvezda:
da bi plavala spodaj, spodaj,
kjer se vidi sijati: v planju
popotnih besed. (*Celan* 27–28)

»Sprich auch du« (prim. tudi *HKA* 4.1 63 in *TCA/Von Schwelle zu Schwelle* 103)² spodbuja in nagovarja drugega, ga vabi, da tudi in še sam, čeprav osamljen, kot zadnji in kot preživelec, da še in tudi sam, čeprav samotni, kot poslednji in kot zapuščenec, ob vsem lastno in tuje drugačnem, ob vsem plehkem in praznem govoričenju, spregovori. Da spričo vsega izkuščenega, spričo izkustva, zaradi njega in proti njemu, upove svoj rek, izreče svojo besedo. Svojo protibesedo, svoj protirek. Eden izmed zasnutkov pesmi zapoveduje celo ostreje, zaostreno: »Naznani [raz]sodbo [Künde den Wahrspruch; tudi: Oznani, Razglasi pravdorek/presojajo]« (*TCA/Von Schwelle zu Schwelle* 102 in *HKA* 4.2 200).

Pesem drugega vabi h govorjenju in vanj, v govoricu in k njej. K (nemara pesniškemu) izrekanju, vanj. V (nemara pesniško) upovedovanje, k njemu. A ga in z njim sámo sebe hkrati svari, opozarja, naj pri tem ne razloči, ne razveže »ne« od »da«. Naj, v takšnem nerazločenju, v takšni nerazvezavi, svojemu protireku, svoji protibesedi dá tudi smisel, usmeritev in smer. Smisel kot svojo lastno temno senco, senco kot svoj lastni

zatemnjeni smisel, in sicer dovolj, toliko smisla kot sence, toliko smeri, dovolj, toliko sence kot smisla, toliko usmeritve, kolikor ju je, v njegovem védenju, okrog njega, v svetu, razdeljenih – oziroma, v skladu s prvim zapisom pesmi, njemu samemu podeljenih, dodeljenih (prim. *TCA/Von Schwelle zu Schwelle* 102 in *HKA* 4.2 199) –, kolikor se mu sama iz sebe, v njegovo védenje, podarjata v svoji razdelitvi – in z njo podelitvi, dodelitvi (deleža) celote (sveta), udeležnja v njej (v njem) – med polnočjo in poldnem in polnočjo. V medprostorjih razplatenja, preminevanja in premenjavanja dnevo in noči, teme in luči. V vmesnosti potekanja, pritekanka in odtekanja, v vmesju (dogajanja) časa. In vzklikne, zakličje in pokličje, mu kliče, naj pogleda in naj se ozre vse(na)okrog. Naj, v tem oziranju, v tem pogledovanju, uzre in uvidi, kako živo, živahno je in postaja vse, kako vse postaja in je živo, živahno. Kliče, da (se) šele na temnem, zatemnjenem ozadju smrti, pri smrti, v zavesti o njej in v njenem sprejetju, v smrti, iz spomnjenja umrljivosti, iz spomnjenja smrtnosti, iz spomnjenja umiranja, zazori živost vsega končnega in iz nje, v njej in pri njej začasnost, časovnost človekovega prebivanja. Časenje njegovega preživetja. Kliče, da zato resnico, resnično (lahko) govori – presoja, obsodi, razsoja – le tisti, kdor ne pozablja senčne svetlobe (iz/v) smrti, kdor se ne spozablja nad svetostjo (v/iz) smrti. Da je resnična govorica, govorica (iz) resnice, govorica (iz) senc, senčna, s smrtjo zasenčena govorica.

A zdaj, pôje pesem, se, zaradi pozabe smrti, zaradi popolne spozabe nad njo, krči, oži kraj, na katerem stoji, zdaj mu, razgaljevalcu senc, razsenčenemu, senčno razgaljenemu – predstopnja pesmi ga poimenuje: »Schattenumtobter [tisti, okrog katerega so se razdivjale, razbesnele sence]« (*TCA/Von Schwelle zu Schwelle* 102 in *HKA* 4.2 199) –, na njegovi poti, okraj in pokrajina, kjer je, ne zagotavljata več zanesljive usmeritve in varne smeri, smisla. Zdaj, na brezpotju, (se) vpraša: kam. In mu in z njim sama sebi odgovarja: vzpni in vzpenjaj se, dvigni in dviguj se – ali, kakor pravi v svoji prvi različici: »iztegni [izteguj] se kvišku [reck dich empor]« (*TCA/Von Schwelle zu Schwelle* 102 in *HKA* 4.2 199) –, tipaj navzgor.³ Takó, na neznosnem, nemožnem kraju, v njegovi zožitvi, v njegovem zoženju, sredi zožine sveta, postaneš drobnejši in tanjši, sam ožji, bolj nespoznaven in neprepoznavnejši, finejši, kot tenja, nit. Nit, po kateri bi rada in hoče, po kateri zdrsi in zdrsne, bo zdrsnila (prim. *TCA/Von Schwelle zu Schwelle* 102 in *HKA* 4.2 199–200) neskončno oddaljena, daljna v svoji neskončnosti, večna zvezda navzdol. Nit, po kateri bo zvezda z nočnega neba sestopila na zemljo, vstopila med ljudi in pristopila k pesmi, stopila v končnost, da bi tu spodaj zaplavala. Tu spodaj, kjer se vidi, v svojem lastnem odsevu, iz njegove tujosti, lesketati in sijati, svetlikati in bleščati. Tu spodaj: v lahnem valovanju, v planju romajočih in romarskih, popotujočih in popotnih, be-

gavih in blodnjavih besed, iz njihovega gibanja, iz njihove vzgibanosti. V (dihu) pesmi? Iz (diha) pesmi?

V planju, v valovanju besed – iz (diha) pesmi –, iz njihove vzgibanosti, iz njihovega gibanja – v (dihu) pesmi –, Celanovo pesništvo, njegova pesem, stopa v pogovor tako, na eni strani, s književno tradicijo kot s sodobno literarno ustvarjalnostjo, na drugi strani. Stopa v pogovor s snovanjem drugih pesnikov in pisateljev.⁴ Kolikor, sprejemajoč njihov nagovor, odgovarjajoč nanj ali prigovarjajoč mu iz ugovora, v pisavo svojega lastnega teksta, četudi neizrečeno in četudi neizrecno, marsikje, pogosto in zmeraj pogosteje, uvaja in prevaja, v njej navaja prebrane drobce, tako rekoč okruške, odlomke (iz) tujih tekstov, se bom razmišljanju o kontekstu literarne zgodovine v Celanovem delu, o njegovem odnosu do nje, o razmerju med njima, posvetil z vidika njenega intertekstualnega tkanja. Z vidika skrivnosti srečanja z drug(ačn)im v hiazmu lastnega in tujega (teksta). Z vidika, kakor ga razpira vprašanje funkcije in statusa citata. Kakor ga v svoji metatetični naravi razpira citat sam. Poglavitni namen – »cilj« in »smoter« – tovrstnega osredotočenja ni literarnozgodovinska umestitev Celanove poezije, ni njeno zajetje v pojem katerega izmed raznorodnih slogov, katere izmed stoterih stilnih struj (post)moder(nistič)ne književnosti – ob kompleksnosti (razvoja) obeh, tako Celanovega pesništva samega kot umetnosti v dvajsetem stoletju nasploh, nemalo težavna, celo doma la neizpolnljiva naloga –, temveč določitev njenega mesta v premeščanju poudarkov, v premenah in v pretvorbah (iz) citiranega, v vmesnosti med citirajočim in citiranim tekstem, v vmesju, v predihu citata.⁵

Nemški filozof Bernhard Waldenfels v spisu »Hibridne oblike govora« (»Hybride Formen der Rede«), objavljenem v knjigi z naslovom *Mnogoglasje govora (Vielstimmigkeit der Rede)*, 1999), citiranje opredeli kot govor v drugem govoru. Kot upovedovanje, ki v dogodku upovedovanja samem, znotraj njega, soizvršuje in soizpolnjuje drugo upovedovanje. Kot njegovo ponovno upovedovanje [Wiedersagen]: (novo) po-dajanje [Wieder-gabe] besede, temelječe na njenem (vnovičnem) po-vzetju [Wieder-aufnahme]. Kot polifonično in poliloško, večznačno in večglasno sprepletanje lastnega in tujega govora. »Kdor citira govor, ne ponovi nečesa, kar je bilo upovedano, temveč ponovi tuje upovedovanje, in to velja neodvisno od tega, ali se z upovedanim strinja ali ne. Podvojitve in razmnožitve upovedovanja vključuje, da v lastnem glasu sopozvanjanjo tuji glasovi in da se v lastno pisavo sovpisujejo tuji avtorji. Kdor citira, ni kratko malo gospodar ali gospodarica govorenja in pisanja. Govor v govoru pomeni hkrati govor od drugega govora sèm.« (*Vielstimmigkeit* 161; prim. tudi Waldenfels, *Antwortregister* 436–437) Citatna ponovitev govorne izjave, njena »reprodukcija« v drugem in drugačnem kontekstu povzroči, da tudi tisto isto, samolastno, »sebstvenok

upovedovanje sólo sebe »reproducira«, ponovi kot drugačno in drugo. Sleherni citat, tudi avtocitat, citat (iz) lastnega kot (iz) tujega, je sprememba. Spreminja oboje, lastno in tuje obenem, ne da bi zmozel ukiniti zanj konstitutivni, a nepremostljivi prepad, brezno, neskončno razliko v bližini in v daljavi med njima. V svojem pregibanju iz teksta v tekst, v svojem romanju in v svojem popotovanju od teksta k tekstu, ulastnjuje tuje in potuje lastno. Citat, kot popotna in romajoča beseda, kot beseda na poti od drugega k drugemu, iz drugačnega k drugačnemu, je prevoj, preskok in prehod, preglas upovedovanja. Je metateza govornice (iz) lastnega v tuje. Je metateza govornice (iz) tujega v lastno. Citat je ena izmed oblik obrata, premene diha pesništva, je lik uobličena prediha (prim. tudi Perels, »Erhellende« 127 isl.).

Doslej so že številni avtorji obravnavali mnogotere dimenzije vprašanja Celanovega raznolikoga citiranja. Njegovega klicanja tujega v prikazovanje v okviru lastnega. Njegovega neposrednega in posrednega, (kot takega) označenega in (kot takega) neoznačenega, eksplicitnega in implicitnega, neskrivnega in skrivnega, nerazkritega sprejemanja nagovora in prigovora in ugovora drug(a)čnega. Njegovega obujanja sporočila morda izgubljenega se, ogroženega izročila, besede (iz) tradicije in (iz) sočasne literarne – tudi neliterarne in zunajliterarne, filozofske ali znanstvene – ustvarjalnosti v planju in v valovanju besed pesmi.

Georg-Michael Schulz v razpravi »'fort aus Kannitverstan'«,⁶ leta 1977 objavljeni v Celanu (v celoti) posvečeni številki revije *Tekst + kritika* (*Text + Kritik*), ugotavlja, da je za njegovo pesništvo najprej, v zgodnjem delu značilno le namigujoče in le odzvanjajoče, stilizirajoče nanašanje na mitično, legendarno in biblično izročilo. Da šele od zbirke *Nikogaršnja roža* (*Die Niemandrose*; 1963) dalje in z njo v njem velikokrat nastopajo »pravi« citati pogostokrat literarnega izvora, marsikdaj naznačeni z navednicami, marsikdaj predrugačeni, in da njihovo »rabo« in »uporabo« opredeljuje dialektika bližine in daljave v solidariziranju s citiranim, tako s citiranim besedilom kot s citiranim piscem samim. Da v njegovem poznejšem razvoju prevladuje aktualiziranje – zlasti znanstvenih: psihoanalitičnih, bioloških in religioloških – dognanj (iz) prebranega skozi individualno izkustvo, v sklicevanju nanj in iz njega.

John E. Jackson v eseju »Poetika citiranja pri Paulu Celanu« (»Paul Celan's Poetics of Quotation«) – izšel je leta 1987 v zborniku z naslovom *Argumentum e Silentio* –, (kot Schulz) sledeč predvsem upesnjevanju (iz) *Nikogaršnje rože* in znotraj nje še posebej (iz) pesmi »Huhediblu« (prim. *GW I* 275–277), a hkrati navezujoč se tudi in prav na »Sprich auch du«, izpostavlja dvoumno in dvojnostno, subverzivno strukturo inverznega citata. Izpostavlja invertirajoč in subvertirajoč princip neidentitete, ki s svo-

jim nerazločevanjem in s svojo nerazvezavao med »da« in »ne« spodjeda uveljavljeno in ustaljeno logiko identitete in tako vzpostavlja in ohranja napetost med citiranim in citirajočim kontekstom.

V zborniku *Psalm in havdala (Psalm und Havdalab)*; 1987) Dietmar Goltschnigg in Ferdinand van Ingen, oba, tako prvi kot drugi, prvi v spisu »Citat v Celanovih pesmih o pesnikih« (»Das Zitat in Celans Dichtergedichten«), drugi v študiji »Problem lirične večjezičnosti pri Paulu Celanu« (»Das Problem der lyrischen Mehrsprachigkeit bei Paul Celan«), prvi s stališča problematike upovedovanja (samorazumevanja) poetoloških tém, drugi s stališča problematike tuje(jezične)ga »besednega materiala« v njem, opozarjata na avtorefleksivno, pesniško govorico samo iz sebe in samo v sebi reflektirajočo naravo Celanovega citatnega (re)interpretiranja, njegovega spomnjenja (iz) (literarne) tradicije.

V članku z naslovom »Védenje ali ne-védenje« (»Wissen oder Nicht-Wissen«), leta 1987 objavljenem v zborniku *Datum in citat pri Paulu Celanu (Datum und Zitat bei Paul Celan)* in leto kasneje ponatisnjem v zborniku *Paul Celan*, Winfried Menninghaus, obnavljajoč, na novo in znova zastavljajoč (si) vprašanje o vrednosti historičnega in biografskega védenja ali nevédenja za branje in za interpretacijo pesmi, o nepomebnosti in o pomembnosti (pozitivnega in pozitivirajočega, celo pozitivističnega) poznavanja (vseh) njenih referenc za razgrinjanje njenega smisla, ob spraševanju o tem, ali ima, ali lahko zavzame in prevzame raziskovanje markiranih in nemarkiranih, nesignaliziranih in signaliziranih citatov ključno funkcijo v razumevajočem razklepanju teksta, razpravlja o posebni, komajda otipljivi vrsti citata v Celanovem pesništvu. O citatu (iz) ritma in metra. O citatu (iz) čistega jezikovnega gibanja. O brezbesednem citatu.⁷ Nikoli povsem in v polnosti določ(e)na v govorici svojega lastnega nanašanja na druge, prinašanja in prenašanja tujega, (iz) njegove nošnje, ostaja Celanova pesniška beseda, njena skrivnost, določljiva edinole v približevanju, v oddaljevanju k njej sami, iz njiju (prim. tudi Gellhaus, »Marginalien« 50 isl.).

V kontrastnem, a komplementarnem nasprotju z drugimi preučevalci citiranja pri Celanu, s svojimi predhodniki, Arno Barnert v svoji obsežni knjigi, v historično, sistematično in poetološko naravnani knjigi, v knjigi z naslovom *S tujo besedo (Mit dem fremden Wort)*, 2007), na ozadju zgodovinskega zarisa funkcij citata, njihovih premen od antičnega in srednjeveškega imitirajočega citata prek tradicionalnega, v novem veku formaliziranega in normiranega citata kot sklicevanja na avtoritete ali kot okrasa do modernega reflektiranega citata in postmodernih citatnih montaž in kolažev, na ozadju tipološke klasifikacije, razvrstitve (primerov) citatov in avtocitatov in (re)citiranih citatov v Celanovih besedilih glede na ureditev njihovega »materiala« in glede na načine njihovega označevanja ali neoznačevanja, na

ozadju njegove poetike, posebno pozornost posveti pesnikovemu transformiranju citiranega, tako (iz) lastnega kot (iz) tujega (teksta) citiranega (teksta). Transformiranju, ki v zavestno intermitentnem in fragmentiranem dezintegriranju in integriranju tujega/lastnega v lastno/tuje, v socitiranju praznega teksta, v socitiranju nedomačne praznine med tekstom in tekstom, v socitiranju nedomačnosti teksta, povzroča in porokuje njuno interferenco v referenci sami. Transformiranju, ki na meji, v vmesnosti, na prehodu med lastnim in tujim, med (čistim) homogeniziranjem (tujega) v lastno in (čistim) heterogeniziranjem (lastnega) iz tujega, v hiazmu njunih glasov, v njunem medglasju, odpira medprostor za pogovor z drugim (prim. tudi Jakob, *Das »Anderes«* 12 isl.). Barnert posveti posebno pozornost transformativni moči citata, njegovi zmožnosti in njegovi premožnosti, možnosti, da sokonstituira in soinstituirea pesniško besedo, da vzkliče in prikljiče in prekljiče in izkljiče pesem.⁸

Vprašanje citata v Celanovi pesmi, citata kot intertekstualnega sprepletanja, kot digresije k drugemu iz istega, kot regresije k istemu iz drugega, kot transgresije iz tujega v lastnem, skozi njuno, kot koraka na poti k srečanju obeh v njunem spoprijemu, v njunem medsebojnem prežetju, v nerazvezavi in v nerazločenju, v hkratnosti njune sinhronije in njune diahronije, v nediatetični in v nesintetični, v antitetični metatezi (iz) govornice (iz) citirajočega in (iz) citiranega konteksta (teksta), citata kot vreza v njuno, v njeno tkivo, vprašanje citata kot prediha, želim v nadaljevanju razkleniti z obravnavo pesmi iz tretjega razdelka zbirke *Nikogaršnja roža*. Pesmi, ki pričuje o Celanovem soočenju z delom in z usodo Osipa Mandelštama. Pesmi, ki citira takó, da poimenuje pesnikov priimek. Pesmi, ki se z njo (pre)zapiše njegovo ime. Z obravnavo pesmi z naslovom »Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle« (»Popoldan s cirkusom in citadelo«).

Z ruskim pesništvom in, znotraj njega, z akmeizmom in, znotraj njega, zlasti z Mandelštamovo poezijo in poetiko se je Celan zelo intenzivno, celo identificirajoče začel ukvarjati in se intimno spoprijemati z njimi sredi petdesetih let, v času nastajanja pesmi za zbirko *Rešetka jezika* (*Sprachgitter*; 1959).⁹ Na eni strani o izjemnem pomenu, o odlikovani pomembnosti Mandelštamove ustvarjalnosti – (kot) nekakšnega »katalizatorja«, »prevodnika« – za njegovo lastno samorazumevanje in samodojemanje, za njegovo lastno pesnjenje, govorijo prevodi, objavljeni v knjigi s preprostim naslovom *Pesmi* (*Gedichte*; 1959) in, ob Blokovi in ob Jeseninovi pesmih, ponatisnjeni v antologiji *Trije ruski pesniki* (*Drei russische Dichter*; 1963). Pri tem naj poudarim: Celan je s svojim prevodnim izborom nemško beroče občinstvo (kot) prvi knjižno seznanil z Mandelštamom in njegovo ime vselej (pre)zapisoval (z besedami): »Ossip Mandelstamm« (kasneje ustaljeno in uveljavljeno »ponemčenjen« se sicer glasi: »Ossip Mandelstam«).¹⁰ Na drugi

strani je potrebno podčrtati tudi dvojje »dejstev«, dvojje okoliščin. Celan je, sicer brez omembe Mandelštama, brez omembe njegovega imena, v zarisu svoje avto-poetike, v »Meridianu«, povzel, vanj domala dobesedno prevzel in prenesel v njem nase in na poezijo kot tako nekatere temeljne zamisli o singularni, z radikalno individuacijo zaznamovani, v njenem znamenju napisani pesmi in o njeni odprtosti v čas in zanj, o njeni vrženosti vanj, o pesmi kot aktualizirani govoric, o pesmi kot pogovoru, o pesmi kot zasnutku prebivanja, zamisli, zgoščeno zastavljene že v opombi k prevodom (prim. *GW V* 623–624 in Mandelstam, *Gedichte* 67–68)¹¹ in strnjeno predstavljene že v eseju »Pesništvo Osipa Mandelštama« (»Die Dichtung Ossip Mandelstamms«), predvajanem 19. marca 1960 na Severnonemškem radiu (Norddeutscher Rundfunk); izšel je tako v okviru tübingenske izdaje Celanovih del kot v knjigi proze iz zapuščine (prim. *TCA/Der Meridian* 215–221 in *Mikrolithen* 196–206).¹² Obenem pa je zbirko *Nikogaršnja roža* opremil, jo na njeni poti k bralcem in nanjo spremil s posvetilom: »Spominu Osipa Mandelštama [Dem Andenken Ossip Mandelstamms]« (*GW I* 207).¹³

Čeprav bi izčrpn(ejš)a razgrnitev različnih razsežnosti razmerja med Celanovim in Mandelštamovim pesništvom vsekakor zahtevala, morala vključevati takó podroben premislek o Celanovih prevodih in o njihovi zvestobi ali nezvestobi izvirnikom kot celovito analizo vseh odmevov Mandelštama in aluzij nanj v tekstu njegove lastne pisave, naj, ob vodilu vprašanja o tem, kako in na kakšen način »Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle« v svojo govorico prevaja in uvaja, v njej navaja Mandelštamovo ime, na kakšen način in kako se ono sámo, kot citat, (pre)zapiše s pesmijo, in torej v skladu z (izpostavljeno) zamejitvijo pričujočega razmišljanja, preden se v njegovem zaključku vrnem k njej sami, vsaj shematično, s pregledom posameznih prispevkov o njem, s prehodom skozenj, naznačim oblok, ki se pne med pesnikoma, obnebjje njunega odnosa (prim. May/Goßens/Lehmann, *Celan-Handbuch* 344–348).

V predavanju, naslovljenem »Celan in Mandelštam« (»Celan und Mandelstamm«), v predavanju, objavljenem v drugem zvezku *Celanovega letopisa* (*Celan-Jahrbuch*; 1988), Bernhard Böschenstein, na podlagi podobnosti Celanovih razmišljanj iz spisa o Mandelštamu in iz »Meridiana«, na podlagi njihovega ujemanja, razpravlja o pesnikoma skupnih, skladnih in usklajenih, obema sorodnih prvinah. Izhajajoč (tudi) iz upovedovanja pesmi »Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle«, osredinjajoč se na princip poistovetenja in poistenja krajev in časov, (citatne, citirajoče) nasprotipostavitve in sopostavitve protipostavljenega z eno sámo besedo, v Celanovem srečanju z Mandelštamom, kakor odseva v zrcalu njegovih pesmi, opaža obenem ranjenje in prepород, pesniško združenje raznovrstnega, poenotenje (iz) pobratenja.

Martine Broda v spisu »'Usmerjena k Nikomur'«, iz francoščine v nemški jezik (»'An Niemand gerichtet'«) prevedenem v zborniku študij o Celanu (*Paul Celan*; 1988), ugotavlja, da je Celan pojmovanje pesmi kot pisma, pošte v steklenici – o njem spregovori v govoru ob prejemu literarne nagrade svobodnega hanzeatskega mesta Bremen leta 1958 (prim. *GW III* 185–186) – (verjetno) sprejel neposredno od Mandelštama. Da je sledil poti svojega predhodnika, svojega sobesednika k dialoškemu, k drugemu namenjenemu pesništvu in da ga, jo je hkrati radikaliziral.¹⁴ Da se njegovo lastno pesnjenje usmerja k Nikomur – k »Niemand« [nihče, 'nikdo'] iz »Niemandrose« – kot k zastopniku nereduktibilne transcendence »ti«-ja v disimetričnem razmerju z »jaz«-om, kot k odsotnemu imenu boga, kot k imenu njegove odsotnosti, in takó, kot dar, kot čisto (samo)darovanje, kot darilo brez in onkraj (pričakovanja) poplačila, samotno in dialoško, dialoško in osamljeno, varuje etično sporočilo zvestobe samemu sebi in skrbne pazljivosti do drugačnega.

Jürgen Lehmann v članku »Dihanje in nemênje« (»Atmen und Verstummen«) – izšel je v knjigi materialij k zbirki *Predib* (*Paul Celan, »Atemwende«: Materialien*; 1991) – opozarja na konvergence in divergence med pesnikoma v motivnem sklopu, začrtanem z naslovom prispevka, v njunem odnosu do (problema) inspiracije in glosolalije (pesniške) besede spričo občutja izgube orientacije v (modernem) svetu. Mandelštamovo vrednotenje blagozvočnega večglasja pesmi kot predpostavke spominjajočega se pristopanja k absolutnemu, tradicijo pomnečega izstopanja iz časa, se po interpretovem mnenju, ob vsej bližini, njej navkljub, bistveno razlikuje od Celanovega vztrajanja v prečiščevanju, v razčiščenju govornice do »kristala diha« (v njej), v neizprosni soočanju s časom samim.

Annette Werberger, tako v razpravi »Paul Celan in Osip Mandelštam« (»Paul Celan und Osip Mandelštam«), leta 1997 objavljeni v časopisu *arcadia*, kot v eseju »'Sublunarna pesem'« (»Das 'sublunarisches Gedicht'«), leta 2003 izišlem v osmem zvezku *Celanovega letopisa*, v prvi z ožjega stališča Celanovega razgovora z Mandelštamom, v slednjem s širšega stališča njegovega razgovora (tudi) z (drugimi) akmeisti, v obeh, napisanih v hipotetičnem tonu, v obeh, obeleženih z besedico »morda«, izpostavlja tematska okrožja, ki so značilna za Mandelštamovo, za akmeistično, proti simbolizmu naravnano, od njega odklanjajočo se ustvarjalnost.¹⁵ Okrožja, ki so, ob vsej daljavi, njej navkljub, Celana nemara – »morda« – spodbudila k samo-premisleku o njegovem lastnem snovanju: nagnjenje k upesnjevanju stvarskosti in konkretnosti sublunarnega, zemeljskega, in naklonjenost počlovečevanju in počasovljenju kot sklonjenosti pesmi v čas(ovnost) in kot njenega priklona člove(š)k(em)u in – z njima, z njimi notrinsko prevezano – dialogizirajoče, zdvajajoče spraševanje o možnosti(h) pesniškega upovedovanja.¹⁶

V knjigi z naslovom *Pesem v skrivnosti srečanja* (*Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung*; 1996) se Christine Ivanović razvoju Celanovega pesnjenja v celoti posveti z razgledišča (komentarja) njegove obsežne ruske knjižnice. Z razgledišča (interpretacije) njegove recepcije v ruščini pišočih avtorjev. Dokumentirajoč in rekonstruirajoč, premišljajoč vezi med pesnikovi (lastnimi) besedili in možnimi (tujimi) impulzi zanje, pridobljenimi z branjem, avtorica poudarja posebno in osebno, eksistencialno pomenljivost Celanovega zanimanja za rusko literaturo in za kulturo (evropskega) »Vzhoda« nasploh. Čeprav se v njegovem zgodnjem delu oba odpirata v podobo pokrajine pregona, prostora smrti (zlasti – od nacistov preganjanih in umorjenih – staršev),¹⁷ in čeprav se v njegovem poznem delu pesem v lastni zapuščenosti in samosti le poredko ponovno obrne k njima, se Celan, ob koncu petdesetih in ob začetku šestdesetih let, v pariškem eksilu k ruskemu branju vrne, kakor izpričuje zlasti zbirka *Nikogaršnja roža*, kakor se ono samo vtiskuje vanjo in odtiskuje v njej, v času izoblikovanja in pesniškega izpopolnjenja svoje avto-poetike. V času ozavedenja (izgube) vzhodne domovine. V času odločilnega spomnjenja judovskega porekla (prim. 86 isl.). Dogodek (domala »mističnega«) srečanja z Mandelštamom, s pesnikom, ki je, kot on, bil judovskega rodu, ki je, kot on, bil žrtev neupravičenih – (tudi) antisemitistično motiviranih – očitkov o plagiatstvu (prim. Bajt, »Življenje« 137), ki je, kot on, bil obsojen na življenje v izgnanstvu,¹⁸ brezprimerni spoprijem z njegovo usodo in z njegovim delom tako na poetični kot na poetološki ravni, nosi in poseduje, ima v osrednjem obdobju Celanovega ustvarjanja funkcijo (samo)spoznanja, prepoznanja lastnega v tujem in iz njega, prepoznanja tujega v lastnem in iz njega. Izdiferencira, izkristalizira (se) samo v sebi, zanj postane srečanje s samim seboj (prim. Ivanović, *Das Gedicht* 212 isl.). Na Mandelštamovi sledi, kljub njegovemu neomajnemu vztrajanju pri tradiciji, zavzemanju za ustanavljanje svetovne kulture, in zaradi njega, zaradi izkušenega zgodovinskega zloma v njej sami, njenega nasilnega sesutja, in njemu navkljub, in v pogovoru z njegovim nagovorom Celan svojo govorico, svojo pesem v njenem iskanju in v njenem najdevanju resničnega, v njenem dvomečem za-upanju in v njenem pretresljivem za-tonu spričo godenja časa, zasnuje kot sprostitev (iz) lastnega v potujitvi (iz) drugega. Kot protibesedo in kot protirek. Kot utopičen, kraljevsko kreaturen protizasnutek prebivanja. Kot osvoboditev (prim. 319 isl.).¹⁹

V razpravi z naslovom »Beseda in kultura« (»Слово и культура«), prvič objavljeni leta 1921 v almanahu *Zmaj* (*Аракон*), kot uvodni, otvoritveni ponatisnjeni v esejistični zbirki *O poeziji* in v slovenskem prevodu Draga Bajta izišli leta 1984 v *Novi reviji*, je Mandelštam, sprašujoč (se) o sodobni pesniški, pesnikovi besedi, o njegovem, njenem mestu v razpetosti med kla-

sično kulturo in rusko revolucijo, poezijo opredelil takole: »Poezija je plug, ki preobrača čas tako, da njegove najgloblje plasti, njegova črnica, prihajajo na površje. Vendar so tudi dobe, ko človeštvo, nezadovoljno z današnjim dnem in hrepenče po globinskih plasteh časa – kot orač – koprni po celosti časa. Umetniška revolucija neogibno vodi h klasiki. Ne zato, ker bi David pospravil Robespierrovo žetev, ampak ker tako terja zemlja.« (3035)²⁰

Je citat v Celanovem pesništvu, kolikor razpira razgovor z drug(ačn)im, kolikor s pritegovanjem tujega v tkanino njegovega lastnega teksta poteguje, v njem samem pušča neznatne, nezaznavne, nevidne brazde in brazgotine (brez) navednic, kolikor takó vzdrži, sam na sebi spenja v êno večglasno razpetje časa v nerazločenju in v nerazvezavi (njegovih) kontekstov, kot revolucija (iz) involucije diha, kot involucija (iz) revolucije diha, kot njun preobrat v isto, (v) njun predih, tudi takšen plug?²¹ Je Celan nameraval svojim pikrim in polemičnim, zlasti do situacije v nemškem literarnem in družbenem prostoru kritičnim aforizmom iz šestdesetih let, nemara v načrtovani, a nikdar izdani, revialni ali knjižni objavi,²² dati pečat »ponemčenega«, nemškega (pre)zapisa lastnega preimenovanja po ruski rabi, z očetovim, z »očetovskim« imenom, natanko spričo občutene časovno-prostorske daljave, natanko spričo občutene avtobiografske bližine, spričo bližine (iz) daljave, spričo daljave (iz) bližine poetike in poezije Mandelštama in, z njim, akmeizma in, z njim, (nepriznано uradnega dela, uradno nepriznanih del) ruskega pesništva, pečat »podpisa« – (iz) p-osebnega poslanstva? –: »Pawel Lwowitsch Tselan, Russkij poet in partibus nemetskih infidelium [Pavel Lvovič Celan, Ruski poet v predelih nemških nevernikov]« (*Mikrolithen* 37)?²³

Pesem o Celanovem srečanju z Mandelštamom, pesem, stoječa v njegovi skrivnosti, vzpostavljajoča se iz nje, iz njene, njegove nerazkrite resnice, v njegovi, njeni senci, pesem, še neprevedena v slovenski jezik, »Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle«, pôje:

NACHMITTAG MIT ZIRKUS UND ZITADELLE

In Brest, vor den Flammenringen,
im Zelt, wo der Tiger sprang,
da hört ich dich, Endlichkeit, singen,
da sah ich dich, Mandelstamm.

Der Himmel hing über der Reede,
die Möwe hing über dem Kran.
Das Endliche sang, das Stete, –
du, Kanonenboot, heißt »Baobab«.

Ich grüßte die Trikolore
mit einem russischen Wort –
Verloren war Unverloren,
das Herz ein befestigter Ort. (GW I 261)

Celan je pesem (prim. tudi *HKA 6.1 63* in *TCA/Die Niemandrose 93*) napisal v Brestu in v Kermorvanu, na podeželskem posestvu v bližini vasi-ce Trébabu v francoskem departmaju Finistère, kjer je z družino preživeljal poletne počitnice in kjer je nastala vrsta besedil, povezanih z izkustvom bretonske pokrajine, po ogledu predstave v tamkaj tedaj gostujočem cir-kusu, na dan krščanskega praznika Marijinega vnebovzjetja, 15. avgusta 1961 (prim. *Die Gedichte 697*; prim. tudi Böschensteinov komentar v zbor-niku razprav o pesmih iz *Nikogaršnje rože*, v: Lehmann, *Kommentar 241*).²⁴

Pesem s svojo spevno, plesno igro upovedovanja, uokvirjeno z uvo-dno in zaključno rimo, premreženo s paralelizmi in z asonancami, pre-predeno z anaforami in s ponovitvami, zajezeno z metrično urejenim, skorajda »klasično« strogim ritmom, s svojo igro variiiranja značilnih (in) nepravilnih ujemanj, ki jo naznanja že aliteracija v njenem naslovu sama, uhajajoč v spomin in izhajajoč iz njega, hraneč spomnjenje, retrospektiv-no, izpesni in upesni, v prvi kitici, srečanje z Mandelštamom kot dogodek v Brestu, pred gorečimi obroči, pred plapolajočimi in plamtečimi prstani v ognju, kot dogodek v areni cirkuškega šotora, med nastopom tигра, med njegovim preskakovanjem skozi. Kot dogodek zaslišanja petja konč-nosti. Kot dogodek zagledanja podobe pesnika. Kot nekakšen prisluh, kot nekakšen privid. Kot epifaničen, epifenomenski (prim. Ivanović, *Das Gedicht 87*) preobrat nestvarnosti v stvarnost in stvarnosti v nestvarnost. Kot njun medsebojni revolucijski, involucijski predih.²⁵

Zapuščajoč ožino zamejenega, ograjenega prizorišča edinstvenega in dvojnega, dvoedinega dogodka dozdevanja neprikaznega v prikazanem in prikaznega v neprikazanem za seboj, z rezom njene sledi v sebi, skozi, druga štirivrstičnica razpira njegovo širše obzorje, njegovo svet(ov)no raz-sežnost. V začasnem, popotniškem in popotujočem, v brezdomovinskem, zdomskem domu artistov in akrobatov, v cirkusu na bregu pristaniškega zaliva s sidrišči in s privezi, pod neskončno visokim, v njegovi, v njemu lastni višini nedostopnim, nepredirljivim nebom, visečim v globino, nad neskončno globokim, v njegovi, v njemu lastni globini nedostopnim, ne-predirljivim morjem, visečim v višino, na obali, zagozdeni v njuno med-sebojno zrcaljenje, na zemlji, v pokrajini s ptico iz lahnega, živega perja, z galebom, vzpetim nad morjem, in s ptico iz grobega, mrtvega jekla, z nakladalnim žerjavom, vzpetim pod nebom: v visu in v sovisju, v razpetju medprostorij njenega razprostrtja, v vmesju, v presežnosti sveta, iz njega samega, je zapelo tisto končno kot, v žarki trpkosti svoje krhke in prhke

minljivosti, v svoji nezanikljivi smrtnosti, iz nje same, trajno, neomajno in neomajljivo, stoječe in stalno, trdno. Kot tisto časovno. Kot tisto, kar s svojo končno časnostjo stoji kot nasprotje – demarkira ga dvakratno enkratni prelom pesmi: na eni strani nekoliko nenavadna raba ločil, izrivek pomisljaja za vejico, in nenadna sprememba glagolskega časa, vrivek sedanjika v pretekliško rekanje, na drugi strani – gluhe, tope in toge, okorne in robate, grozeče upornosti vojaške ladje. Topnjače, v svojem lastnem praznem in izpraznjenem kalupu, iz svoje lastne lažne in zlagane izvzetosti štrleče v (današnji) čas. Topnjače, poimenovane po drevesu z debelim deblom, poimenovane po kruhovcu, poimenovane po analogiji z njim. Oklepnice, iz mrtvosti železja v živost rastlinskega zamaskirane z zgolj zunanjim naličjem, z narekovajem imena: »Baobab.«²⁶ Njej nasproti, naproti, proti njej?²⁷

Na koncu, v sklepni kitici vračajoč se ponovno nazaj, na začetek, v izteku iz sedanjosti vnovič vtekajoč v pritekanje neodtekle preteklosti zazvenenja (z)godbe glasu, godu oglasitve speva končnosti, se pesemski »jazz«, v odgovor prigovarjanju njenega, njegovega tujega nagovora, v zazvenenju odzvočenja njegovega, njenega odmeva znotraj lástnosti, obrne, se je v spominu in iz spomnjenja obrnil k francoski tribarvni zastavi in jo je v spomnjenju in iz spomina pozdravil, jo pozdravi z rusko besedo. Pozdravi tujo, a prilastnjeno trobojnico s prilastnjeno, a tujo govoricu na tuje lastnih, na lastno tujih, razlastnjenih in raztujenih, na zdomskih, brezdomovinskih ustnah. In izgubljeno – dom in domovina – je, vsaj za trenutek, v tujini (iz) lastnega, iz njene bližine, bilo neizgubljeno. In neizgubljeno – brezdomovinstvo in zdomstvo – je, vsaj za trenutek, v lastnosti (iz) tujega, iz njene daljave, bilo izgubljeno. In v obeh v enem, obenem, v *neizgubljenem* in v *neizgubljenem*,²⁸ v hkratnosti enkratno dvakratne govorice brezprizivnega, blodnjavega in lebdečega zakoreninjenja v svetu, v pripoznanju neskončne nedokončanosti in nedokončane neskončnosti človeku zadanega, puščenega časa, je srce, iz pritrjevanja in iz zatrjevanja in iz potrjevanja, iz notrinskega sprejetja zgodovinskega časenja časa, usode njegovega teka, njegovega bitja in njegovega bitja, vsaj za trenutek – prediha –, bilo trden, utrjen kraj. Citadela?

»Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle« – sredi popoldneva, v času prihajajočega odhajanja sonca v zaton, v času prehoda dneva v noč, sredi sveta s cirkusom in citadelo, v pokrajini na obrobju zemeljskega, v pokrajini vitja mejnih poti, končna poklicana iz klica končnega in vanj – pôje o utrditvi srca kot o na(s)protju vojnega, militantnega in militarističnega, molčavega, celo mutastega oklepljenja navzven²⁹ in kot o na(s)protju nepriznanja sprepletanja lastnega in tujega navznoter. O utrditvi srca kot o pesniški povedi ozdravljajočega pozdrava. Kot ozdravljenja (od) ne-iz-

gubljenega. O govoricu (slovesa, slavja) *končnosti*. O govoricu, zaznamovani z neprikaznostjo dvoumnega, svetlo senčnega, razsvetljenega in senčno svetlega, razsenčenega, prizmatičnega loma, reza spričo spomnjenja smrti, spričo njenega spomina. Pôje: pričuje.

Obeležje, zabeleženje brezdanjosti končnega pusti upovedovanju, poimenovanju in imenom, petju pesmi »Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle« zanihati v enotnosti izkustva (ne)očitnosti in (ne)slušnosti, enosti nerazvezave in nerazločenja stvarnosti in nestvarnosti dvojnostno izkušnega, skrivnosti njune, njegove nerazdvojenosti. Kakor »trobojnica« lahko poimenuje hkrati francosko *in* rusko tribarvnico, tako rekoč prebarva eno v drugo, ju vpne v isto,³⁰ in kakor »Brest« lahko poimenuje hkrati francosko *in* rusko mesto, tako rekoč premesti enega v drugega, ju vpne v isto,³¹ kolikor se zatorej na zemlji, nad morjem in pod nebom, vzhod in zahod v pokrajini srca, iz njegovega kraja shajata in razhajata v hod sveta, iz njega samega, takó tudi ime »Mandelstamm« lahko obenem pomeni postavbo ruskega pesnika *in* deblo mandljevega drevesa.³² Kot podoba istega v drugačnem in kot podoba drugačnega v istem, kot srečanje tujega v svojem, njegovem lastnem in kot srečanje lastnega v njegovem, svojem tujem: kot prevoj drugega vase jè, v preobratu besede same, iz njenega prediha, sám (na) sebi, četudi brez narekovajev: pečat (iz) citata.³³

Toda: ne izhaja upovedovanje Celanove pesmi in z njo, skozenj njegovo pesništvo v celoti, če prav priimek pesnika kliče, citira drevo mandljeveca in če prav drevo mandljeveca citira, kliče priimek pesnika, če sta oba, drug drugemu citat drug drugega, vendarle imeni (iz) istega, natanko iz edin(stven)osti skupnosti Mandelštamovega *in* mandljevega debela, nekdanj, še včeraj, domala povsem posekanega, zdaj, že jutri, nemara znova zelenečega debela judovskega rodu, v pepelu pogroma različnega, danes trdnega debela judovskega porekla? Ne izhaja nitje pletiva tekstov v literarnozgodovinskem kontekstu – in tudi v drug(ačn)ih kontekstih – Celanovega pesništva in z njim, skozenj njegove pesmi v celoti, natanko iz neprikaznosti vprašanja judovskega, njegovega pre-diha? Snuje plug Celanove govoricu, iz osrčja, iz osrčenja (iz) (ne)izgubljene judovskosti v paradoksalnosti (citirajočega, citatnega) nanašanja na tuje (iz) lastnega in na lastno (iz) tujega, njunega prenašanja in prinašanja iz valovanja in iz planja besed njune nošnje, razbrazdajoč čas(ov)nost, nestanovitnost in nestalnost doksičnega, mnenja kot lastnosti in kot lástnosti neodtujljivo, kreaturno kraljevsko, (ne)zmotljivo človeškega: preobrat (iz) prebivanja (iz) preživetja? Lik, obliko življenja člo-večnosti judovskega?³⁴

OPOMBE

¹ Celanove pesmi citiram po *Zbranih delih v sedmih zvezkih* (*Gesammelte Werke in sieben Bänden*); navedke iz njih v nadaljevanju označujem s siglo *GW*, ki ji sledita, najprej, številka zvezka (rimska številka, prav tako v kurzivi) in, nato, številka strani v njem. Historično-kritično – t. i. bonnsko – izdajo Celanovih del (*Werke. Historisch-kritische Ausgabe*) navajam s siglo *HKA*, z oznako zvezka (v kurzivi) in številko strani, tübingensko izdajo (*Werke. Tübinger Ausgabe*), ki predoča predstopnje, genezo in končno podobo besedil, pa s siglo *TCA*, naslovom posameznega zvezka (v kurzivi) in s številko strani.

² Zbirko *Od praga do praga* je Celan pisal od srede leta 1952 do konca 1954. leta, vendar natančen datum nastanka pesmi »Sprich auch du« ni znan (prim. opombe Barbare Wiedemann v knjigi *Pesmi [Die Gedichte]*, komentirani izdaji vseh Celanovih pesnitev v enem zvezku: *Die Gedichte* 621 in 639–640).

³ V predzadnjem zasnoku pesmi se je verz glasil: »Steige. Steil dich hinan. [Vzpni/vzpenjaj se. Strmo se dvigni/dviguj kvišku/v višave.]« (*TCA/Von Schwelle zu Schwelle* 103 in *HKA* 4.2 201) Celan je »Sprich auch du« 13. novembra 1954 poslal Alfredu Anderschu, uredniku revije *Besedila in znamenja (Texte und Zeichen)*. V pismu z dne 22. novembra 1954 je Andersch potrdil objavo vseh poslanih pesmi razen »Sprich auch du« z obrazložitvijo: »(Z izjemo 'Sprich auch Du', ker se mi v njej besede 'Steil dich hinan' zdijo nesprejemljive. Prosim, pomislite, kaj se je z glagolom 'steilen' zgodilo v nemškem ekspresionizmu – enostavno ga ni več mogoče poslušati!)« Dne 25. novembra 1954 je Celan Anderschu odgovoril takole: »Kar pravite o 'steil dich hinan', popolnoma drži: to je ekspresionistična razvada in ne sme obstati.« (obe pismi nav. po: *TCA/Von Schwelle zu Schwelle* 103; prim. tudi *Die Gedichte* 640).

⁴ Poleg piscev, kakršni so William Shakespeare (krščen 1564–1616), Friedrich Hölderlin (1770–1843) ali Franz Kafka (1883–1924) in Rainer Maria Rilke (1875–1926), René Char (1907–1988) ali Ingeborg Bachmann (1926–1973), so Celanovo poezijo in poetiko (nemara bistveno) zaznamovali zlasti tisti avtorji, ki jih je sam, velikokrat (kot) prvi, prevajal v nemški jezik, denimo: Aleksander Blok (1880–1921), Giuseppe Ungaretti (1888–1970), Velimir Hlebnikov (1885–1922), Osip Emiljevič Mandelštam (1891–1938), Sergej Jesenin (1895–1925), še zlasti pa francoski avtorji Arthur Rimbaud (1854–1891), Paul Valéry (1871–1945), Guillaume Apollinaire (1880–1918), Jules Supervielle (1884–1960), Henri Michaux (1899–1984) in André du Bouchet (1924–2001); Celanovi pglavitni prevodi so skupaj z izvirniki objavljeni v dveh zvezkih *Zbranih del*, v: *GW IV* in *GW V*. Med njegovimi pesniškimi, tako »klasičnimi« kot »modernimi«, sogovorniki je potrebno omeniti in posebej izpostaviti Danteja Alighierija (1265–1321), Georga Christopha Lichtenberga (1742–1799), Heinricha Heineja (1797–1856), Huga von Hofmannsthala (1874–1929), Nelly Sachs (1891–1970) in Ericha Frieda (1921–1988); prim. May/Goßens/Lehmann, *Celan-Handbuch* 282–348.

⁵ Celan je leta 1960 v govoru z naslovom »Meridian« (»Der Meridian«; prim. *GW III* 187–202 in »Meridian« 786–792) ob podelitvi nagrade Georga Büchnerja, v govoru, s katerim je zasnoval in utemeljil, širši javnosti predstavil svoje lastno pojmovanje pesniške ustvarjalnosti, zapisal: »Pesništvo: to lahko pomeni predih [Atemwende; obrat, premena, sprememba diha].« (*GW III* 195) Podrobneje o Celanovi poetiki: Božič, *Pesništvo* 54 isl.

⁶ Naslov Schulzevega razmišljanja je skorajda neprevedljivi zadnji verz pesmi »Kermorvan« iz zbirke *Nikogaršnja roža* (prim. *GW I* 263), verz, ki sam na sebi, z besedo »Kannitverstan«, citira naslov ene izmed zgodb iz knjige koledarniških, večerniških povesti in pripovedi *Šatuljica renskega bišnega prijatelja (Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes; 1811)* Johanna Petra Hebla (1760–1826); prim. *TCA/Die Niemandrose* 96 in *Die Gedichte* 699.

⁷ Pesem z naslovom – ali, bolje: s prvim verzom – »So bist du den geworden« (»Tak[a] torej si postal[a]«) iz zbirke *Mak in spomin (Mohn und Gedächtnis; 1952; prim. GW I 59)* naj bi po Menninghausu bila nekakšen »metrični pastiš«, citat pasijonske pesmi Paula Gerhardta (1607–1676) »O Haupt voll Blut und Wunden« (»O glava okrvavljena in ranjena«), svojo citatnost pa naj bi signalizirala in markirala le posredno, s svojo formalno (ritmično in metrično) drugačnostjo glede na druge pesmi (iz) zbirke. Na Gerhardtovo pesnjenje naj bi se, tokrat po svoji vsebini, nanašala tudi (kasnejša) pesem »Ruh aus in deinen Wunden« (»Odpočij [Izmiri/Umiri] se v svojih ranah«) iz zbirke *Predib (Atemwende; 1967; prim. GW II 103)*; prim. Menninghaus, »Wissen« 82–86.

⁸ Razmišljanje o Celanovem poetičnem citiranju Barnert zaključí, na eni strani, z analizo pesmi »Abzählreime« (»Izštevanka«; prim. GW III 133), »Tübingen, Jänner« (»Tübingen, januarja«) iz *Nikogaršnje rože* (prim. GW I 226; prim. tudi Celan 66–67) in »Frankfurt, September« (»Frankfurt, september«) iz zbirke *Vlaknasta sonca (Fadensonnen; 1968; prim. GW II 114; prim. tudi Celan 101)* in, na drugi, z interpretacijo slike Anselma Kieferja (1945) z naslovom »der Sand aus den Urnen« (»pesek iz žar«; 1997).

⁹ V knjigi »Cirilčno, prijatelji, tudi to ...« (»Kyrillisches, Freunde, auch das ...«; 1996), v knjigi, ki ji naslov posoja verz iz pesmi »Und mit dem Buch aus Tarussa« (»In s knjigo iz Taruse«) iz *Nikogaršnje rože* (prim. GW I 287–289), je Christine Ivanović katalogizirala, popisala in opisala Celanovo celotno rusko in rusistično knjižnico, obsegajočo več kot 500 enot knjig, zbornikov in člankov. Kakor je razvidno iz datacij in vpisov v Mandelštamovih *Zbranih delih (Собрание сочинений)* – newyorško izdajo iz leta 1955 sta uredila Gleb Struve in Boris Filippov –, je Celan knjigo pridobil v maju 1957. leta in že kmalu zatem, na njeni osnovi, začel tudi prevajati posamične pesmi. Osrednje, središčno mesto Mandelštama v Celanovem zanimanju za rusko književnost (posredno) potrjujejo, na eni strani, nekatere redke in težko dosegljive publikacije, kakršni sta, denimo, druga in tretja izdaja pesnikove prve zbirke *Kamen (Камень; 1913)* iz leta 1916 oz. iz leta 1923, in, na drugi, obširna – tako »primarna« kot »sekundarna« – literatura, povezana z njim in z drugimi pripadniki akmeističnega gibanja (prim. Ivanović, »Kyrillisches« zlasti 81–91). Čeprav Celanov interes za ruske avtorje kasneje nekoliko zamre in potihne, o poskusu ponovnega (tudi prevodnega, prevajalskega) približanja Mandelštamu priča zapis iz leta 1967 – istega leta si je Celan namreč priskrbel prva dva zvezka nove ameriške izdaje pesnikovih *Zbranih del (Собрание сочинений; 1964–1969; vnovič v Strujejevem in Filippovovem uredništvu)* –: »Orjem [Plužim/Šušmarim] pri [na/v] Mandelštamu [Hodeč z Mandelštamom v caker], znova [Am Mandelstamm zackernd, aufs neue]« (Celan, *Mikrolithen* 123).

¹⁰ Prim. GW V 47–161 in Mandelstam, *Gedichte*. O Celanovih prevodih Mandelštama prim. članek Leonarda Olschnerja »Poetične mutacije tišine« (»Poetic Mutations of Silence«), objavljen v zborniku *Sledi besed (Word Traces; 1994)*. Prim. tudi Gellhaus, »Fremde« 337–376 in May/Goßens/Lehmann, *Celan-Handbuch* 200–203.

¹¹ V njej je Celan namreč zapisal, da je pesem pri Mandelštamu »/.../ kraj, kjer se to, kar je zaznavno in dosegljivo z govorico [über die Sprache; db.: prek govorice], zbira okrog óne sredine, od katere [pri]dobiva lik in resnico: okrog uro, svojo lastno in tisto svetá, bitje srca in eon prevprašujočega prebivanja [Dasein; tubiti] tega posameznika.« (GW V 623 in Mandelstam, *Gedichte* 67)

¹² Variirajoč in nadalje razvijajoč razmišljanje iz notice k prevodom, Celan v radijskem eseju o Mandelštamu, mdr., pravi: »Kraj pesmi je človeški kraj, 'kraj v vesolju', gotovo, toda tu, tu spodaj, v času. Pesem, z vsemi svojimi obzorji, ostaja sublunaren, terestričen, kreaturen fenomen. Je uobličena govorica posameznika [Gestalt gewordene Sprache eines Einzelnen; govorica posameznika, ki je postala lik], ima predmetnost [Gegenständlichkeit], predstojnost [Gegenständlichkeit], predostojnost [Gegenwärtigkeit], prezenco. Stoji noter v čas.« (TCA/Der Meridian 215 in *Mikrolithen* 197)

¹³ Sprva je Celan zbirko nameraval celo okrasiti z Mandelštamovo silhueto, pri čemer naj bi se besede posvetila pod njo glasile: »OSSIP MANDELSTAMM // Dem Dichter: / Dem Menschen // IN MEMORIAM / AETERNAM [OSIP MANDELŠTAM // Pesniku: / človeku // V VEČEN / SPOMIN]« (TCA/Die Niemandrose 4 in HKA 6.2 35).

¹⁴ V krajšem zapisu z naslovom »O sogovorniku« (»O собеседнике«; 1913), prvikrat objavljenem v reviji *Apolon* (Аполлон) in ponatisnjem v zbirki esejev *O poeziji* (О поэзии; 1928) – pred kratkim, leta 2013, je esej v prevodu Draga Bajta izšel v reviji *Literatura* –, Mandelštam namreč piše: »Morjeplovec v kritičnem trenutku vrže v valove oceana zapечатeno steklenico s svojim imenom in opisom lastne usode. Čez dolga leta, ko brodim po sipinah, jo najdem v pesku, preberem pismo, zvem za datum nesreče, za zadnjo voljo pogubljenca. Do tega sem imel vso pravico. Nisem odprl tujega pisma. Pismo, zapечатeno v steklenici, je bilo naslovljeno na tistega, ki bi ga našel. Našel sem ga jaz. Se pravi, da sem jaz skrivni naslovnik. /.../ Pismo, tako kot pesem, ni natančno naslovljeno na nikogar. Kljub temu imata oba naslovnika: pismo tistega, ki je po naključju našel steklenico v pesku, pesem pa 'bralca kdovekdaj nekje'. /.../ Ja, ko se s kom pogovarjam – tedaj ne vem, s kom se pogovarjam, in tudi ne želim, ne želim si, da bi ga poznal. Lirike brez dialoga ni. /.../ Če posamične pesmi (v obliki poslanice ali posvetila) torej lahko nagovarjajo konkretne ljudi, pa je poezija kot celota vselej naravnana k bolj ali manj oddaljenemu, neznanemu naslovniku, o obstoju katerega pesnik ne more dvomiti, ne da bi zdvomil o sebi.« (Mandelštam, »O sogovorniku« 167–172) Na Celanovo pobudo je bilo Mandelštamovo besedilo v francoskem prevodu Jeana Blota objavljeno leta 1967 v četrti številki revije *L'Éphémère* (prim. Broda, »An« 209 in 220).

¹⁵ Poleg Mandelštama med pripadnike akmeizma sodijo še: Anna Ahmatova (1889–1966), Sergej Gorodecki (1884–1967), Nikolaj Gumiljov (1886–1921), Vladimir Narbut (1888–1938) in Mihail Zenkevič (1886–1973). Akmeističnemu krogu so bili blizu tudi (nekateri) člani t. i. »Čeha poetov« (»Цех поэтов«): Georgij Adamovič (1892–1972), Georgij Ivanov (1894–1958), Nikolaj Ocup (1894–1959) in Irina Odojevceva (1901–1990); prim. Werberger, »Das 'sublunarische' 237 isl. Celan je posedoval posamezna dela večine izmed naštetih avtorjev (prim. Ivanovič, »Kyrillisches« 25 isl.).

¹⁶ Prim. Mandelštamov manifestativni, programatski članek »Jutro akmeizma« (»Утро акмеизма«; 1913), v prevodu Draga Bajta leta 1984 objavljen v *Novi reviji*. O (njegovem) akmeizmu – poimenovanje pesniške struje sicer izhaja iz grške besede ἀκμή (*akmē* [vrh{unec}, konica, ost, cvet {česa}]) – prim. tudi Bajt, »Življenje« 127 isl. in Bajt, »Mandelštamova poezija« 155 isl.

¹⁷ Celan je v stik z ruskim jezikom in kulturo (nemara prvikrat) prišel že v času druge svetovne vojne, v času (dvakratne) sovjetske zasedbe (dela) Bukovine, kasneje, v Bukarešti, se je udeleževal kot prevajalec v romunščino – leta 1946 je knjižno objavil, denimo, prevod romana *Junak našega časa* (Герой нашего времени; 1838–1840) Mihaila Lermontova (1814–1841) in izbor štirih kratkih zgodb Antona Čehova (1860–1904) (zanj je napisal tudi spremno besedo; prim. *Mikrolithen* 177–181) – in se zaposlil kot lektor za ruščino pri (novoustanovljeni) založbi Cartea Rusă (Ruska knjiga); prim. Ivanovič, *Das Gedicht* 38–39 (prim. tudi Chalfen, *Paul* 92 isl. in 146).

¹⁸ Leta 1934 so Mandelštama, zaradi pesmi zoper Stalina, prvikrat aretirali in ga izgnali v Voronež. Kmalu po vrnitvi v Moskvo leta 1937, že v maju naslednjega leta, so ga vnovič zaprli in, »zaradi kontrarevolucionarne dejavnosti« (Mandelštam, »Zadnje« 3040), obsodili na petletno zaporno kazen v poboljševalno-delovnem taborišču. Zamračenega uma je umrl 27. decembra 1938 v bolnišnični baraki prehodnega taborišča pri Vladivostoku (prim. pričevanje pesnikove žene Nadežde: Mandelštam, *Spomini* 405–426 in Bajt, »Življenje« 148–150). V spremni opombi k prevodom je Celan o Mandelštamovi smrti, v času, ko podrobnosti še niso bile poznane, zapisal – in jo takó, vsaj posredno, povezal (tudi) z

usodo svojih staršev –: »Kar je bilo najbolj notranje vpisano v pesmi, globoka in zatorej tragična sporazumnost s časom, je pesniku vnaprej začrtalo tudi njegovo pot: v poteku stalinističnih 'čistk' v tridesetih letih je bil Mandelštam deportiran v Sibirijo. Ali je tam izgubil življenje ali, kakor je vedel poročati tudi 'The Times Literary Supplement', moral po svoji vrnitvi iz Sibirije deliti usodo tako veliko drugih Judov v predelih Rusije, ki so jih zasedle Hitlerjeve armade: na to sedaj še ni mogoče dokončno odgovoriti.« (*GW V* 624 in Mandelstam, *Gedichte* 67–68) V enem izmed izvodov knjige Mandelštamovih pesmi v biblioteki pariške École Normale Supérieure (Rue d'Ulm), kjer je bil (od jeseni leta 1959 do smrti) zaposlen kot lektor za nemški jezik, je Celan kasneje del navedenega odlomka (zadnji stavek v njem) prečrtal in na dnu besedila pripisal: »Osip Mandelštam je umrl 1938 v Sibiriji. // (1964) P. C.« (Ivanović, *Das Gedicht* 66; faksimile v: Gellhaus, »*Fremde*« 346).

¹⁹ V svoji študiji Ivanovičeva, ob Celanovi recepciji Mandelštama, podrobneje obravnava tudi spodbude, sprejete iz del Sergeja Jesenina, Aleksandra Bloka, Vladimirja Majakovskega (1893–1930), Borisa Pasternaka (1890–1960), Velimirja Hlebnikova, Marine Cvetajeve (1892–1941) in Jevgenija Jevtušenka (1932): temeljno težišče Celanovega ukvarjanja z rusko književnostjo naj bi bilo posvečeno tistim avtorjem, ki so se, tako eksistencialno kot ustvarjalno, zavezujoče soočili z ne-resničnostjo, ne-uresničljivostjo revolucije (prim. 360).

²⁰ Celan (si) je misel o poeziji kot plugu v prvi izdaji Mandelštamovih *Zbranih del* podčrtal (prim. Ivanović, »*Kyrrilisches*« 88) in nanjo izrecno opozoril v radijski oddaji o njegovem pesništvu (prim. *TCA/Der Meridian* 219 in *Mikrolithen* 203). Prim. tudi Celanovo pesem z naslovom »Schwarzerde« (»Črnica [Černozjom]«) iz *Nikogaršnje rože* (prim. *GW I* 241) in (o njej) Ivanović, *Das Gedicht* 84–85.

²¹ Tudi Mandelštam sam je v eseju z naslovom »Pogovor o Danteju« (»Разговор о Данте«, 1933), ki je prvikrat izšel šele postumno, leta 1966, v drugem zvezku druge izdaje njegovih *Zbranih del* in ki ga je leta 1998 v slovenščino prevedel Drago Bajt, v eseju, ki predstavlja zgoščen sežetek pesnikove avto-poetike (prim. Bajt, »Mandelštamova esejistika« 149) in ki ga je Celan prebral 28. aprila 1967, takoj, le in že dan zatem, ko je knjigo dobil (prim. Ivanović, »*Kyrrilisches*« 89), poudaril raznoglasnost citirajočega, citatnega nanašanja z besedami, s (pris)podobno: »Navedek ni izpisek. Navedek je škržat. Zanj je značilno, da ne utihne. Ko se zažre v zrak, ga ne spusti. Erudicija še zdaleč ni isto kot navajalska klaviatura, ki pomeni samo bistvo izobrazbe.« (Mandelštam, »Pogovor« 122) Prim. Ivanović, *Das Gedicht* 253–260.

²² V züriškem časopisu *Dejanje (Die Tat)* je Celan leta 1949, edinkrat, objavil krajši izbor aforističnih misli s skupnim naslovom »Gegenlicht« (»Protiluč [Nasprotna svetloba]«; prim. *GW III* 163–165); takó je naslovil tudi tretji razdelek zbirke *Mak in spomin*. V začetku šestdesetih let Celan v svojih zapiskih poimenovanje ponovno povzame, a tokrat večinoma v njegovi množinski obliki. »Gegenlichter« (zani) postanejo, tako rekoč, oznaka za posebno literarno zvrst (prim. spremno besedo izdajateljev v: *Mikrolithen* 239), ki jo pesnik programatsko utemelji s psevdoetimološko besedno igro: »Gegen das Gelichter [Proti sodrgi]« (*Mikrolithen* 37).

²³ Celanov »podpis«, sicer v zapuščini ohranjen v številnih, različno akcentuiranih inačicah (prim. *Mikrolithen* 45, 47, 48 in 131), na tem mestu navajam takó, kakor (si) ga je pesnik (prvikrat?) zabeležil 21. decembra 1961 v Montani (v švicarskem kantonu Wallis/Valais), kjer je z družino preživel zimске počitnice (prim. *Mikrolithen* 37 in komentar izdajateljev, 362). Nekaj dni zatem, 23. januarja 1962, (tudi) v naslov(u) ene izmed predstopenj (v nastajanju) pesmi »Eine Gauner- und Ganovenweise / gesungen zu Paris emprès Pontoise / von Paul Celan / aus Czernowitz bei Sadagora« (»V Parizu emprès Pontoise / na obešenjaški / in potepuški način zapel / Paul Celan / iz Černovcev pri Sadagori«; prim. *GW I* 229–230; prim. tudi *Celan* 70–71), kasneje vključene v prvi cikel (iz) zbirke *Nikogaršnja roža*, Celan (pre)zapiše lastno preimenovanje: »Eine Gauner- und

Ganovenweise, / im Jahre 1961 gesungen von / Pawel Lwowitsch Tselan, / Russkij poet in partibus / nemetskich infidelium [z 'uporabo' Grafenauerjeve prepresnitve bi se 'prevod' morda lahko glasil: V letu 1961 na obešenjaški / in potepuški način zapel / Pavel Lvovič Celan, / Ruskij poet in partibus / njemetskih infidelium]« (*TCA/Die Niemandsrose* 42–43 in *HKA* 6.2 117). Z besednim pečatom (tega enakega, tega istega) »podpisa« je Celan zaključil tudi pismo svojemu mentorju, svojemu prvemu podporniku – romunskemu rojaku, nemško pišočemu pesniku judovskega porekla – Alfredu Margulu-Sperberju (1898–1967), pismo z dne 9. marca 1962; vsa ohranjena njemu namenjena Celanova pisma je objavil Petre Solomon v knjigi z naslovom *Paul Celan. Dimensiunea românească* (*Paul Celan. Romunska razsežnost*; 1987); prim. 267.

²⁴ Čeprav kasneje prečrtana in opuščena, prvotna zasnutka naslova pesmi, ohranjena v rokopisu in v tipkopisu, njo samo, njen nastanek, časovno in prostorsko umestita in datirata na nedvoumen način. Medtem ko se je prvi namreč glasil: »Frëbabu Himmelfahrtstag 1961 [Frëbabu dan vnebovzetjae 1961]«, je drugi določneje že napovedal končno različico: »Augusttag mit Zirkus und Bastion Zitadelle [Avgustovski dan s cirkusom in bastionom citadelo]« (prim. *TCA/Die Niemandsrose* 92 in *HKA* 6.2 212–213).

²⁵ Walter Benjamin (1892–1940), čigar delo je Celan podrobno prebiral in spoznal predvsem v izdaji njegovih izbranih *Spisov* (*Schriften*; 1955) – kakor pričajo datacije v pesnikovem lastnem izvodu drugega izmed dveh zvezkov, se je Celan filozofu posvetil zlasti v letu 1959 (prim. Celan, *La Bibliothèque* 268–303) –, je v XIV. tezi znamenitega fragmentarnega sestavka »O pojmu zgodovine« (»Über den Begriff der Geschichte«; 1940) – v slovenskem prevodu Franeta Jermana je bil esej objavljen leta 1998 v knjigi *Izbrani spisi* – Marxovo razumevanje revolucije opredelil kot »tigrov skok«, kot dialektično (brez)čitatno ponovitev, kot involucijo v preteklo »pod milim nebom zgodovine« in ga, jo pojasnil s primerjavo: »Zgodovina je predmet konstrukcije, katere mesto ni homogen in prazen čas, ampak mesto, izpolnjeno z zdajšnjim časom. Tako je bil za Robespiera antični Rim z zdajšnjostjo nabita preteklost, ki jo je iztrgal iz kontinuuma zgodovine. Francoska revolucija se je imela za ponovljeni Rim. Citirala je Rim natanko tako, kakor moda citira nekdanjo nošo. Moda ima namreč – kjer koli se giblje v goščavi nekdanjega – nos za vse aktualno. To je tigrov skok v preteklost. Le da se dogaja v areni, v kateri ukazuje vladajoči razred. Isti skok pod milim nebom zgodovine je dialektični skok: tako je Marx razumel revolucijo.« (Benjamin, *Izbrani* 222–223) Prim. Böschsteinovo napotilo v: Lehmann, *Kommentar* 242.

²⁶ V brestovskem pristanišču naj bi takrat dejansko bil zasidran vlačilec z imenom »Baobab« (prim. *Die Gedichte* 697 in Lehmann, *Kommentar* 241).

²⁷ Fred Lönker v razpravi z naslovom »Premišljevanja o Celanovi poetiki prevajanja« (»Überlegungen zu Celans Poetik der Übersetzung«), objavljeni v zborniku *Datum in citat pri Paulu Celanu*, rekonstruirajoč nekatere temeljne poetološke poteze Celanovega prevajalstva ne na podlagi njegovih prevodov samih, temveč na podlagi vprašanja o tem, kako se pesnikovo srečanje s tujim tekstom, zlasti z Mandelštamovimi besedili, zrcali v njegovem lastnem delu, v poimenovanju »Baobab« razbere vokalizo na ime oklopljene križarke »Avrora« (»Аврора«), simbolične začetnice oktobrske revolucije v »Petropolisu« leta 1917, ki izrecno, izrečeno nastopi (tudi) v (kasnejši) pesmi »In eins« (»V eno«), vključeni v isto zbirko (prim. *GW I* 270), in ki naj bi »Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle« vtisnila pečat problematike (pritajene) prisotnosti (momentov) revolucionarnega (iz) zgodovine v izkustvu (današnjega) časa (prim. Lönker, »Überlegungen« 215–216; prim. tudi Lehmann, *Kommentar* 243), medtem ko Christine Ivanović opozarja, da je »Baobab« – sovpadanje »realnega« in »vizijiškega« v njem, vanj – mogoče razumeti kot aluzijo na »zaumno« pesem Velimirja Hlebnikova z naslovom »Бобэоби пелись губы« (»Bobeobi so pele ustnice«; 1908–1909) in da naj bi, potemtakem, »pozdrav« »z rusko besedo« v naslednji kritiki

pomenil rešilni preobrat razmerij iz absurdnosti nesmiselnega dejanja intertekstualnega nanašanja (prim. Ivanović, *Das Gedicht* 88–89).

²⁸ V študiji z naslovom »Dajanje imena v dejanju pesnjenja« (»Namengebung im Dichtungsakt«), objavljeni v osmem zvezku *Celanovega letopisa*, Evelyn Hünnecke, kot enega izmed bistvenih oblikovnih principov celotnega Celanovega pesništva, njegove poetike imena, izpostavi postopek lirične proprializacije, kategorialnega prestrukturiranja (abstraktnih, splošnih) besed v lastna (posebna, osebna) imena zlasti na način nominalizirajočega substantiviranja ali substantivirajočega nominaliziranja, na način posamostaljenja preteklih deležnikov, kakršnega – ob mnogih drugih in drugačnih pesmih – (v poimenovanju »Un-Verloren«) izpričuje tudi »Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle«, postopek, ki – po njenem mnenju – »povzroči«, da lastno ime – ime lastnega – vstopa v pesem in nastopa v njej – v svoji singularnosti in v svoji individualnosti, iz njiju – kot nosilec in porok (ohranjanja) spomina v pesniškem govoru, kot protimodel pojmovnemu jeziku, kot obeležje neposrednega in neposredovanega odnosa do sveta: kot varovalec »bit in smisel utemeljujočega sovisja« (Hünnecke, »Namengebung« 152). V radijskem esaju o Mandelštamu Celan sam o govorici njegovih pesmi pravi: »/.../ beseda – ime! – kaže nagnjenje k substantivnemu [samostalniškemu], pridevnik izginja, 'infinite', *nominalne oblike* glagola prevladujejo: pesem ostaja *času-odprta* [zeitoffen] čas lahko pristopi [k njej], čas *participira*.« (*TCA/Der Meridian* 216 in *Mikrolithen* 199) Prim. tudi Lehmann, *Kommentar* 244.

²⁹ Verz o oklopnjači »Baobab« se v enem izmed zasnutkov za nastajajočo pesem glasi: »ein Schiff schwieg, das hieß 'Baobab' [ladja je molčala, imenovala se je 'Baobab']«, v drugem pa: »ich sah den gepanzerten Kahn [videl sem oklepni čoln]« (prim. *TCA/Die Niemandrose* 92 in *HKA* 6.2 213–214).

³⁰ V predosnutku pesmi je Celan nad besedico »grüsste«, namesto nje, na njenem mestu, kot njeno lastno možnost, zapisal drug, drugačen glagol, tako da bi verz lahko zapel (tudi): »Ich färbte die Trikolore [Obarval sem trobojnico]« (prim. *TCA/Die Niemandrose* 93 in *HKA* 6.2 214). Obe tribarvnici, ruska in francoska, sicer vsebujeta iste barve – belo, rdečo in modro –, a v drugačni razporeditvi. Christine Ivanović ob tem opominja, da bi pozdrav zastave pomenil, v nemogoči, absurdni hkratnosti obeh primerov, povsem različno zgodovinsko usmeritev: francoska je znamenje (porevolucijske, porestavracijske) republike, ruska je znamenje (predsovjetskega, predrevolucijskega) carstva (prim. *Das Gedicht* 88).

³¹ Francoski Brest leži na skrajnem zahodu Evrope, (danes) beloruski Brest(-Litovsk) leži na njenem skrajnem vzhodu. Mesto ob Zahodnem Bugu je pred drugo svetovno vojno bilo pomembno judovsko središče. Prim. Celan, *Die Gedichte* 697 in Lehmann, *Kommentar* 242.

³² Dvoumen stih z besedo »Mandelstamm« v prvih različicah pesmi ohranja in hrani dvojnostno možnost, smisel takšnega razumevanja: »da grüntest du, Mandelstamm. [tam si zelenel/o ti, Mandelštam/deblo mandljevca.]« (*TCA/Die Niemandrose* 92 in *HKA* 6.2 213)

³³ Prim. tudi pesnitev z naslovom »Es ist alles anders« (»Vse je drugačno«) iz četrtega, zadnjega razdelka *Nikogaršnje rože*, pesnitev, v kateri in v katero Celan zapiše, ne priimka, temveč Mandelštamovo ime: »Ossip« (prim. *GW I* 284–286). Prim. Böschenstein, »Celan« 164–165 in Lönker, »Überlegungen« 220–223 in Ivanović, *Das Gedicht* 89–91.

³⁴ O vprašanju Celanovega razumevanja lastnega, judovskega porekla, ki je bistvenostno in notrinsko zaznamovano z izkustvom holokavsta, prim. Božič, »Reči«, 245 isl.

BIBLIOGRAFIJA

- Bajt, Drago. »Mandelštamova esejistika.« *Nova revija*. 17.194/195 (1998): 148–149.
- — —. »Mandelštamova poezija.« *Mandelštam*. Osip Mandelštam. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984. 153–162.
- — —. »Življenje in delo Osipa Mandelštama.« *Mandelštam*. Osip Mandelštam. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984. 123–152.
- Barnert, Arno. *Mit dem fremden Wort. Poetisches Zitieren bei Paul Celan*. Frankfurt am Main – Basel: Stroemfeld Verlag, 2007.
- Benjamin, Walter. *Izbrani spisi*. Ljubljana: SH Zavod za založniško dejavnost, 1998.
- Böschstein, Bernhard. »Celan und Mandelstamm. Beobachtungen zu ihrem Verhältnis.« *Celan-Jahrbuch 2 (1988)*. Hans-Michael Speier (ur.). Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 1988. 155–168.
- Božič, Andrej. *Pesništvo Paula Celana v filozofskem in literarnozgodovinskem kontekstu : doktorska disertacija*. Ljubljana: [A. Božič], 2013.
- — —. »'Reci, da Jeruzalem je.' Paul Celan in vprašanje judovstva.« *Phainomena*. 18.70/71 (2009): 245–267.
- Broda, Martine. »'An Niemand gerichtet'. Paul Celan als Leser von Mandelstamms 'Gegenüber'«. *Paul Celan*. Werner Hamacher in Winfried Menninghaus (ur.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. 209–221.
- Celan, Paul. *Celan*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1985.
- — —. *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- — —. *Die Niemandsrose. Werke. Historisch-kritische Ausgabe. I. Abteilung: Lyrik und Prosa. 6. Band (1. Teil: Text. 2. Teil: Apparat)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- — —. *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.
- — —. *La Bibliothèque philosophique. Die philosophische Bibliothek. Catalogue raisonné des annotations établi par Alexandra Richter, Patrik Alac et Bertrand Badiou*. Paris: Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2004.
- — —. »Meridian.« *Nova revija*. 1.7–8 (1982/83): 786–792.
- — —. *Mikrolitben sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlaß*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- — —. »Pesmi.« *Prostor in čas*. 3.9/10 (1971): 461–465.
- — —. *Von Schwelle zu Schwelle. Werke. Historisch-kritische Ausgabe. I. Abteilung: Lyrik und Prosa. 4. Band (1. Teil: Text. 2. Teil: Apparat)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- — —. *Werke. Tübinger Ausgabe. Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.
- — —. *Werke. Tübinger Ausgabe. Die Niemandsrose. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- — —. *Werke. Tübinger Ausgabe. Von Schwelle zu Schwelle. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Chalfen, Israel. *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1979.
- Emmerich, Wolfgang. *Paul Celan*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2006.
- Gellhaus, Axel. »Marginalien. Paul Celan als Leser.« »Der glühende Leertext«: *Annäherungen an Paul Celans Dichtung*. Christoph Jamme in Otto Pöggeler (ur.). München: Fink, 1993. 41–65.
- Gellhaus, Axel et al. »Fremde Nähe«. *Celan als Übersetzer*. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1997.

- Goltschnigg, Dietmar. »Das Zitat in Celans Dichtergedichten.« *Psalm und Hawdalab. Zum Werk Paul Celans*. Joseph P. Strelka (ur.). Bern – Frankfurt am Main – New York – Paris: Lang, 1987. 50–63.
- Hünnecke, Evelyn. »Namengebung im Dichtungsakt. Lyrische Proprialisierung im Werk Paul Celans.« *Celan-Jahrbuch 8 (2001/02)*. Hans-Michael Speier (ur.). Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2003. 131–152.
- Ingen, Ferdinand van. »Das Problem der lyrischen Mehrsprachigkeit bei Paul Celan.« *Psalm und Hawdalab. Zum Werk Paul Celans*. Joseph P. Strelka (ur.). Bern – Frankfurt am Main – New York – Paris: Lang, 1987. 64–78.
- Ivanović, Christine. *Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996.
- . (ur.). »Kyrillisches, Freunde, auch das ...« *Die russische Bibliothek Paul Celans im Deutschen Literaturarchiv Marbach*. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1996.
- Jackson, John E. »Paul Celan's Poetics of Quotation.« *Argumentum e Silentio. International Paul Celan Symposium*. Amy D. Colin (ur.). Berlin – New York: Walter de Gruyter, 1987. 214–222.
- Jakob, Michael. *Das »Andere« Paul Celans oder Von den Paradoxien relationalen Dichtens*. München: Fink, 1993.
- Lehmann, Jürgen. »Atmen und Verstummen. Anmerkungen zu einem Motivkomplex bei Mandelštam und Celan.« *Paul Celan, »Atemwende«: Materialien*. Gerhard Buhr in Roland Reuß (ur.). Würzburg: Königshausen und Neumann, 1991. 187–199.
- . (ur.). *Kommentar zu Paul Celans »Die Niemandrose«*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2003.
- Lönker, Fred. »Überlegungen zu Celans Poetik der Übersetzung.« *Datum und Zitat bei Paul Celan*. Chaim Shoham in Bernd Witte (ur.). Bern – Frankfurt am Main – New York – Paris: Lang, 1987. 211–228.
- Mandelstam, Ossip. *Gedichte*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2004.
- Mandelštam, Nadežda. *Spomini*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980.
- Mandelštam, Osip. »Beseda in kultura.« *Nova revija*. 3.26–27 (1984): 3034–3037.
- . »Četrta proza.« *Nova revija*. 3.26–27 (1984): 3026–3033.
- . »Jutro akmeizma.« *Nova revija*. 3.26–27 (1984): 3038–3040.
- . »Konec romana.« *Nova revija*. 17.194/195 (1998): 107–109.
- . *Mandelštam*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984.
- . »O naravi besede.« *Nova revija*. 17.194/195 (1998): 110–118.
- . »O sogovorniku.« *Literatura*. 25.261–262 (2013): 166–172.
- . »Pogovor o Danteju.« *Nova revija*. 17.194/195 (1998): 119–147.
- . »Zadnje pismo Osipa Mandelštama.« *Nova revija*. 3.26–27 (1984): 3040.
- May, Markus/Goßens, Peter/Lehmann, Jürgen (ur.). *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2008.
- Menninghaus, Winfried. »Wissen oder Nicht-Wissen. Überlegungen zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie.« *Datum und Zitat bei Paul Celan*. Chaim Shoham in Bernd Witte (ur.). Bern – Frankfurt am Main – New York – Paris: Lang, 1987. 81–96.
- Olschner, Leonard. »Poetic Mutations of Silence. At the Nexus of Paul Celan and Osip Mandelstam.« *Word Traces. Readings of Paul Celan*. Aris Fioretos (ur.). Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press, 1994. 369–385.
- Perels, Christoph. »Erhellende Metathesen. Zu einer poetischen Verfahrensweise Paul Celans.« *Paul Celan*. Werner Hamacher in Winfried Menninghaus (ur.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. 127–138.

- Schulz, Georg-Michael. »'fort aus Kannitverstan'. Bemerkungen zum Zitat in der Lyrik Paul Celans.« *Text + Kritik*. 53/54 (1977): 26–41.
- Solomon, Petre. *Paul Celan. Dimensiunea românească*. București: Editura Kriterion, 1987.
- Waldenfels, Bernhard. *Antwortregister*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- — —. *Vielstimmigkeit der Rede*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.
- Werberger, Annette. »Das 'sublunarisches Gedicht'. Celans Dialog mit dem Akmeismus.« *Celan-Jahrbuch 8 (2001/02)*. Hans-Michael Speier (ur.). Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2003. 237–257.
- — —. »Paul Celan und Osip Mandel'stam oder 'Pavel Tselan' und 'Joseph Mandelstamm' – Wiederbegegnung in der Begegnung.« *arcadia*. 32.1 (1997): 6–27.

“... in der Dünung / wandernder Worte.” Paul Celan's Poetry in the Context of Literary History

Keywords: German poetry / Celan, Paul / autopoetics / citation / Russian poetry / Mandelstam, Osip / Judaism

This article discusses the context of literary history in the poetry of Paul Celan (1920–1970), a German-speaking poet of Jewish descent. It proceeds from the horizon denoted by the interpretation of the poem “Sprich auch du” from the collection *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) and focuses on the status and role of quotation within the poet's oeuvre. A quotation—as a reference, as an explicit or implicit sign of an intertextual linkage, as an admission of an alien text into the language of one's own text, as an indication of the reception of the other and the different—reveals the poet's relation towards literature, towards its traditions and its contemporaneity, towards its very historicity. Insofar as it bears witness to the secret of the encounter with the other in the chiasmus of what is one's own and what is alien, a quotation is the metathesis of language. It is one of the forms of change, the turn of the breath of poetry. It is a figure of the “breathturn.” The confrontation with the fate and poetry of Osip Mandelstam (1891–1938), a Russian poet of Jewish origin, holds a special, and even incomparable, importance within the development of Celan's poetic oeuvre. Celan was the first to translate Mandelstam into German, and Mandelstam decisively influenced Celan's own creativity. I interpret the poem “Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle” from the collection *Die*

Niemandrose (1963) in the conclusion of the essay. This poem distinctly alludes to the secret of Celan's encounter with Mandelstam, also quoting his name. My interpretation emphasizes that, for Celan, the dialogue with Mandelstam's poetry and with his poetics opened up the possibility of maintaining his own origin; that is, the possibility of Jewishness as a differentiated form of human life.

November 2013

Rhetoric of Space and Poetics of Culture

David Šporer

University of Zagreb, Croatia
david.sporer@ffzg.hr

Steven Mullaney, one of the authors often associated with New Historicism, in his book The Place of the Stage proposed certain type of analysis of the English Renaissance theatre which he described as Rhetoric of Space. The paper points out how Mullaney's Rhetoric of Space and reading of the city could be seen as one of the exemplary instances of the application of Poetics of Culture conceived by notable new historicists such as, in the first instance, Stephen Greenblatt.

Keywords: literature and space / rhetoric of space / New Historicism / culture / English literature / Renaissance / theatre / Mullaney, Steven / Greenblatt, Stephen

Twentieth century humanities have witnessed many “turns”, in fact so many that scholars in humanities might become fed-up with yet another one every few years. Since the beginning of the century that opened with a “linguistic” turn, which in hindsight proved to be the most enduring, humanities have, by the end of the last and the beginning of a new century, survived other sweeping turns like performative, cultural or geographical-spatial turn. After that methodologically turbulent century, to say the very least, one is becoming accustomed to wait new turns like those awaiting a storm – prepare for the worst, but hope for the best. It is as if humanities’ scholars have become used to expect something, as if they know that the storm is coming to give them a good shake just to make sure they won’t doze off into a dormant dogmatism, they just do not know what the outcome will be when they resurface from their shelters onto the fields of their respective disciplines.

This article deals with part of the tide during 1980’s which falls roughly between two of those just mentioned turns, namely cultural and spatial. At that time being tired with ever new turns every few years probably was not yet so widely spread sentiment as it might be nowadays, in the era of different “post’s” that started at the close of that decade, and the imminence of the dramatic turning point which will profoundly change the very base of the discipline has not lost its convincing appeal.

At the beginning and during 1980's, while French poststructuralism's grip on the international humanities was in its heyday, also started a process that will later be recognized as a turn to culture and history. In the literary studies, especially in the English speaking world, that meant that after many decades of textualist approaches under the influence of aesthetics, linguistics, and with dominance of stylistic analyses, prevailing interests of scholars in literary studies, and generally in humanities, have turned to the questions of historical conditions and social forces which frame and mould identity. These approaches introduced, or rather reintroduced, issues of ideology and politics involved in the interpretation of literature.

Cultural studies could serve as one example. After decades of quiet work away from the spotlights of the big literary theoretical stages, cultural studies - that were evolving in UK in the broader frame of materialist criticism - were being slowly discovered at the universities in the USA. At the same time the whole new generation educated during 1960's (Greenblatt, *Learning* 167, Montrose, "Professing" 25) was coming of age to take literary studies in their hands and to either enter into it and become the establishment of the discipline or to question its state through the confrontation with the tradition (or to do both in reverse order and within a reasonable time span).

The identity issues of race or gender which were placed high on the research agenda under the tags of new disciplines, implied dealing with questions for which previous literary criticism was just turning a blind eye and offering tightly sealed-off ears (and noses, it might be added). The questions were too sweaty and too concrete for close reading in the manner of New Criticism, for these questions involved not just inspiring *belles lettres* for cultivated spirits, but issues of dominance and questioning of dominant values in past and in present in the interpretation of literature. The literary studies – among other disciplines in the humanities – have become a battlefield in which there was a constant campaign between old and new, conservative and progressive, seemingly neutral liberal conservators and openly politicized supposed destructors of that same heritage, between those that claimed that ideology has no place in literary studies and those who were pointing to highly contradictory and precisely ideological nature of that seemingly neutral gesture of their opponents.

Part of these broader changes during the 1980's was New Historicism. While it can be seen as an extension of the kind of critique defined in literary theory under the decisive influence of poststructuralism and in broadly conceived cultural studies into the field of English Renaissance Studies or literary history of the English Renaissance (Montrose, "Professing" 19-20, 24-25), New Historicism is by no means easy to define. But to come

closer to Rhetoric of Space in the somewhat broader context of Poetics of Culture, it is necessary to take a little detour through New Historicism.

In an article entitled “Towards a Poetics of Culture” and published by the end of 1980’s, Stephen Greenblatt, one of the authors most closely associated with New Historicism, revealed that he used term New Historicism almost by accident. As he stated in “Towards a Poetics of Culture”, New Historicism was something he coined out of trouble while he was trying to come up with appropriate common denominator for the articles he brought together as a guest-editor in a 1982 special issue of journal “Genre” in which they were to be published: “[...] out of a kind of desperation to get the introduction done, I wrote that the essays represented something I called a ‘new historicism’” (Greenblatt, *Learning* 146).

While these works had clear literary historical interest, they were all to represent something new and different in comparison with older criticism in the field of English Renaissance literary history. History is the reason why it became historicism and distinction from older forms of literary history in that area is the reason why there appeared adjective “new”. The fact that a polemical overtone was heard in the focus on history might seem strange, but it becomes more understandable in the context of the apogee of literary theory in 1980’s and 1990’s.

In that very same article – article that originated from a lecture given in 1986 and published in two slightly different versions during few subsequent years in the second half of 1980’s¹ – from the vantage point of the distance in time after that special issue and when New Historicism was already term with wider circulation, Greenblatt expressed his surprise that the term New Historicism caught such attention in the aftermath of these early usages, and proved to be resistant to all his attempts to replace it with the names he saw as more suitable for describing his literary critical project (Greenblatt, *Learning* 146).

That accidental naming illustrates very well another point, something which is becoming more and more characteristic of the dynamics of literary studies in the past twenty or thirty years. That is the need to come up with a name, to give something a tag (preferably with the prefix new) even in a situation when there is questionable what contents is implied or can be defined under new name.

But that is not just a problem of names and terms. Terminology here points to an additional and broader problem that could be formulated as the question whether or not New Historicism could be defined as a method or school. Although it was often seen as such, the possibility to define it in such a way is very doubtful for several reasons, and not just in the light of statements by notable New Historicists, like Greenblatt

or Louis Montrose, in which they usually stressed that New Historicism does not, at least in their vision, represent doctrine or yet another methodological school in literary studies (Greenblatt, *Learning* 146; Montrose, "Professing" 18-19). In fact, Greenblatt expressed his amazement at the fact that there are articles about, attacks on and dissertations that refer to New Historicism (Greenblatt, *Learning* 146).

But there are more substantial reasons that preclude or appear as an obstacle in defining New Historicism as a unified scholarly project. One of them is that New Historicism might be seen as overly heterogeneous since "those identified with it [New Historicism] by themselves or by others were actually quite heterogeneous in their critical practices" (Montrose, "Professing" 18). The other is that methodological or literary theoretical foundations upon which New Historicism rests are all too common and anything but distinguishable or reserved just for one approach that could be defined as a school or programme, and as Montrose admitted there were "eclectic and empiricist tendencies that threatened to undermine any attempt to distinguish a new historicism" (Montrose, "Professing" 18).

That is probably why Montrose insists in the end, that New Historicism is nothing more than a "terminological site of intense debate and critique, of multiple appropriations and contestations within the ideological field of Renaissance studies itself, and to some extent in other areas of the discipline" (Montrose, "Professing" 19).

Be that as it may, it seems that the name preceded the program while usually it is, or should be, the other way around. It is as if the need to name new approach was not the consequence of the declared intentions and previous efforts of the group of critics with unified goals materialized in their works, but more of a need to find coordinated programme, new paradigm in famous "paradigm shifts", that lies beneath the name after the name was already announced. To such problems, which are too complex to be dealt with at present circumstances and therefore must be put aside,² Montrose cleverly pointed when he alluded to "commodifying cult of 'the new'" and passing intellectual fancies in something that might be called academic marketplace (Montrose, "Professing" 18).

Returning to the question of terms, it might prove more fruitful to analyse some other terms which Greenblatt or others have used to describe their literary historical interpretations. As opposed to that declared randomness in the choice of the term New Historicism, one of these more conscientious efforts to capture characteristic traits of his approach to literature in one phrase is the term "Poetics of Culture" that Greenblatt has also been using. "Poetics of Culture" or "Cultural Poetics" is the phrase which Greenblatt started using interchangeably with New Historicism

from very early on and one which seems, as Montrose observed, as more adequate and accurate name than New Historicism (Montrose, “Professing” 17).

The term Poetics of Culture appears in Greenblatt’s works even before that special issue of the journal “Genre” which could be taken as one of chronological marks for the beginnings of New Historicism. Even in the introduction to the special issue of “Genre” he used that term together with New Historicism. Before that, in his book *Renaissance Self-Fashioning* – the book that attracted much attention when it was published in 1980 – he was already using the term “Cultural Poetics”.

Poetics of Culture can be explained and defined by taking into account not only meanings of the single words in that phrase, but also their combination. And as a combination of terms, Poetics of Culture points to a certain transposition of common or usual meanings of these words.

Poetics can be taken very literally as a term used traditionally to describe literary studies which are based on reading and interpreting.³ Culture on the other hand, should be, from all that can be inferred in Greenblatt’s writings, taken in its broader meaning akin to meaning it has in anthropology which is, for Greenblatt, one of the most important influences from other disciplines. That is a culture not just as a body of intellectual, artistic and spiritual achievements, but also culture in its materiality of everyday practices and texts. What Greenblatt is doing with the transposition of meaning in that phrase is in fact redirecting literary interpretation towards broader, loosely defined context of culture.

The culture is therefore signal of the interdisciplinary nature of such a project which purposefully combines influences from various disciplines in humanities, and at the same time that interdisciplinary interest for the culture, not just for literature, is a sign of the distance from the traditional modes of literary history. Interdisciplinary nature of Poetics of Culture is not a goal in itself, but a necessity, precondition, since study of literature within the frame of Poetics of Culture opens itself to the study of culture which was traditionally domain of cultural and social anthropology.

If then Poetics of Culture, as a defining phrase, can be taken to mean simply **“reading of culture”**, then that points to one preceding methodological requirement. The assumption on which Poetics of Culture is based would be the possibility to use techniques developed for interpreting texts and apply them in interpretation of culture.

Greenblatt openly admitted to that when he described his project, whether it is called Poetics of Culture or New Historicism, as an effort to read all the textual traces of the past in a manner derived from literary studies: **“If there is any value to what has become known as ‘new histori-**

cism', it must be here, in an intensified willingness to read all the textual traces of the past with the attention traditionally conferred only on literary texts" (Greenblatt, *Learning* 14).

At the same time that opens up the possibility to deal with the shortcomings of the older literary criticism and history through combination of historicist and formalist analytical techniques. Montrose defined New Historicism and Cultural Poetics in such a fashion:

Stephen Greenblatt, [...], has himself now abandoned it [New Historicism] in favour of 'Cultural Poetics', a term he had used earlier and one which perhaps more accurately represents the critical project I have described. [...] As the conjunction of terms in its title suggests, the interests and analytical techniques of 'Cultural Poetics' are at once historicist and formalist [...] (Montrose, "Professing" 17).

But the assumption that it would be possible to read cultures as literary texts and to combine formalist and historicist techniques in interpretations depends upon supposition that there is some basic analogy between text and culture or that culture can be viewed as a large text. Poetics of Culture rests upon such an equation between culture and text that enables new historicists to approach culture as if it were a text.⁴ Literary text is considered as one unit of that broader cultural text, just one of the discourses in the larger discourse of the whole cultural epoch.

That is something Greenblatt explains paying its debts to anthropology and Clifford Geertz in particular: "[...] the notion of a distinct culture, particularly a culture distant in time or space, as a text – a notion we got more from Geertz and structuralists than from historicists – is powerfully attractive for several reasons" (Gallagher – Greenblatt 8).

One of the reasons for attractiveness of the idea of a culture as a text is that: "[...] it vastly expands the range of objects available to be read and interpreted. Major works of art remain centrally important, but they are jostled now by an array of other texts and images" (Gallagher – Greenblatt 9).

Montrose also insists on the broadening of perspective which includes consideration of literature in the socio-cultural field "within which canonical Renaissance literary and dramatic works were originally produced; upon resituating them not only in relationship to other genres and modes of discourse but also in relationship to contemporaneous social institutions and non-discursive practices" (Montrose, "Professing" 17).

Such interpretational procedure which combines reading of literary text with interpretation of other elements of culture, be they material or textual, Greenblatt used very often and that might be one of the typical elements of otherwise not that distinguishable project. Among many possible examples one that should be mentioned is Greenblatt's article "Invisible Bullets".

In that article, through comparison of two different genres, he demonstrates how similar mechanisms were at work in two seemingly distant areas of Renaissance culture. One of them is represented with report written by Thomas Harriot who was sent to American colonies and who recorded his impressions and described the conditions in the colonies. The other set of examples comes from the interpretation of some of the historical plays, chronicles by William Shakespeare (two parts of *Henry IV* and *Henry V*).

What is important about that example in present context of the discussion about Poetics of Culture is not so much the content and the outcome of the Greenblatt's analysis – which, it must be mentioned, stirred much water – but his procedure. And that interpretational procedure is at once dealing with fictional literary genre and clearly non-fictional account, something which is combination of political, bureaucratic and diplomatic report, travelogue and diary.

That Greenblatt's article is exemplary instance of detailed literary critical reading – that is the component of poetics - of various traces of the past in almost anthropological manner – that is the component of culture – given that Greenblatt deals with the attitudes and with the worldview as recorded in Harriot's account and Shakespeare's dramas. And as different from the older forms of historicism in Renaissance literary history, different genres are treated equally as a historical source and as a text with all of the qualities of fiction. As was already mentioned, there are other possible examples for such analyses with broadened scope of objects that can be read and interpreted.⁵ One which, as it will be argued, also fits into the frame of Greenblatt's Poetics of Culture is Steven Mullaney's analysis of the marginality of English Renaissance theatre.

Mullaney departs from Muriel Bradbrook's "commonplace" definition of the theatre as a "poetry of the city" which, on the one hand, points to the ties between theatre and urban community, and on the other to spatiality, or territoriality of the drama as a form of poetry that not only depends upon word, but is directed towards space. To analyse that space – quite in accordance with mentioned traits of Poetics of Culture – he devised a concept of Rhetoric of Space.

Mullaney's Rhetoric of Space is based upon assumption that hierarchy of ideals and values of certain culture – although they are immaterial – is very concretely projected, literally inscribed in space (Mullaney 9–10). That opens up the path for interpretation which in one stroke defines literal meaning in the location of certain practice (such as theatre) and takes into consideration figurative meaning of that location. Rhetorical, figurative meaning is in fact formed through that interplay between position in a physical space in relation to the imaginary space formed by the immateriality of the very ideas and values of the culture in question.

Therefore, as Mullaney defined it, Rhetoric of Space is a combination of “tropology” as a study of rhetorical figures, tropes, and “topography” as a study of space, or with one word, “topology” in which locations are read as “loci communes” or “topoi koinoi” of culture (Mullaney 16, 18).

There is no room to recapitulate all of Mullaney’s deductions, but just to briefly summarize some of the conclusions about Elizabethan theatre seen from the perspective provided by the Rhetoric of Space.

Mullaney finds, in the case of Elizabethan theatre, a sort of incongruence between two spaces – physical and imaginary:

Popular drama in England got under way by occupying or taking up a place in the cultural landscape that was not quite proper to it. [...] Born of the contradiction between Court license and city prohibition, popular drama in England emerged as a cultural institution only by materially embodying that contradiction, dislocating itself from the strict confines of the existing social order and taking up a place on the margins of society (8).

That peculiar form of English Renaissance commercial and professional theatre, with dramatic plays and performances that partly developed from and then supplanted civic and communal rituals (Mullaney 8, 10, 20, 27) was, as something new, marginalized in a number of ways (Mullaney 31). That is the conclusion of literary scholars and historians of theatre whose analyses bear certain similarities with conclusions reformulated by Mullaney who refers to them.

Most visibly theatre was marginal by its position in space - and that is what attracts Mullaney’s attention the most - since most of the so-called public theatres were located on the fringes of the city boundaries, in “Liberties”. All the new theatres which were finding their fixed position in the space during 1570’s – as opposed to itinerant professional actors in medieval times - were on the outer brim of the city of London whose jurisdiction was marked with the confines that were extension of city walls. First buildings permanently and purposefully used for theatrical performances were built in the northeast periphery, while subsequently few of the theatres concentrated in the opposite direction in the southwest suburb over the river Thames.

Additionally, as historians of English Renaissance theatre have shown, positioning outside the city meant, quite literally, that theatre was marginal legally because “Liberties” were out of juridical reach of city authorities. Even in the case of those theatres that were inside the confines of the city, outlined by the former city walls, legally they were not under the authority of city fathers but of the sovereign.

Morally theatre was perceived as a constant source of worries which continually provoked attacks from religious moralists, and socially as a

place that attracted all sorts of persons but mostly socially marginal groups and provided opportunity for experiencing social marginality. And as a new form of artistic and commercial activity with doubtful reputation for educated contemporaries it was marginal aesthetically too.

Outcome of Mullaney's analysis is that theatre was in a marginal position in space, it was located on the margins of society and in many ways on the margins of imaginary order of English Renaissance culture, but theatre was still at the intersection of different – political, ideological, religious, ritualistic – interests and authorities. As a stake in social relations and political conflicts, especially those between Crown and the City (Mullaney 51, 53), theatre became embodiment of the contradictions of society.

Incongruence between symbolic and physical order in which theatre becomes material embodiment of contradictions between political authorities, enables Mullaney to compare theatre with the figure of oxymoron (33). Like a leper who inhabited the space of Liberties since medieval times, the theatre was a living oxymoron, embodied contradiction between sets of oppositions that frame fundamental codes of culture (country-city or rural-urban, work-leisure, internal-external, intimate-foreign).

One could go on and give further examples which all point to certain similarities with Greenblatt's procedures in interpretation of Renaissance literature. Just a few of them will be briefly evoked here. These few examples will serve to outline some basic similarities between Greenblatt and Mullaney on which the conclusion that Mullaney's interpretations in its essential traits could be explained as an application of the core principles of Poetics of Culture is based.

In the first place should be mentioned main assumption behind Mullaney's approach which is similar to Greenblatt's idea of culture considered as a text. That is the base of his analysis and that enables the application of interpretational techniques used for analysing texts to interpret objects and practices of the past cultures.

Comparison of the theatre's place with a rhetorical figure might serve as just one of the illustrations in what sense Mullaney's analysis might be described as an instance, on a particular level, of basic characteristics of Poetics of Culture mentioned before. Mullaney's comparison of theatre's position with rhetorical figures is enabled by his attempt "to read the city", to approach the city as if it were a text which is literal inscription of ideological and cultural values, just as Greenblatt proclaims Poetics of Culture to be reading of the elements of culture as a text.

Mullaney's Rhetoric of Space is in a way a renewal of Renaissance perception of the space as inhabited with meaning, of the city as a symbolic, enlarged text (14). Mullaney finds contemporary predecessor for his read-

ing of the city in *Survey of London* written by John Stow in sixteenth century (14-17). Commenting on Stow's book Mullaney mentions city as a text that can be read:

The social order he [Stow] recoprds in passing is a ceremonial one, and the city that unfolds before us is as much a dramaturgical creation as a juridical or political one, a cultural text both composed and performed by ritual processions and ceremonies. [...] In an entirely literal sense, the *Survey* is a reading of London [...] (15).

Stow's guide through Renaissance London is a common-place book, repository of figures: "Stow's *Survey* is the closest thing we have to a commonplace book for such a city. The common places of London are Stow's topics" (17).

At the same time the other important element is visible, and that is broadening of the scope of objects interesting for interpretation which is also the consequence of the idea of culture as text. Gallagher and Greenblatt, in describing culture as text, pointed to the texts which supplement the literary canon. Some of them were regarded as minor and of less aesthetic value compared with the masterpieces of the few selected poets and playwrights of the time. Others that have not even been considered as literary might become even more interesting, like Harriot's report in Greenblatt's interpretation, as a source of information on values, judgments and perception of the men and women in the Renaissance.

With Stow's reading of the city Mullaney proceeds in a similar fashion and includes in his broad interpretation of literary dimensions and artistic forms of theatre text which is not literary, but more like an anthropological source, informant on the rituals of the Renaissance city which Mullaney terms "**ceremonial**" city (10), **marked by the periodical processions** in which theatre and ritual merged into one (10-14).

Along with non-literary texts Mullaney's analysis links elements of the broader socio-cultural field, as Montrose has termed it, which generated canonical literary works. That field includes the other artistic forms or objects of other (fine) arts, like engravings,⁶ with which Mullaney starts. At the very beginning, as a cue to depart into interpretation, Mullaney gives description and analysis of an engraving based on *Panorama of London* by Anthony van den Wyngaerde (1543).⁷

Precisely in a manner suggested by Montrose in previously quoted passage, Mullaney's interpretations consider social institutions and non-discursive practices within which canonical literary works were originally produced, but with the slight change in the accents since main objects of his interpretations are not genres of canonical literary works but theatre and the city as non-discursive practices and institutions.

And as Mullaney slightly realigned accents of the analyses from literary works to socio-cultural practices and institutions, so considering Mullaney's *Rhetoric of Space* in the context of Greenblatt's *Poetics of Culture* also rests upon reversal of tradition. While in the tradition of the study of literature rhetoric and poetics went together hand-in-hand with priority of a broader discipline of the rhetoric over the poetics, here *Poetics of Culture* became broader context for *Rhetoric of Space*.

NOTES

¹ The text was first delivered as a lecture in Australia and published in the journal *Southern Review*. Shortly after that, under the title "Capitalist Culture and the Circulatory System" and with modified sections – mostly in the introductory parts – the article appeared in *The Aims of Representation* in 1987 (ed. Murray Krieger). That was in fact collection of proceedings from the conferences held at Irvin University in the mid 1980's. Under present title Greenblatt published the article again – reworked in comparison with previous version – in the collection *The New Historicism* edited by H. A. Veenser (1989) and next year in the first edition of his book *Learning to Curse* which is collection of articles written in the span of more than a decade (Greenblatt, *Learning* 159, n. 1).

² This question is beyond the scope of this paper, but it was necessary to point to that broader problem.

³ Poetics is certainly the term with the long history and diverse definitions. But ever since – not just structuralist adoption and usage of that term – Aristotle's times, and certainly since late Medieval and Renaissance rediscovery of his writings on the subject, poetics has gradually become equated, in the Renaissance and later poetic treatises, with the effort to treat fictional literature (not historical or philosophical writings) either more technically in conjunction with rhetoric (from XV-XVIII century) or scientifically (since XIX century). Culture, discovered as a methodological topic gradually since XIX century, is studied in various modern disciplines (sociology, anthropology and cultural studies) with the whole plethora of possible approaches, methodologies and sources (quantitative and qualitative, statistics, interviews, surveys, various archival sources like minutes or confessions) to which Greenblatt is adding fictional literature following the example set by anthropologists and historians. Greenblatt is then, with the term poetics of culture, shifting usual meaning of poetics from reading, interpreting, and classifying fictional literature to interpretation of culture as well, but with the techniques of literary interpretation (of formalist and structuralist provenance). Therefore the meaning of poetics in Greenblatt's phrase is trying to surpass mere interpretation of the literary text, opening thus itself to anthropology.

⁴ The new historicists were under the strong interdisciplinary influences of various authors and approaches ranging from anthropology and sociology to philosophy and literary theory. As far as the analogy between culture and text is concerned, Stephen Greenblatt and Catherine Gallagher give all the credit to the anthropology of Clifford Geertz and to structuralists (as succeeding quote in the text clearly demonstrates). Of course, it could be argued that such an idea is in the very foundations of semiotics and structuralism, for when Roland Barthes or Umberto Eco are illustrating models devised in the linguistics of Ferdinand de Saussure with food or navy flag communication they are stepping precisely into the broader field which today – from the hindsight of cultural studies – would be termed simply and broadly as "culture". Or it could be said that crucial role in that respect had the

anthropology of Claude Lévi-Strauss which was founded, constructed and developed on the possibility to compare linguistic communication with other material exchanges in the culture. But still, it is quite doubtful how much one is allowed to conclude that such an idea was explicitly formulated or clear as a methodological principle in the works of Western or Eastern structuralists and semioticians (like Barthes or Jurij Lotman) in 1960's and 1970's, and even less in the works of poststructuralists like Jacques Derrida. He is usually thought of as one who turned everything - and consequently the culture - into the text. Discussion of his famous sentence "Il n'y a pas de hors-texte" (Derrida, *De la grammatologie* 227) which is more than often quoted as a sum total of his position and his subsequent glosses of that sentence in other writings from the late 1960's and 1970's (like, for example, in Derrida, *Positions* 117, n. 3 or in Derrida, *La dissémination* 47-48) is way beyond the scope of this article. But, to put it very briefly, it would be hard to point at a single article or a chapter, or even a paragraph for that matter, where Derrida, in his early writings, explicitly and strictly develops analogy between culture and text. In the broader sense still, his use of *le texte* and other terms (*l'écriture*, *la trace* and others) has more to do with his dialogue with preceding German philosophy and dismantling of philosophical tradition, than with any notion of culture. That is very well visible in the opening chapters of *De la grammatologie* where these terms are discussed with constant references to semiotics (Derrida, *De la grammatologie* 67-70, 88-95). To sum up, it would - hopefully - be enough to say simply that for new historicists it was Geertz's anthropology - in itself already under the influence of structuralism - that was the single most important influence in that respect.

⁵ Such as Louis Montrose's reading of the pastoral forms in literature and political acquiring and appropriation of pastoral elements (Montrose, "Eliza").

⁶ Similarly, on several occasions Greenblatt devoted attention to paintings or engravings, from his analysis of Hans Holbein's *The Ambassadors* in *Renaissance Self-Fashioning* to the interpretation of Albrecht Dürer's sketches and engravings in the context of the interpretation of canonical literary texts by notable English Renaissance authors like Edmund Spenser, Philip Sidney and William Shakespeare (Greenblatt, *Learning* 99-112).

⁷ It is an engraving by Nathaniel Whittock from the XIXth century (Mullaney 1).

BIBLIOGRAPHY

- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.
 ---. *La dissémination*. Paris: Seuil (Points), 1972.
 ---. *Positions*. Paris: Minuit, 1972.
 Gallagher, Catherine and Greenblatt, Stephen. *Practicing New Historicism*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2000.
 Greenblatt, Stephen. "Invisible Bullets: Renaissance Authority and Its Subversion". *Glyph* 8 (1981): 40-61.
 ---. *Learning to Curse*. London, New York: Routledge, 1992.
 ---. *Renaissance Self-Fashioning*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
 Montrose, Louis A. "Eliza Queen of Shepherds?, and the Pastoral of Power". *The New Historicism Reader*. Ed. H. A. Veenser. London, New York: Routledge, 1994. 88-115.
 ---. "Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture". *The New Historicism*. Ed. H. A. Veenser. London, New York: Routledge, 1989. 15-36.
 Mullaney, Steven. *The Place of the Stage*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1988.

Retorika prostora in poetika kulture

Ključne besede: literatura in prostor / retorika prostora / novi historizem / kultura / angleška književnost / renesansa / gledališče / Mullaney, Steven / Greenblatt, Stephen

Čeprav novi historizem kot termin prevladuje že od zgodnjih 80. let 20. stoletja, se zdi, da je Stephenu Greenblattu bolj všeč izraz »poetika kulture« kot kombinacija izrazov, ki najbolje opišejo njegove poskuse s področja literarnozgodovinske analize angleške renesančne književnosti in kulture oziroma tovrstne poskuse njegovih kolegov. Greenblatt običajno poudarja, da je poetika kulture primernejši izraz z vidika novega historizma, ki želi združiti tako zgodovinske kot formalistične kritične interese in književnost interpretira kot eno izmed plasti kulture. Glavna zamisel, na kateri temelji poetika kulture in katero je bil Greenblatt prisiljen zagovarjati pod močnim vplivom antropologije, je poskus pristopanja h kulturi kot besedilu.

Steven Mullaney z izrazom »retorika prostora« opisuje možen način razumevanja videza in prostora angleškega renesančnega gledališča v kontekstu takratne kulture. Osnovne domneve, značilne za njegov poskus »branja« renesančnega mesta in prostora, ki ga v njem zaseda gledališče, so močno podobne zamislim, na katerih temelji Greenblattova poetika kulture.

November 2012

Retorika prostora: nacionalna prestolnica Ljubljana

Vanesa Matajč

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

Članek se nanaša na Mullaneyevo »branje« mesta kot »besedila« in se osredini na prestolnico, v katero se nacionalna skupnost prostorsko vpisuje z znaki nacionalne ideologije. V kontekstu separatističnega nacionalizma pomemben delež teh znakov predstavljajo literarno-referenčni vpisi v prostor. Na primeru Ljubljane med letoma 1896–1918 je prikazano, kako literarno-referenčni urbani objekti delujejo kot (znakovno različni) retorični tropi, ki različnim interpretom sugerirajo ambivalentne ali nasprotujoče pomeni. Tovrstno uporabo literature in upor zoper njo prikaže Cankarjevo besedilo o Ljubljani in poročilo o Cankarjevem pogrebu, ki uprizarja ceremonialni vpis nacionalne ideologije v prestolnični prostor.

Ključne besede: literatura in prostor / retorika prostora / slovenska književnost / nacionalna identiteta / mesto / prestolnica / Ljubljana / Mullaney, Steven / Peirce, Charles Sanders / Cankar, Ivan

Antropolog Clifford Geertz, eden izmed navdihovalcev poznejših Greenblattovih novohistorističnih raziskav renesančne kulture kot teksta, je v svoji »interpretativni teoriji kulture« kulturo opredelil kot »zgodovinsko prenesene vzorce pomenov, ki so utelešeni v simbolih, sistem podedovanih konceptov, ki so izraženi v simbolnih oblikah, s katerimi si ljudje sporočajo, ohranjajo in razvijajo svoje znanje ter drže do življenja.« (Geertz 89) Pri tem je pojave v kulturi kake skupnosti bral kot »tekst«, »kot zgodbo, ki jo [skupnosti] govorijo samim sebi o samih sebi.« (Burke 42) Geertzovo dojetje kulture je Stephen Greenblatt v svojih raziskavah kulture kot teksta (pozneje: poetike kulture) inovativno razvil z vključitvijo vidika, kako v kulturi (kot tekstu) deluje foucaultevsko koncipirana oblast / moč (*power*). (Prim. Matajč 83, 98–101) Geertzovo »branje« kulturnih pojavov kot zgodbe, ki jo skupnost pripoveduje sebi o sebi, ter Greenblattovo »branje« delovanja oblasti v (renesančni) kulturi je v okviru novohistorističnih raziskav na novo koncipiralo tudi urbani prostor, mesto, in sicer mesto kot (novoveško) prestolnico skupnosti. V urbanem prostoru prestolnice je delovanje moči še posebej razberljivo, saj se prestolnica razkrije kot tekst, ki ga zgodovinsko vpisuje kulturna skupnost,

oziroma kot gledališki prostor, v katerem se zgodovinsko uprizarja / vzdržuje oblast,¹ ki integrira prebivalstvo v skupnost. Raziskovanje prestolničnega mesta kot teksta, ki ga vpisuje kulturna skupnost s svojimi ceremonijami in rituali, njihovi sledovi pa ostanejo vpisani v materialne objekte urbanega prostora prestolnice, je odprla novohistoristična razprava Stevena Mullaneya »Toward a Rhetoric of Space in Elizabethan London« [Naproti retoriki prostora v elizabetinskem Londonu] (1997).

Inovativno nadaljevani preplet Geertzovega razumevanja kulture kot simbolno oblikovanih vzorcev pomenov ter Greenblattove vključitve Foucaltevega koncepta oblasti v kulturo, razumljeno kot tekst, je razviden v Mullaneyevem dojemanju mesta: »Vsako mesto se, ne glede na njegov prostor in čas, da opisati kot projekcijo kulturnih vrednot in prepričanj, kot odlitek idealov in ideologij v konkretno obliko, vpisovanje kulturnih praks in interesov v samo pokrajino skupnosti.« (Mullaney 10) Če torej mesto beremo kot tekst, tudi ceremonije in rituale, ki jih v njem uprizarja njegova skupnost, in v teku časa ohranjene sledi teh ritualov v samih materialnih objektih mesta razbiramo kot prevod – namreč kot prevod »topografije« mesta v »topologijo« kulture njegove skupnosti: javni urbani prostori so razberljivi kot toposi, »mesta potencialnega pomena«, ki pa se, kakor retorični toposi, lahko opomenjajo tudi v nasprotujoče si ali ambivalentne pomene. (16)

Mullaneyeva »retorika prostora« v nacionalni prestolnici in separatistični nacionalizem

Sposobnost opomenjanja prestolničnih prostorov kot retoričnih toposov je odvisna od tega, ali si (in koliko si) interpret deli kolektivni spomin s kulturno skupnostjo, ki v določeni zgodovinski situaciji proizvaja to (kulturno) topografijo kot topologijo mesta. Interpretovo vrednotenje tega opomenjanja je odvisno tudi od tega, ali se s kulturno skupnostjo, ki se vpisuje v mesto, (lahko) poisti oziroma potrjuje kolektivni vidik svoje identitete v njej ali pa, nasprotno, kolektivni vidik svoje identitete razbira v »opozicijski« kulturni skupnosti. Eno izmed izhodiščnih vprašanj za dekodiranje interpretacij mesta je zato tudi vprašanje, na katero ideološko paradigmo se nanaša interpret, ko se opomenjajoče sooča z novimi vpisi v prostor. V evropskem prostoru 19. in 20. stoletja je ena izmed nespregledljivih paradigem, ki delujejo v kulturnem mapiranju urbanega prostora, nacionalna paradigma. Če vzamemo za primer urbano kulturno središče slovenskega prostora, torej prestolnico Ljubljano, je očitno, da se po letu 1895, to je v obdobju popotresne arhitekturne prenovе mesta,

v »besedilo« prestolnice pospešeno vpisujejo materialni in ritualni znaki slovenske nacionalne ideologije, za katero se zdi, da kljub kulturnemu boju – oziroma v slovenskem primeru celo kot njegovo jedro² – pridobiva ideološko hegemonijo v slovenskem prestolničnem prostoru: najprej pod nacionalno angažiranim liberalnim županom Ivanom Hribarjem in nato, do propada Avstro-Ogrske ter nastanka Države SHS leta 1918, pod liberalcem Ivanom Tavčarjem. Modernizacijsko prenovu mesta, ki obenem vsebuje tudi semiotično nacionalizacijo oziroma slovensko prilasčanje mestnega prostora Ljubljane, pospešuje predvsem župan Hribar.³ Mnoge od tedanjih materialnih in ritualnih vpisov v prostor prestolnice je torej mogoče brati zlasti kot nacionalne retorične topose, pri čemer še posebej izstopa prostorski vpis nacionalne literarne preteklosti v samo središče prestolnice (danes: Prešernov trg), to je postavitev spomenika F. Prešernu. Tudi ta v nacionalističnem prostorskem načrtovanju uporablja moderni transnacionalni vzorec »spomeniške epidemije z izrazitim kulturno-literarnim fokusom, [...] ki je vrhunec praviloma dosegala v povezavi s komemoracijami stoletnic.« (Dović, *Vodnik, Prešeren* 193)

Vendar je interpretovo vrednotenje opomenjanja ljubljanskih nacionalno-retoričnih toposov odvisna predvsem od tega, ali se interpret prepozna kot del čedalje dominantnejše slovenske ali pa kot del (v tej zgodovinski situaciji) »opozicijske« nemške nacionalne skupnosti, ki sta tedaj naseljevali prestolnico Ljubljano.⁴ Dodaten dejavnik opomenjanja in vrednotenja teh prostorskih vpisov pa predstavljajo tudi razcepitve znotraj (sicer) hegemonne slovenske nacionalne ideologije: ob razraščanju nacionalne ideologije se razraščajo in strankarsko profilirajo tudi univerzalistične ideološke usmeritve, ki se v navedenem obdobju v slovenskem prostoru zgoščajo v katolicizem, liberalizem in socialno demokratstvo, te usmeritve pa nacionalno ideologijo različno akomodirajo. Ker se v slovenskem prostoru nacionalna ideologija nanaša pretežno na nacionalno dojeto kulturo in literaturo, to preopomeni tudi »slovenski« kulturni boj: namreč v boj za »vodilno mesto v kulturi« (Dolenc 95) oziroma za politično prilastitev nacionalno dojete kulture in z njo vred literature. Ta prilastitev se prenaša tudi v polje retorike prostora oziroma vpisov in interpretacije teh vpisov nacionalne kulture in literature v prostor prestolnice. Vpisi v prestolnični prostor, ki nastajajo v kontekstu slovenskega kulturnega boja in njegove uporabe slovenske literature, z interpretativnega vidika dejansko razkrijejo svoj »značaj« retoričnega toposa, ki vzbuja ambivalentne pomene. To bo razvidno v nadaljevanju.

V ta namen bo Mullaneyeva argumentacija (prestolničnega) mesta kot teksta, v katerega se vpisujejo kulture mestne skupnosti, v nadaljevanju rabila kot izhodišče za zoženje perspektive na drugačen tip mesta: na poten-

cialno prestolnico potencialne nacionalne države. Gre torej za prestolnico, ki še ni državna, torej dejanska politična prestolnica, marveč do pridobitve nacionalne države ostaja formalno zgolj lokalno-politična (**»deželna«**) prestolnica skupnosti: obrobna kulturno-politična prestolnica v večnacionalni državi, katere središče je nekje drugje in ga topološko oblikujejo vrednote oblasti, ki si jo obrobna nacionalna skupnost čedalje manj želi priznavati za svojo: prepozna jo kot sebi tujo oziroma nasprotno ideološko hegemonijo in se ji s periferije tudi upira. To upiranje oziroma čedalje bolj okrepljena distribucija nacionalne ideologije pa je razberljivo tudi v preoblikovanju mesta kot potencialne državne prestolnice obrobne nacionalne skupnosti. V našem primeru je upiranje razberljivo v kulturnem **»premarkiranju«** Ljubljane, ki poteka v skladu s transnacionalnim repertoarjem praks (evropskih) nacionalnih gibanj za (tudi) formalno-politično emancipacijo nacionalne skupnosti.⁵ Pri tem si podajata roki urbano prostorsko načrtovanje in (nacionalna) književnost, a slednja ne le s tem, da prostorskemu načrtovanju prispeva značilne literarno-kulturne vsebine, marveč to načrtovanje in ponovne uporabe njegovih rezultatov v prestolničnih narodotvornih ceremonijah in ritualih usmerja tudi s svojimi strukturnimi, retoričnimi principi. Z obračanjem pozornosti na **»povezavo poetičnega in političnega«** (Šporer 14) v prostoru prestolnice (Mullaneyeva) **»retorika prostora«** tako podpira (Greenblattovo) **»poetiko kulturek«**. Mullaneyevo branje novoveške prestolnice (renesančnega Londona) **lahko torej prenesemo** v poznejši novoveški kontekst tistih predelov evropskega prostora, v katerem v teku 19. stoletja in ponekod vse do zadnjega desetletja 20. stoletja kot osrednja integrativna silnica njegovih kulturnih skupnosti deluje nacionalna ideologija, in sicer v obliki t. i. **»separatističnega nacionalizma«**, kakor ta fenomen opredeli Joep Leerssen (135) v monografiji *National Thought in Europe: A Cultural History* (2006). Slednji je zaznamoval politično in kulturno zgodovino (med drugim zlasti) srednje-, vzhodno- in jugovzhodnoevropskih nacionalnih skupnosti.⁶ Prav ta specifika pa priklicuje ponovno uporabo Mullaneyeve zamisli: res je **»projekcijo kulturnih vrednot in prepričanj, odlitek idej in ideologij«** (Mullaney) v urbanih prostorih literarna veda v paradigmi prostorskega obrata sicer že dodobra proučila, vračanje k Mullaneyevemu novohistorističnemu prispevku pa utemeljuje prav njegovo razumevanje urbane topografije kot topologije: retorični toposi v dinamičnem prostoru prestolnic vzbujajo ambivalentne ali celo nasprotujoče si pomene – kar je odvisno od položaja interpreta.

Skupnosti, ki so se na zgoraj omenjenih teritorijah prepoznale kot nacionalne skupnosti brez lastne (nacionalne) države, so se torej znašle v ambivalentnem položaju: ideološka hegemonija separatističnega nacionalizma, ki jih je opredeljevala, se je izključevala s politiko večnacionalne države,

ki so ji formalno pripadale. V večnacionalni državi je že na podlagi upravnega jezika, za katerega se je šele postopno lahko odobrila nacionalni jezik te ali one izmed teh skupnosti,⁷ vodilno vlogo igrala tista kultura, ki so jo te skupnosti proti prelomu stoletja čedalje siloviteje dojemale kot tujo (v slovenskem primeru je bila to nemško-jezikovna kultura). V tem ambivalentnem položaju tudi posamezni pomenljivi prestolnični kraji razkrijejo svojo semiotično ambivalentno »naravo« retoričnega toposa. Primer za to si znova izposojamo iz zgodovine Ljubljane: med letoma 1896 in 1910 je Ljubljani, kot rečeno, županoval nacionalno angažirani liberalec dr. Ivan Hribar. Skupaj s slovensko mestno-poslansko večino je predstavljal lokalno oblast prestolnične nacionalne skupnosti, ki pa jo je še vedno potrjevala osrednja, večnacionalno-državna, avstro-ogrska oblast. Za legitimiranje nacionalno pomembnega toposa, namreč zgradbe slovenskega narodnega gledališča, je lokalna oblast odigrala vlogo, ki bi jo bilo mogoče s sodobnega postkolonialno-teoretskega vidika tolmačiti celo kot različico (subverzivne) mimikrije: ko je Hribar na zasedanju deželnega zbora Kranjske 24. 11. 1905 poudarjal pomen slovenskega gledališča v Ljubljani, si je za vrednotenje te opomenitve izposodil izjavo same poosebitve državne oblasti (torej nacionalno-ideološko opozicijske moči), to je izjavo cesarja Franca Jožefa. Vendar jo je uporabil dvoumno: vzpostavitev slovenskega gledališča v Ljubljani, ki se je vpisalo v urbani prostor kot zgradba kulturne inštitucije (s cesarjevega vidika kot sredstvo in znak modernizacijske kulturalizacije), se je lahko, in se v Hribarjevi ponovni uporabi cesarjeve izjave tudi je, dodatno opomenila in z vidika nacionalne ideologije na novo ovrednotila, namreč kot kulturna inštitucija, katere zgradba v nacionalno-prestolničnem prostoru predstavlja (tudi) znak nacionalne emancipacije.⁸ (Podobna pomenska ambivalenca je vpisana v spomenik, ki je bil leta 1908 postavljen v čast cesarju Francu Jožefu kot spomin na njegov obisk Ljubljane po potresu in njegovo podporo pri prenovi mesta. Spomenik je izdelal slovenski kipar, kar je poudaril tudi županov govor ob odkritju.)⁹ Obe opomenitvi, prvotna in dodana, sta odvisni od interpreta: gledališka zgradba torej dejansko deluje kot retorični topos, ki vzbuja ambivalentne opomenitve.

Mesto osrednjega retoričnega toposa pa je v slovenski nacionalni kolektivni imaginaciji predstavljal sama kulturna (in lokalno-politična) prestolnica, Ljubljana. Z vidika foucaultevskega koncepta oblasti, ki se distribuira tako, da se performativno »razkazuje«, najbrž ni naključje, da Ljubljana kot osrednji slovenski nacionalno-retorični topos nastopi v znameniti podobi vizualnega *alegoričnega* znaka (ki zlasti skupaj s »podnapisom« (naslovom) v primerjavi s pomensko kompleksnejšim simbolom usmerja v monosemično interpretacijo): to je slika Ivane Kobilca z naslovom *Slovenija se klanja Ljubljani*, ki je leta 1903 nastala za veliko sejno dvorano

Ljubljanskega Magistrata. (Prelovšek 185) Seveda pa tudi Ljubljana, ki se kot znak imaginarnega središča vpisuje v kulturno kartografijo slovenskega prostora, vzbujata ambivalentne oziroma celo nasprotujoče si pomene. Če namreč Mullaneyevo razmerje prišlek – meščan v elizabetinski prestolnici prilagodimo modernejši zgodovinski situaciji razmerja med meščani, ki v kulturni in lokalno-politični prestolnici slovenske nacionalne skupnosti čutijo pripadnost tej skupnosti, ter meščani, ki v istem urbanem prostoru občutijo pripadnost osrednji skupnosti večnacionalne države, to je nemški skupnosti, sam topos prestolnice v enih in drugih sproža nasprotujoče si opomenitve: za prve, torej za slovensko skupnost, Ljubljana kot zaenkrat deželna prestolnica pomeni dejansko politično središče prihodnje nacionalne emancipacije v državo. V tem smislu za slovensko interpretativno skupnost deluje kot osrednji slovenski nacionalni topos. Za drugo skupino interpretov, za nemško skupnost, pa ostaja Ljubljana zgolj ena izmed lokalno-političnih prestolnic večnacionalne države: zgolj urbani prostor, ki postane (v tem primeru nemško-)nacionalno opomenjeni topos šele s tem, kolikor postane prizorišče upiranja slovenski nacionalni skupnosti oziroma prizorišče poudarjenega vzdrževanja državne oblasti z njenimi kulturnimi vpisi (zgradbami, spomeniki, obeležji, besedili in rituali) v prostor vred: ti so torej opomenjeni kot znaki nemške skupnosti, ki se skuša vzdrževati kot dominantna v tem »shizofrenem« prostoru Ljubljane. Ta kulturno-politična razcepitev mestne skupnosti v dve opozicijski nacionalni skupnosti, skupaj s tem pa tudi zgoraj opisana vloga Ljubljane kot retoričnega toposa, ki vzbujata nasprotujoče si opomenitve, je lepo razvidna iz ideološko poenotenega nacionalističnega diskurza časopisnih komentarjev v slovenskih časnikih, kot sta katoliško usmerjeni *Slovenec* in liberalni *Slovenski narod*. Aprila 1882, po občinskih volitvah, na katerih je večina pripadla slovenskim politikom, časnika torej komentirata: »Trinajsti dan tega meseca bo s črnim podčrtan v zgodovini našega nemčurstva [...] sedaj pa je vsa Ljubljana dom slovenskega naroda.« (*Slovenska kronika XIX. stoletja II*, 372. Poudarila V.M.) Retorični topos Ljubljana odpira svoje nasprotujoče si pomene odvisno od interpreta: če jo slovenska skupnost opomeni kot dom, jo nemška ljubljanska skupnost v svojem časniku *Deutsche Stimmen aus Krain* (1898) žalujoče opomenja kot skoraj izgubljeni dom: »[...] še ni preteklo dvajset let, ko je bila Ljubljana nemško mesto;« in »ko bi se [Uhlandov] duh spustil, bi s strmečim začudenjem bral slovenske napise na nemških šolah, [...] začuden bi odkril samo slovenske ulične napise na nemških meščanskih hišah in ugotovil bi, da so imena ulic, ki so bila našim prednikom tako ljuba, zamenjali z obskurnimi slovenskimi imeni.« (*Slovenska kronika XIX. stoletja III*, 300–302) Semiotično markiranje z vpisi mikrotekstnih znakov slovenske nacionalne ideologije v prostor prestol-

nice, s preimenovanjem ulic, je Ljubljano vzpostavilo kot retorični topos, katerega pomeni si nasprotujejo in so odvisni od interpretove pripadnosti tej ali oni interpretativni skupnosti.

Retorični toposi spomeniških literarno-referenčnih vpisov v prostor enako kot mikroteksti vzbujajo nasprotujoča si vrednotenja svojih nacionalno-ideoloških opomenitev. Predvideni vpis slovenske oblasti v prestolnični prostor je bila med drugim dekoracija zgradbe Deželnega gledališča (1892): v obliki dveh kipov (Shakespeara in Jurčiča) naj bi se nanašala tako na svetovno kot na slovensko (nacionalno angažirano) literaturo. Predvideni Jurčičev kip na nacionalno-gledališki zgradbi pa je že zgolj kot zamisel deloval kot retorični topos: odprl je nasprotujoča si ovrednotenja pomena, ki ga je vzbudil kot potencialni znak slovenske nacionalno-ideološke hegemonije v prostoru Ljubljane. Nemška kulturna skupnost prestolnice, ki si je gledališko zgradbo delila s slovensko skupnostjo, je ta vpis konkurenčne večinske, slovenske nacionalne ideologije v urbani prostor preprečila. (*Slovenska kronika XIX. stoletja III*, 187) Nasprotno pa slovenska skupnost oziroma slovensko-večinska mestna in deželna oblast leta 1886, čeprav so si za to prizadevale, niso mogle preprečiti nemškega nacionalno-ideološkega vpisa v prostor Ljubljane, namreč postavitve obeležja pesniku Anastasiusu Grünu (A. A. grofu Auerspergu), ki se je v času svojega življenja izkazal tudi za Slovencem sovražnega politika. Postavljanje kipov (cesarja, vojskovodje Radetzkega), ki so slavili samo večnacionalno monarhijo, sicer »večinoma ni vzbujalo pretiranih konfliktov; medtem pa so spomeniki z izrazitimi nacionalnimi konotacijami postajali vse bolj vroča tema.« (Dovič, *Vodnik, Prešeren* 193) Grünovo obeležje z nemško literarno in politično referenco je torej prav tako delovalo kot retorični topos, ki je odprl nasprotujoča si ovrednotenja nacionalno-ideološkega pomena tega znakovnega vpisa v prostor. In tako je slovenska skupnost, če že ne postavitve obeležja, blokirala¹⁰ vsaj procesijsko ceremonijo, ki jo je *Laibacher deutscher Turnverein* po prej omenjenem transnacionalnem vzorcu komemorativnih kultov pesnikov predvidel ob otvoritvi obeležja z namenom »dokazati, da je Ljubljana nemško mesto.« (*Slovenska kronika XIX. stoletja III*, 53) Iz Hribarjevih spominov je dejansko razvidno, da je zaradi prevlade nemške skupnosti v gospodarstvu podoba mesta z izveski na prodajalnah ter nemščino kot prevladujočim jezikom javnega življenja v tem času ostajala nemška. (Pelikan, *Theater* 141)

Kolikšen delež nacionalno pomembnih urbanih objektov kot retoričnih toposov s takšnim ambivalentnim ali celo nasprotujočim si pomenom v kulturnem spominu te ali one skupnosti se nanaša na imaginacijo političnozgodovinske in kolikšen delež na imaginacijo kulturnozgodovinske preteklosti, je odvisno od možnosti, ki jih je posamezni skupnosti

ponudila preteklost »njenege« etničnega teritorija. Nacionalna skupnost, ki je preteklosti lahko pripisala »svoje lastne« državne tvorbe (npr. češka, poljska ali madžarska nacionalna skupnost), je vsebino znakovnih vpisov v svojo prestolnico opirala tudi na mite o svoji političnozgodovinski preteklosti. Druga možnost pa velja za tiste skupnosti, ki so se lahko oprle zlasti na kulturno- in še posebej na literarnozgodovinsko preteklost (npr. slovenska nacionalna skupnost). To je razvidno že ob pregledu podatkov, koga ali kaj predstavljajo spomeniki in druge vrste prostorskih vpisov, ki kulturno mapirajo prestolnice. Separatistični nacionalizem se vsekakor opira na polje kulture, v kateri zaradi privilegirane položaja nacionalnega jezika skupnosti pridobiva posebej privilegirano vlogo jezikovna umetnost oz. (nacionalna) literatura. Poudarjeno literarno mapiranje prestolnice z literarno-referenčnimi retoričnimi toposi je dodaten vidik »kulturnega sindroma«, v katerem kultura in zlasti literatura prevzemata nase politično-integrativno moč (perspektivčne) države. Iz Dovičevih raziskav (ki vključujejo tudi Močnikove) je mogoče sklepati, da gre v precejšnji meri za politično *uporabo* literature, ki je v tem primeru spremenjena v objekt: »Ravno s pomočjo komemorativnih ritualov posvečenih skupnim junakom, utelešenim simbolom kolektiva, so dejavnosti vzpenjajočih se nacionalnih medijev in ustanov pospešile nastajanje nove (zamišljene) skupnosti, pa tudi legitimiranje njene ideološke in politične elite.« (Dovič, *Vodnik, Prešeren* 189) Geertzev koncept kulture kot zgodbe, ki jo skupnost pripoveduje sebi o sebi, se torej zoži na politično-ideološko uporabo kulture. Po drugi strani je nacionalno-politični angažma pogosto povsem eksplicitno izražala tudi sama literatura in v tem primeru delovala torej kot subjekt iste paradigme. Čeprav je slovenska literarna veda v drugi polovici 20. stoletja »kulturni sindrom« razumela kot slovensko posebnost, Marko Juvan opozarja,¹¹ da je to tudi »lastnost mnogih drugih evropskih književnosti od konca 18. stoletja naprej«: transnacionalni fenomen, ki vrhu tega ne zaznamuje samo separatističnega nacionalizma brezdržavnih narodov, pač pa ga je mogoče najti »tudi v imperijih«. (Juvan, *Prešernovska struktura* 317, 318) Ali je delež tistih znakovnih vpisov v prestolnični prostor, ki se nanašajo na *literaturo* nekoč brezdržavne nacionalne skupnosti, primerljiv z deležem tovrstnih vpisov literature v različne imperialne ali »centralistično- nacionalistično« opredeljene prestolnice držav, je sicer drugo vprašanje, ki ga zastavlja retorika prostorov. Odgovor nanj bi lahko podala šele primerjalna analiza kartografitanja evropskih prestolnic z vidika znakovnih vpisov (nacionalne / nacionalnih) literarnih preteklosti v prestolnični prostor.¹²

Nacionalna književnost, prostorski znak in interpret

Kaj vse lahko obsegajo ti znakovni vpisi? V Foucaultevem konceptu oblasti se oblast vizualno »kaže« oziroma se tako rekoč performativno (re-) prezentira: tako interpretu, ki se sooča z njenimi vpisi v prostor, predpostavlja »ustrezno« opomenjanje tistih topografskih enot, ki jih preoblikuje v svoje znake. V prestolnici, ki jo zgodovinsko zaznamuje separatistični nacionalizem, v distribuciji oblasti sodelujeta urbano prostorsko načrtovanje ter (tudi ali predvsem) nacionalna literatura. Nacionalna literatura prostorskim umetniškim artefaktom, kot so spomeniki, kipi in druga vizualno-umetniška obeležja, prispeva »vsebine« (npr. »kulturne svetnike«, ki so pogosto prav nacionalno kanonizirani pesniki in pisatelji) (prim. Dovič, *Nacionalni pesniki*). Nadalje nacionalna literatura geografskemu mapiranju mesta (sistemu ulic in trgov) prispeva mikrotekste (poimenovanja osrednjih ulic in trgov po književnikih) in s tem geografski zemljevid preoblikuje v kulturni zemljevid. Nacionalna literatura pa lahko prispeva tudi najneposredneje performativno, »gledališko-uprizoritveno« povezovanje posameznih javnih lokacij v omrežje nacionalno-prestolničnega kulturnega prostora, in sicer s ceremonijami in rituali, ki se nanašajo na literaturo in vzdržujejo integrativni kulturni spomin nacionalni skupnosti, s tem pa tudi oblast, ki deluje v tej skupnosti. Ob izjemi narodne knjižnice in narodnega gledališča je v »nacionalizacijskem« prostorskem načrtovanju prestolnice z literaturo manj neposredno povezana sâma arhitektura oziroma gradnja zgradb, ki predstavljajo delovanje nacionalno konstitutivnih inštitucij (narodna banka, poslopje deželnega zbora, filharmonija itn.).¹³

Znakovni vpisi nacionalne literarne preteklosti (in drugih referenc) so torej različnih oblik: obsegajo tako poimenovanja ulic in trgov kot spomenike in druge vrste vizualnih obeležij, vse do ceremonialnih ali ritualnih dogodkov in njihovih materialnih sledov na literarno-referenčno temo. Te enote javnega urbanega prostora kot znake lahko razlikujemo z vidika Peirceve semioze. Pri razlikovanju znakov v javnem urbanem prostoru se zdi ključnega pomena druga trihotomija, opredeljena »glede na relacijo znaka do njegovega objekta« (Peirce 12–13), ki obsega »semantično« razsežnost semioze (Senker 48): ta oblikuje tri vrste znaka, torej ikono, indeks in simbol. V ikonični znak lahko umestimo npr. spomenike v obliki doprsij ali obsežnejših kipov ali reliefnih portretov literarnih »kulturnih svetnikov«, ki v bolj ali manj realističnem slogu predstavljajo realno podobo literarnega ustvarjalca ali ustvarjalke. (V Ljubljani so to npr. kip Franceta Prešerna na Prešernovem trgu, doprsje Mihe Mihelič na vrtu Društva slovenskih pisateljev in slovenskega PEN ali portret Ivana Cankarja na kocki pred Cankarjevim domom na Trgu republike). Običajno so ti ikonični

znaki vendarle opremljeni še s podnapisom, ki navaja ime upodobljene osebe, včasih tudi njeno literarno funkcijo, s katero se je lahko upodobljenec vključil v slovenski kolektivni spomin). Ikonične znake z njihovim objektom povezuje neka skupna kvaliteta, »podobnost, pri čemer imata tako znak kot objekt isto lastnost, ali ustreznost, pri čemer je objekt lastnost, ki jo poseduje znak.« (Short v: Senker 46) »Ikona je znak, ki se nanaša na Objekt, ki ga denotira zgolj na podlagi svojih značilnosti, ki jih ima ne glede na to, ali takšen Objekt dejansko obstaja ali ne.« (Peirce 14) Z vidika Peirceve tretje trihotomije, opredeljene glede na razmerje znaka z interpretom kot pragmatična semioza, bo zato interpretu kot članu nacionalne skupnosti, katera ta znak vpisuje v prostor, za opomenitev zadoščala podobnost ikoničnega znaka zgolj s takšno podobo »kulturnega svetnika«, v kateri si ga je imaginirala nacionalna skupnost. Pomeni, ki jih lahko dodatno odpira podoba »kulturnega svetnika«, pa niso več motivirani samo s podobnostjo, marveč se ikonični znak v kulturnem spominu skupnosti, ki je ustvarila »kulturnega svetnika«, prevaja tudi v dogovorni, simbolni znak. Dodani pomeni tako transformiranega znaka so interpretu, ki je prišlek v prostor kulturne skupnosti, seveda nedostopni: za to mu manjka ustrezní kulturni spomin. Interpretu-prišleku je torej dostopna samo ikonična znakovna razsežnost takšnega retoričnega toposa, tisti njegovi ambivalentni ali celo nasprotujoči si pomeni, ki jih tak topos na ravni simbolnega znaka vzbuja interpretom – **»domaćinom«, pa bodo prišleku bolj ali manj nedostopni**. Podobno ali še bolj so prišleku nedostopne simbolne dopomenitve v osnovi indeksnega znaka, ki se lahko na enak način prevaja v simbolni znak. Indeksni znak svoj objekt priklicuje samo s tem, da je z njim realno, »na primer vzročno-posledično in prostorsko in/ali časovno« (Senker 46) povezan, pri čemer objekt torej realno vpliva na znak. (Peirce 14) V indeksni znak lahko umestimo obeležja z besedili, ki se nahajajo na prostoru, v katerem je deloval literarni avtor ali avtorica. To so na primer verzi pesmi, vpisani v ploščo obeležja skupaj z imenom avtorja, ali tudi sama navzočnost književnikovega doprsja v prostoru, kjer je znakovni objekt deloval v kulturno pomenljivi funkciji. (V tem smislu je sâma navzočnost doprsja Mire Mihelič, nekdanje predsednice slovenske organizacije PEN, na vrtu zgradbe, kjer je delovala v tej vlogi, tudi indeksni znak). Najbolj nedostopni pa so interpretu-prišleku mikroteksti, ki se nanašajo zgolj na ime kanoniziranega literarnega avtorja ali avtorice: to so npr. table z imeni ulic in trgov, ki se zlasti v skupnosti, ki jo je opredeljeval separatistični nacionalizem, zgoščajo v sâmem geografskem središču nacionalne prestolnice. (V Ljubljani so to npr. Prešernov trg, Cankarjeva ulica, Čopova ulica, Prešernova ulica, Cankarjevo nabrežje itn). Ti mikroteksti so simbolni znaki: z objektom jih torej povezuje izključno dogovorno »pravilo,

ki določa njihovo interpretacijo» (Skagestad v: Senker 46). Dogovorno pravilo je za interpreta-prišleka v tem primeru povezava imena na ulični tabli z imenom na zemljevidu mesta. Kot kulturni znaki so ti mikroteksti interpretu-prišleku popolnoma nedostopni za opomenitev, saj ga z ničimer ne opozarjajo na svojo kulturno-znakovno naravo in mu namesto retoričnega toposa lahko torej rabijo zgolj kot prostorsko-orientacijski toponim. Nasprotno pa interpretom-»domačinom« njihove – ali njim druge – kulturne skupnosti, ki so se s temi znaki vpisale v mestni prostor, omogočajo dopomenjanje teh, že v osnovi simbolnih znakov, z dodatnimi simbolnimi razsežnostmi, ki razpirajo usmerjene ambivalentne ali nasprotujoče si pomene retoričnega toposa. Peirceva semantična trihonomija znaka in njen prenos v pragmatično razsežnost semioze sta bila uporabljena za ponazoritev Mullaneyevega razumevanja urbanih prostorov kot »mest potencialnega pomena«, ki vzpostavljajo različne tipe interpreta. S tem pa urbani prostor (tudi nacionalne prestolnice) spreminjajo v sistem »simbolnih in materialnih praks, ki ga ni več ustrezno retrospektivno speljati na eno samo veliko pripoved in ga opazovati kot totaliteto,« kakor Juvan (*Literarna veda* 138) označi Greenblattovo novohistoristično razumevanje kulture.

Ljubljana kot tekst: uporaba literature v kulturnem boju in Cankarjev upor zoper njo

Če upoštevamo novohistoristično branje »tekstov« iz njim sočasnih zgodovinskih »kontekstov«,¹⁴ v »tekstu« nacionalne prestolnice Ljubljane in zgodovinskem kontekstu separatističnega nacionalizma med koncem stoletja in letom 1918 razbiramo največji delež vpisov slovenske nacionalne, tj. večinske prestolnične skupnosti. Nekaj primerov opomenjanja ljubljanskega prostora je prikazalo ambivalentne ali celo nasprotujoče si pomene topografskih enot kot retoričnih toposov z vidika konfliktnega razmerja med slovensko in nemško skupnostjo ob prelomu stoletja. Prostor se torej polni z vpisi nacionalno-ideološko različnih znakov, ki jih ni mogoče povezati v eno samo veliko pripoved.

To pa vendarle v *manjši meri* velja za (v ožjem smislu) politično-ideološko razcepljeno slovensko nacionalno skupnost: kljub temu da se ta torej razceplja v skupine liberalne, socialno-demokratske in katolicistične ideološke usmeritve, jih manj ali bolj še vedno integrira nacionalna ideologija. (Domnevna) specifična slovenskega kulturnega boja je boj za prevlado v kulturi, ki pa se je zaradi danih političnozgodovinskih okoliščin čedalje bolj zavezujoče poistila z nacionalno kulturo in literaturo. Vprašanje je

bilo torej predvsem: kaj in kdo iz nacionalne literarne preteklosti lahko rabi kot referenca za integracijo (nacionalne) skupnosti v obdobju, ko se skupnost mobilizira za prehod iz prevladujoče germansko-kulturnega bazena v njej ustrežnejši slovanski bazen (za prehod iz večnacionalne avstro-ogrske države v večnacionalno Državo SHS). Interpretativne razlike je mogoče razbrati tudi v prostorskih vpisih, na primer ob dopomenjanju ikoničnih znakov, kot sta ljubljanska spomenika Francetu Prešernu in Primožu Trubarju, na raven simbola.¹⁵ Na prvi pogled materialni vpisi te ali one strankarske mestne ali deželne oblasti v ljubljanski prostor torej usmerjajo k monosemiji: naj gre za indeksne, ikonične ali mikrotekstne simbolne znake, na ravni pragmatične semioze delujejo kot simbolni znaki nacionalne ideologije, ki z reprezentacijo prilastitve prostora predstavljajo emancipirano (nacionalno) skupnost. Na drugi pogled, ob novohistorističnem upoštevanju kontekstov prestolničnega teksta, pa se nacionalno-ideološko enovito omrežje urbane topografije razpira v omrežje retoričnih toposov, ki vzbujajo ambivalentne ali nasprotujoče si pomene. To bo prikazalo soočenje dveh besedil s temo nacionalno-ideoloških vpisov v prostor Ljubljane.

Avtor prvega besedila je Ivan Cankar; gre za odlomek iz njegove povesti *Kurent* (1909), ki se nanaša na slovensko akomodacijo transnacionalnega vzorca komemorativnih kultov književnikov: ti rabijo kot osrednje referenčne točke v kolektivnem spominu nacionalne skupnosti oziroma soustvarjajo »enačbo *genij – pomenik – narod – ozemlje*.« (Dovič, *Vodnik, Prešeren* 193) Cankarjevo literarno besedilo se nanaša prav na ta vzorec komemoracij stoletnic, ki si s prostorskimi vpisi v prestolnico prilastčajo prostor, in kritizira uporabo literature za politično-ideološke namene: njegova literatura torej zavrača ponizanje literature na raven objekta. Odlomek iz *Kurenta* to poudari tudi s tem, da literarno-referenčna ikona, spomenik, ki se morda nanaša na ljubljanski Prešernov spomenik, nastopi kot subjekt: polemično spregovori – vendar ni slišan.

Grenke in grenkejše so misli romarjeve. Tako mu je pri srcu, da bi molil: 'Ne daj mi dočakati, o Gospod, da bi se glasila tuja govorica po teh krajih!' [...]. Pa se napoti romar v Ljubljano – kje žalost, kje plahost? [...] 'Kaj praznujete nocoj, ljudje prešerni?' je vprašal Kurent. [...] 'Nocoj bomo slavili Prešerna; prosimo torej vse tiste, ki bi morda rajši Jurčiča slavili, da naj odlože to svojo namero ... pijan je človek danes kakor jutri, saj je vseeno!' [...] 'Spomenik so postavili – komu so ga postavili? Narod molči, ne ve imena; ampak pije in je vesel. Tam na visokem kamnu stoji kamenit vojskovodja, ali pa morda učenjak, ali pa morda umetnik; stoji ter misli, da je slaven in da se vrši zaradi njega ta vesoljni vinski potop. [...] Muza dremlje nad njim, pod njim venejo zeleni venci. Pozno v noči, blizu jutra že se primajе črn gost, leže na vence ter zasmrči. Ko se vzdrami v hladni megli, se okrene na to in na ono stran ter vzklikne: Kdo pa je to? Kdo pa je to reč sem po-

stavil? Še včeraj je bil ta prostor lep in čeden, zdaj pa je ta nesnaga tukaj! [...] Junak na kamnu pa je do srca užaljen: V mojem imenu in na mojo čast si pil, zdaj pa bi še zmerjal, negodnik? – Tako kliče in očita, ali nikogar ni, ki bi mu odgovoril. [...] Za mizo je stal trebušen, postaven mož. [...] Postavni mož je govoril: 'Slovenski narod, siromak nad siromaki! Tvoja zgodovina je zgodovina tisočletnega trpljenja. [...] Tvoj spomin pa bo živel na vekomaj, zakaj eno te razlikuje od vseh drugih narodov na svetu: prepeval si v bridkosti! [...] Naše veselje in naša tolažba je taka misel ob tem dnevu, ko slavimo spomin Koseskega! [...] 'Ne Koseskega, temveč Prešerna!' Mož govornik je srdito pogledal [...]. 'Koseski ali Prešeren – beračija je beračija! Saj se nismo zbrali, da bi reševali zgodovino [...], temveč zbrali smo se, da se krščansko napijemo, da zapojemo ter da kvantamo! [...] Koga, pravite, da častimo nočoj [...]? Sebe častimo, [...] sebe in svoj spomin!'¹⁶ (Cankar, *Zbrano delo XV/III* 84–95)

Poanta Cankarjevega literarnega odlomka in govorov sicer povsem jasno podpira nacionalno-ideološko paradigmo slovenske skupnosti. Šele znotraj tega in zaradi tega pa zavrača »narodnjaško« zlorabo naroda, ljudstva in literature. Zato je bil Cankar s svojim literarnim opusom zlahka sprejet v slovenski literarni kanon, ni pa za vse člane skupnosti zlahka postal tudi »kulturni svetnik«. To dokazuje literarno poročilo Rude Jurčeca o pogrebni ceremoniji na čast umrlemu Cankarju. Jurčecev »tekst« prikazuje častilni odnos »totalitete« slovenske skupnosti do Cankarja. Branje tega besedila skozi zgodovinski kontekst »kulturnega boja« pa razkriva zamolčevanje odporov, ki bi lahko načela ta videz »totalitete« nacionalne skupnosti. Iz Jurčevega odlomka je očitno, da se pogrebna ceremonija po omenjenem vzorcu komemoracij oblikuje v tako rekoč državniški oziroma nacionalnotvorni pogreb. Cankarja torej doleti natančno to, kar je v *Kurentu* in predavanjih kritično razvrednotil: politično-ideološka uporaba njegovega lika in njegove literature, ki tako zdrsi na raven objekta.

Jurčecovo literarno poročilo je odlomek iz njegove spominske proze (*Skozi luči in sence I* (1964)). V tem primeru ga lahko beremo kot »kontekst« prestolničnega »teksta«. Poročilo skuša slediti gledišču mladega in kulturno-spominsko še šibkeje poučenega interpreta, ki pa v teku dogodka in ob razbiranju znakov, ki jih ta dogodek vpisuje v prostor, postaja čedalje bolj posvečeni interpret: posvečen namreč v očiten separatistični nacionalizem svoje kulturne skupnosti, ki ga »uprizarjata« tako pogrebna ceremonija kot avtorjeva interpretacija. Zato lahko Jurčecovo poročilo beremo kot zgleden opis Mullaneyeve »retorike prostora«, ki temelji na predpostavki, »da se hierarhija vrednot in idealov neke kulture [...] zelo konkretno projicira in dobesedno, materialno vpisuje v prostor.« To je posebej očitno v primeru ceremonij in ritualov. »Rituali so postorsko beleženje kulture, ker se prek njih dogaja 'kulturno vzpostavljanje fizičnega prostora.'« (Šporer 15)

Pouk prvega dne so nenadoma skrajšali. [...] Med sošolci je zašumelo: ‚Ivan Cankar je umrl.‘ Nisem vedel, kaj naj bi to pomenilo. [...] Na katafalku je bila krsta, rahlo pridvignjena, in v njej je ležal Ivan Cankar. [...] sam sem krenil proti Prešernovi ulici. Večina hiš je bila ovita v črne zastave. [...] Vse mesto slavi mrtveca [...]. Prišel sem do Schwentnerjeve trgovine. Izložbi knjigarne sta bili v črnini, na črni svili so bile izpostavljene knjige, sredi izložbe je bil majhen oder in na njem posmrtna maska Ivana Cankarja, delo Riharda Jakopiča. Premalo sem vedel o Cankarju. [...] Večnost se je z mrtvega obraza razlivala na bele platnice z drobnimi naslovi. Tu je bil pravi grob. [...] Bil sem v središču mesta, v srcu Slovenije, v Narodnem domu leži mrlič in Slovenija mu je zlomila srce. [...] Na dan pogreba smo bili na čelu sprevoda. Dolgo so nas razporejali. Profesorji so bili v slavnostnih črnih oblačilih. [...] Mimo nas je pred Narodni dom prihajala vsa Ljubljana. Za visokimi zastavami so prikoralaka društva, Sokolsko društvo [...]. Vsi so nosili pripete črne trakove žalovanja, narodne noše so ob barvah trobojnice imele še enako dolge črne trakove. [...] Od Narodnega doma je kriknilo. Glasbena Matica je pela. [...] prestolnica Slovenije bo na pragu svoje svobode [Avstro-Ogrska monarhija je razpadla, op. V.M.] pokopavala kneza misli in besede s kraljevskimi častmi. Krenili smo po Dunajski cesti, pri kavarni Evropi zavili mimo sodnije [...] in prišli do znamenja v Prisojni ulici. [...] pri kapeli v ulici se je umirilo. Tihoto je motilo hrupno kroženje letala nad nami. Ves čas sprevoda nas je spremljalo [...]. Na koncu je imelo dolgo, v črn krep zavito slovensko trobojnico. Ko je bilo najnižje, je završalo nad nami. Letalec je tik nad mrtvaškim vozom odvrgl venec. [...] Kot na nosilih so drseli mimo: zagledal sem prelata Andreja Kalana z mitro na glavi, ob njem je bil Fran S. Finžgar in njima nasproti Silvin Sardenko. Prelat je imel odprt brevir, [...] ves je bil potopljen v molitev. [...] Ko sem stal v špalirju, [...] so ob meni vzklikali: ‚Oton Župančič, Ivan Tavčar, Ivan Pregelj, Narte Velikonja, Vladimir Levstik, Alojzij Kraigher, Pavel Golia ...‘ Korakali so knezi naroda, ki nikdar ni imel svoje dinastije. (Jurčec 119–125)

Na prvi pogled pogrebna ceremonija (v Jurčecem poročilu)¹⁷ reprezentira uprostorjeno »totaliteto« slovenske nacionalne skupnosti: poročilo jo prikazuje tako, da potlačuje oziroma ne prepozna njenih notranjih politično-ideoloških razcepitvev. S tem dobijo ceremonialni vpisi skupnosti / oblasti v prestolnični prostor, transformacija procesijske topografije v retorično topologijo, pomensko poenoteno interpretacijo. Tudi sama pogrebna ceremonija sledi vzorcu spomeniških ritualov, ki naj integrirajo nacionalno skupnost: »Ritualno dogajanje je obsegalo tipske elemente, kot so korakajoče godbe, maša, procesija, oracija, odkritje, recitiranje slavilne poezije.« (Dovič, *Vodnik, Prešeren* 194) Jurčecovo literarno poročilo skozi predstavljanje ceremonije Cankarjevega pogreba sledi kulturnemu kartografranju mesta tako z vidika retoričnih toposov (Prešernov trg, Narodni dom, Schwentnerjeva knjigarne, Glasbena matica itn.) kot z vidika njegovih sinekdohičnih skupnosti (dijakov, društev, profesorjev, duhovnikov, pisateljev), ki vzpostavijo »totaliteto« prestolnične slovenske skupnosti. Celo osnovni »kostumi« udeležencev ceremonije, od nacionalnih trobojnic in žal-

nih trakov do duhovniških oblačil in slavnostnih črnih oblačil profesorskih uslužbencev oblasti – kostumi, ki so kot gledališki znaki tako rekoč nujno polisemični – se enopomensko interpretirajo v znake te totalitete. Kljub temu da je »v gledališču monosemija pravzaprav izključena« (Senker 44), nacionalno-literarna referenca tega performativa oblasti interpretu prevaja polisemične znake ceremonije v monosemijo: pogrebna ceremonija povezuje te znake, predvsem pa prestolnične retorične topose v kulturno-prostorsko omrežje velike pripovedi. Kolektivni spomin nacionalne skupnosti v ta namen z *uporabo* imaginarnega lika Cankarja (kot velikega slovenskega pisatelja) ponovno uporabi svojo literarno preteklost in sedanjost tako, da jo performativno uprostori oziroma vpiše/interpretira v prostor prestolnice (»srce Slovenije«) in z njo osmišlja zgodbo, ki si jo pripoveduje o sebi (»knezi naroda, ki nikdar ni imel svoje dinastije«). To je zgodba o napredovanju v nacionalno emancipacijo (»prestolnica Slovenije bo na pragu svoje svobode pokopavala kneza misli in besede«), ki Cankarja (in druge literarne »kneze« skupnosti) performativno preobraža v nacionalne »kulturne svetnike«, v večnost (»večnost se je z mrtvega obraza razlivala na bele platnice«). Vzorci tovrstnega opomenjanja »so se umeščali v kontekst, prepisovani v jezik spomenikov in javnih mest. Ko se je ceremonija končala, je mesto ostalo: sled, zapis, živi spomin kulturnih prireditev ...« (Mullaney 13)

Jurčecevo literarno poročilo torej v pogrebni ceremoniji razbira »poistene« osrednjega nacionalnega prostora (prestolnice), nacionalnega pisatelja oziroma literature ter sinekdohičnih predstavnikov prestolnične nacionalne skupnosti: nacionalnih društev, predstavnikov različnih socialnih kategorij in političnih ideologij. Vendar branje samega prestolničnega teksta v letu 1918 odpira še drugi pogled, ki pa ceremonialne vpise nacionalne ideologije v prestolnični prostor razkriva kot dejanske retorične topose, ki v kulturnem boju sugerirajo ambivalentne ali celo nasprotujoče si pomene. Vdor kontekstov torej nekoliko natrga ljubljansko / slovensko prostorsko-omrežno *veliko pripoved*. Prvič, pogrebna ceremonija z videzom državniskega pogreba se je organizirala na pobudo narodne vlade, ne pa mestne oblasti. Mestna oblast, ki jo je vodil župan Ivan Tavčar, ni ukazala razobesiti žalnih črnih zastav oziroma se je distancirala do tega, da bi se kot oblast vpisovala v prestolnični prostor z uporabo književnika Cankarja. To ni presenetljivo, če vemo, da je mestno oblast vodila liberalna stranka, ta pa je bila redna »žrtev« Cankarjeve satirične kritike slovenskega »narodnjaštva«, ki mu je pomenilo zlorabo koncepta naroda, izkoriščanje ljudstva – z narodotvornimi književniki vred, zlorabo narodotvornih čustev ljudstva v komemorativnih slovesnostih in zlorabo (nacionalne) literature kot golega objekta za pridobivanje politične oblasti.¹⁸ Literarni izrek te satirične kritike Cankar začenja že s komedijo *Za narodov blagor* (1901), nadaljuje z romanom *Gospa*

Judit (1904), s povestjo *Kurent* (1909) itn., dopolnjuje pa z esejistiko, govori in predavanji (npr. *Slovensko ljudstvo in slovenska kultura*). Poleg tega so v mesecu pred Cankarjevo smrtjo prav liberalni politiki intervenirali zoper resolucijo Narodnega sveta o slovenski kulturni avtonomiji v novi večnacionalni državi, za katero se je v svojih nastopih zavzemal tudi Cankar (*Slovenska kronika XX. stoletja I*, 217). (Vzrok za distanco liberalne mestne oblasti je sicer lahko tudi drugačen.)¹⁹ Drugič, pogrebno ceremonijo je organizirala narodna vlada, ki so jo sestavljale vse tri slovenske politične stranke, večino in predsednika pa je imela Slovenska ljudska stranka, ki je združevala privrženca katolicizma. Tudi »klerikalci« so bili sicer dosledne »žrtve« Cankarjeve kritike, vse od škofovega sežiga zbirke *Erotika* naprej, najeksplicitneje v drami *Hlapci* (1910) in v predavanju ob Trubarjevi štiri-stoletnici (Trst, 21. 5. 1908, objavljeno v socialističnem *Delavskem listu*).²⁰ Kljub temu pa ta politično-ideološka nasprotja narodna vlada kot oblast, ki se vpisuje v prestolnični prostor, učinkovito potlačuje. Narodna vlada, v kateri je SLS torej imela večino, se je morda tudi v podporo koheziji nacionalne skupnosti v času, ko so na slovensko ozemlje prišle italijanske in avstrijske sile (prim. *Slovenska kronika XX. stoletja I*, 210–214), po že preizkušenem receptu narodotvornega rituala odločila za ceremonialno kanonizacijo Cankarja v »kulturnega svetnika«.²¹

Iz teksta Jurčevega poročila in zgodovinskega konteksta njegovega avtorja pa lahko delovanje nacionalno-ideološke hegemonije vpisov v prostor razbira tudi sodobni interpret: kljub temu da se je Ruda Jurčec lahko po letu 1945 (literarno) uveljavljal le v periferni, emigracijski slovenski literaturi, v središčnem slovenskem prostoru pa iz politično-ideoloških razlogov ne, tudi v času politične emigracije, ko piše pričujoče spomine, do skrajnosti vzdržuje vrednote nacionalne ideologije. Čeprav se je nacionalna paradigma v teku 20. stoletja (v slovenskem kulturnem prostoru) čedalje izraziteje razcepljala in v kompleksne spoje prepletala z (v ožjem smislu) političnimi ideologijami univerzalističnega tipa, se zdi, da je v teku časa ostala najodpornejša. To potrjuje tudi zgodovinska odpornost nacionalno-literarno referenčnih vpisov v prostor prestolnice. Njihova interpretacija pa je seveda odvisna od interpreta. Podobne vzorce opomenjanja bi bilo mogoče najti tudi v prostorih zlasti tistih nacionalnih prestolnic, ki jih je zaznamoval separatistični nacionalizem. Ali je njegova referenca res predvsem v literaturi, bi lahko, kot rečeno, odkrila tudi primerjalna analiza vpisov nacionalnih literatur v prostore prestolnic. Glede na rezultate, dobljene ob pogledu na Ljubljano, pa primerjalna analiza prestolničnih literarnih topografij terja tudi upoštevanje njihove retorično-topološke narave, ki s priklicevanjem kontekstov dejansko razkrivajo svoje ambivalentne ali celo nasprotujoče si pomene.

OPOMBE

¹ »Kakor zapiše Michel Foucault [*Nadzorovanje in kaznovanje*], 'oblast [power] tradicionalno pomeni to, kar je vidno, kar se kaže, kar je očitno, ob tem pa princip svoje moči na paradoksalen način nahaja v gibanju, s katerim jo razširja.« (Mullaney 12)

² »Slovenski izraz ‚kulturni boj‘ ima širši pomen kot nemški ‚Kulturkampf‘. To ni le boj liberalizma proti katoliški cerkvi oziroma boj za ločitev Cerkve od države, temveč je boj za kulturo nasploh, za vodilno mesto v kulturi, [...] proti privilegirani vlogi katoliške cerkve in boj za rekatolizacijo z gospodarskim in duhovnim liberalizmom 19. stoletja omajane trdne katoliške vere.« (Dolenc 95)

³ Ivan Hribar je med letoma 1896 in 1910 s prostorskim načrtovanjem spreminjal Ljubljano v moderno urbano središče. Projekti iz časa njegovega županovanja obsegajo: Prešernov trg, Čopovo ulico, Deželni dvorec (pozneje: Univerza), hotel Union ter dela na elektrifikaciji, vodovodu, kanalizaciji in tramvajskem transportu. (Prim. Pelikan, *Theater* 142)

⁴ V ljudskem štetju leta 1880 je 22% prebivalcev Ljubljane za svoj jezik opredelilo nemščino, leta 1890 samo še 17%, leta 1900 15% in leta 1910 14%. (Pelikan, *Theater* 140)

⁵ »Ob tem ko je [Herderjeva ideja o enakopravnih individualnih narodih] zlahka prečkala jezikovne, politične in etnične meje, se je v raznih tipoloških variacijah zelo podobno materializirala v konkretnih praksah in ustanovah, [vključno] z razvidnim ‚nacionaliziranjem‘ prestolnic [ter] spodbujanjem književnosti, ki je bila zavestno proizvedena in konzumirana kot narodna«, povzema Juvan. (*Prešernovska struktura*, 326)

⁶ To je v precejšnji meri razvidno iz raziskav ustreznih literarnih kultur pod uredniškim vodstvom Marcela Cornis-Popea in Johna Neubauerja, zbranih pod naslovom *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries* (2004), in iz zbornika ICLA *The "New Imagined Communities: Identity Build-Up in Eastern and South-Eastern Europe* (2010).

⁷ Slovenski jezik se je namesto poprejšnjega uradnega, nemškega jezika uvedel v poslovanje ljubljanskega magistrata leta 1882, ko so na ljubljanskih občinskih volitvah slovenski politiki dosegli večino. (Prim. Pelikan, *Theater* 141)

⁸ Po mnenju Hribarja je slovensko gledališče v Ljubljani tudi nepogrešljivo izhodišče za druga slovenska gledališča. Tudi »Njegovo Veličanstvo« naj bi se po požaru v stanovskem gledališču povsem jasno izreklo za gradnjo novega gledališča: »Saj vendar ne boste pustili, da Ljubljana postane neka vas!« (Navedeno po: Pelikan, *Theater* 154)

⁹ Kip je delo Svetoslava Peruzziija, zmagovalca razpisa (1903), ki je bil namenjen le slovenskim umetnikom. Hribar je v govoru poudaril, da so umetnino ustvarili »slovenski duh in slovenske roke«, da bi izrazile hvaležnost »slovenske duše«. (Prim. Pelikan, *Laibach/Ljubljana* 183)

¹⁰ Deželni predsednik je prepovedal slavnostni sprejem na kolodvoru in godbo v sprevodu. Procesijo proti Nemškemu trgu in samo otvoritev je štčtila policija, udeleženci so se nato umaknili v (nemško) Kazino. »Slovenska množica je dogajanje ves čas spremljala z žvižgi, kričanjem, piskanjem«, sledil je še skoraj spopad z žandarmerijo. (*Slovenska kronika XIX. Stoletja III*, 53–54)

¹¹ Ob tem Juvan navaja tudi raziskavo Marijana Dovića »Pirjevec, ‚prešernovska struktura‘ in ‚slovenski kulturni sindrom‘« (2011), ki za »specifično slovenski sindrom«, torej nekaj, kar je v transnacionalnem repertoarju separatističnega nacionalizma nemara res slovenska posebnost, lucidno prepozna prav samo teorijo o »slovenskem kulturnem sindromu«. (Juvan, *Prešernovska struktura* 317–8, op. 15)

¹² Po delni analogiji z osnovno metodologijo projekta »Prostor slovenske literarne kulture«. V tem okviru Marijan Dović kartografira spominska obeležja literarnih avtorjev in avtoric v prostoru. (Prim. Dović 2012) Podobna raziskava, zožena na prestolnice, hkrati

pa razširjena na vse tri vrste znakov, ki jih obravnava pričujoči članek, bi lahko ustvarila primerjalno analizo kartografitiranja evropskih kulturnih prestolnic z vidika tistih vpisov v prestolnični prostor, ki se nanašajo na (nacionalne) literature prestolničnih skupnosti. Zožitev raziskave na prestolnico in hkrati primerjalna razširitev na evropske prestolnice bi natančneje prikazala tako »centripetalno delujočo silo v slovenski literarni kulturi« (Perenič, 177) kot tudi v drugih evropskih literarnih kulturah: torej kako kulturni spomin (nacionalne) skupnosti usmerja literarne akterje v središčni kulturno-politični prostor te skupnosti in jih z vpisi njihove navzočnosti v prostoru ponovno uporablja za vzdrževanje identitete te skupnosti.

¹⁵ Nacionalno identiteto je sicer tematizirala tudi arhitektura: Ivan Vurnik je poslopje Zadrufne gospodarske banke dekoriral z barvami slovenske zastave, podobno Josip Vancas poslopje Ljudske posojilnice. Kljub temu je bila arhitekturna »dilema tega časa [...] bolj v tem, ali graditi tradicionalno ali moderno.« (Prelovšek 187, 190)

¹⁴ »Literarni in neliterarni teksti neločljivo krožijo,« Ve eser (xi) komentira izhodišče no-historističnih raziskav.

¹⁵ Postavitev spomenika protestantu Trubarju (1910), ki so ga organizirali liberalci, je razjezila katoliški tabor, ki je odgovoril z organizacijo romanja Slovencev k Mariji Lurški. (Prim. Cankar, *Zbrano delo XXV*, 361). Trubar je razcepil tudi liberalni tabor. (Prim. *Slovenska kronika XX. stoletja I*, 104) Spomenik Prešernu oziroma nesramežljiva muza na njem je moralno ogorčila škofa Jegliča. (Prav tam, 54)

¹⁶ Zdi se, da besede Kurentovega sogovornika parodirajo »tomanovsko retoriko«. Dovič (*Vodnik, Prešeren* 197) opozori, da jo ponovno uporabi Josip Stritar ob pripravi na odkritje ljubljanskega spomenika Prešernu: »Samega sebe časti narod, ko časti in slavi svoje odlične može [...]«. (Nav. po: Dovič, prav tam)

¹⁷ Večino prizorišč, skupin in nekaterih oseb v pogrebni ceremoniji, ki jih omenja Jurčec, prepoznavajo tudi literarni liki zgodovinskih oseb v Slodnjakovem romanu, ki čas dogajanja umesti prav v dni okrog pogreba.

¹⁸ »V Ljubljani so postavljali Prešernu spomenik in so napravili veliko slavlje. Kdo je bil slavjen: ali Prešeren, ali njegov spomenik, ali oče Janez Bleiweis, ali župan Hribar, še ni natanko dognano. [...] Narod je bil navdušen in je na veličasten način dokazal svoje neomajno rodoljubje. [...] Zakaj na semnju je bil Prešernov spomenik, Prešernovega duha ni bilo; na semnju je bil narod, ljudstva ni bilo! Popoldne šele je prišlo ljudstvo [...] pozdravit tistega človeka, ki je [...] slutil, kar vidi danes ljudstvo samo [...] : Največ sveta otrokom sliši Slave, tja bomo našli pot –. [...] Poznam v Ljubljani gospoda, ki [...] je velik narodnjak. [...] Pa ga prašam: Ali ste brali to in to? – Ne. Novejše slov. literature principialno ne berem.« (Cankar, *Zbrano delo XXV*, 164–5, 176)

¹⁹ Slodnjak (23) interpretira vzrok za županovo (Tavčarjevo) distanco kot odpor zoper konkurenčno-politično prilasčanje Cankarjevega lika: »Ne zato, ker ga ne bi spoštoval kot pisatelja, zaradi klerikalcev in socialistov, ki si ga lastijo, nisem razobesil zastave ...«

²⁰ »Štiristoletnica Trubarjevega rojstva j hkrati tristoletnica smrti mlade slov. kulture – nasilne smrti, ali bolje umora, ki ga je izvršil nad njo škof Hren po naročilu rimske cerkve. Ta dvojni spomin slavimo v letu, ko se [...] jasno izkazuje, da je naš narod še dandanašnji veliko bolj narod škofa Hrena nego pa narod Trubarjev ...« (Cankar, *Zbrano delo XXV*, 204–5)

²¹ Kanonizacijo je nato utrjevala tudi v katoliškem taboru vzpostavljena Nova založba, ki je izdala zbrane spise Ivana Cankarja. (Dolenc 16)

LITERATURA

- Burke, Peter. *Kaj je kulturna zgodovina?* Ljubljana: Založba Sophia, 2007.
- Dolenc, Ervin. *Kulturni boj: slovenska kulturna politika v Kraljevini SHS 1918–1929*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1996.
- Dović, Marijan. »Mreža spomenikov slovenske literarne kulture.« *Slavistična revija* 60.3 (2012): 339–350.
- — —. »Nacionalni pesniki in kulturni svetniki: kanonizacija Franceta Prešerna in Jónasa Hallgrímssona.« *Primerjalna književnost* 34.1 (2011): 147–163.
- — —. »Vodnik, Prešeren in začetki postavljanja spominskih obeležij slovenske literarne kulture.« *Primerjalna književnost* 36.2. (2012): 185–203.
- Cankar, Ivan. *Zbrano delo XVIII*. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1973.
- — —. *Zbrano delo XXV*. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1976.
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.
- Jurčec, Ruda. »Cankarjeva smrt.« *Ljubljanska knjiga*. Ur. Andrej Inkret. Ljubljana: Slovenska Matica, 1994. 119–125.
- Juvan, Marko. *Literarna veda v rekonstrukciji*. Ljubljana: LUD Literatura, 2006.
- — —. *Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem*. Ljubljana: LUD Literatura, 2012.
- Leerssen, Joep. *National Thought in Europe: A Cultural History*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- Matajč, Vanesa. »Novi historizem: kompleksna interakcija v poetiki kulture.« *Literatura* 17.167–168 (2005): 81–108.
- Mullaney, Steven. »Toward a Rhetoric of Space in Elizabethan London.« *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997. 1–25.
- Peirce, Charles Sanders. *Izbrani spisi o teoriji znaka in pomena ter pragmatizmu*. Ljubljana: Krtina, 2004.
- Pelikan, Egon. »Laibach/Ljubljana: Nationale und politische Selbstdarstellung im öffentlichen Raum um die Jahrhundertwende.« *Urbane Eliten und kultureller Wandel*. Ur. Christian Gerbel idr. Dunaj: Verlag für Gesellschaftskritik, 1996. 175–188.
- — —. »Theater, Politik und Gesellschaft. Aspekte der Geschichte des slowenischen Theaters in Ljubljana/Laibach in den Jahren 1867 bis 1918.« *Kultur – Urbanität – Moderne: Differenzierungen der Moderne in Zentraleuropa um 1900*. Ur. Heidemarie Uhl. Dunaj: Passagen-Verlag, 1999. 139–180.
- Perenič, Urška. »Kartiranje biografij slovenskih književnikov: od začetkov do sodobne prostorske analize v GIS.« *Primerjalna književnost* 36.2 (2013): 163–183.
- Prelovšek, Damjan. »Die Suche nach nationalen Ausdrucksformen in der Architektur am Beispiel von Ljubljana / Laibach.« *Kultur – Urbanität – Moderne: Differenzierungen der Moderne in Zentraleuropa um 1900*. Ur. Heidemarie Uhl. Dunaj: Passagen-Verlag, 1999. 181–196.
- Senker, Boris. *Uvod u suvremenu teatrologiju*. I. Zagreb: Leykam international, 2010.
- Slovenska kronika XIX. stoletja. (II: 1861–1883)*. Ur. Janez Cvirn. Ljubljana: Nova revija, 2001.
- Slovenska kronika XIX. stoletja. (III: 1884–1899)*. Ur. Janez Cvirn. Ljubljana: Nova revija, 2003.
- Slovenska kronika XX. stoletja (I: 1900–1941)*. Ur. Marjan Drnovšek, Drago Bajt. Ljubljana: Nova revija, 1997.
- Slodnjak, Anton. *Tujec. Roman o Cankarju*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1976.
- Šporer, David. »Poetika renesansne kulture: novi historizem.« *Poetika renesansne kulture: novi historizem*. Ur. David Šporer. Zagreb: Disput, 2007. 5–28.
- Veeger, Harold Aram. »Introduction.« *The New Historicism*. Ur. Harold Aram Veeger. New York, London: Routledge, 1989.

The Rhetoric of Space: Ljubljana as a National Capital

Key words: literature and space / / rhetoric of space / Slovenian literature / national identity / city / capital / Ljubljana / Mullaney, Steven / Peirce, Charles Sanders / Cankar, Ivan

A city can be read as a “projection of cultural values and beliefs” (Mullaney) maintained by marking its space in forms of visual artifacts, ceremonies, and rituals. This article addresses how (a national) literature transforms the urban space of a national capital into a “text” of a (national) community. This question also highlights the role of the interpreter that reads these textual/spatial signs; that is, inscriptions in urban space (such as names of streets and squares, monuments and statues, material traces of literary-referential ceremonies and rituals, etc.). Examining these two questions, the article refers to Charles Sanders Peirce’s “semantic” trichotomy that, with respect to the relation between the sign and its object, differentiates three kinds of signs (icon, index, and symbol). This trichotomy serves to emphasize Steven Mullaney’s new-historicist reading of urban public places as “sites of potential meaning”; that is, rhetorical topoi that are (also) capable of very different “antithetical or ambivalent significance.” Therefore, their semiosis depends on the interpreter, who more or less shares his or her collective memory with the cultural community that writes inscriptions in the urban space it inhabits. However, in case of the literary cultures of central, eastern, and southeast Europe, in the course of the nineteenth and twentieth centuries this new-historicist contribution to the spatial turn in literary studies narrowed its focus above all to those inscriptions that refer to the transnational ideological repertory of “separatistic nationalism” (Leerssen), in which the privileged role acts a national literature. In these cases, literature contributes literary-cultural suggestions (understood in a collective memory) as well as its rhetorical principles of inscribing and re-employing these suggestions in culturally mapping the space of a national capital. The article explains Foucault’s concept of (national-ideological) power that performatively re-presented itself in the case of Ljubljana in 1918 by referring to Ruda Jurčec’s literary report on the funeral ceremony organized in honor of Ivan Cankar, who was conceived of as the greatest Slovenian writer. According to this report, the funeral ceremony used theater-like performance links to transform the selected public places into a network of national rhetorical topoi. Although they may suggest different, ambivalent, or even contradictory meanings, in case of the capitals of the future nation states, their predominant interpre-

tation seems to derive from the national collective memory supported by national literature. Moreover, in the Slovenian case it seems that inscriptions/interpretations of national literature in the capital's space maintained the status of the most historically resistant rhetorical topoi even in periods when national ideology split itself into various and complex mixes with the rival universalist political ideologies of the twentieth century.

November 2013

Prostor kot konstitutivni element kanadske imaginacije in njenih retoričnih ubeseditiv

Marcello Potocco

Univerza na Primorskem, Fakulteta za humanistične študije, Titov trg 4, SI-6000 Koper
marcello.potocco@guest.arnes.si

Članek obravnava razumevanje prostora v kanadskem nacionalnem mitu. Po kratki analizi dveh tipičnih ubeseditiv razmerja med prostorom in njegovimi retoričnimi ekvivalenti (pri pesnikih J. Newlovu in E. J. Prattu) avtor kritično analizira vlogo prostora v kanadskem imaginariju, kot so ga s svojimi ubeseditivami ustvarili zlasti E. J. Pratt, N. Frye in M. Atwood, pa tudi očitke, ki so jih tovrstnemu imaginariju delno upravičeno namenili pretežno poststrukturalistični literarni teoretiki.

Ključne besede: literatura in prostor / kanadska književnost / nacionalna mitologija / kulturna identiteta / kulturni imaginarij / severna meja / Frye, Northrop

V pričujočem prispevku želim prikazati vzroke, zakaj je prostor postal eden glavnih elementov kanadskega nacionalnega imaginarija in njegovih retoričnih ubeseditiv, a tudi dileme, ki jih je sprožala redukcija kanadskega imaginarija zgolj na razsežnost prostora.

Izraz »nacionalni« je v kanadskem primeru sicer zavajajoč, saj se je že pred politično utemeljenim projektom večkulturnosti o kanadskem narodu govorilo kot o dvojezičnem in dvokulturnem narodu (prim. Dunton in Couture; Behiels; Massey; Schoeck 77–78 idr.). Ker nacionalnosti ni bilo možno nasloniti na kriterij enovitega skupnega jezika, zaradi velikosti prostora pa prav tako ne na teritorialno razsežnost (*ius soli*), Barry Cameron kanadski narod dojema kot lingvistično in geografsko razdrobljen, kar po njegovem mnenju zavira razvoj skupnega simbolnega sistema (112). Obenem kanadski simbolni sistem prav zaradi dvokulturnosti ni mogel biti utemeljen v reprezentativnih zgodovinskih figurah in dogodkih, saj so bili ti podvrženi različnim interpretacijam obeh t. i. utemeljivnih govornih skupnosti in večinoma problematični za francosko govorečo skupnost. Še zlasti to velja za kvebeško bitko l. 1759, ki je pogosto razumljena kot začetek britanske ekspanzije nad francoskim ozemljem (Potocco, »Večkulturnost« idr.). Kako problematična je bila skupna zgo-

dovina, najbolje kaže pesnitev *Brébeuf and his Brethrens* Edwina Johna Pratta (1882–1964), kjer Pratt, sledeč delovanju jezuitov kot »velikemu dejanju nacionalne drame« (Pontuale 64), posebej poudarja dejstvo, da je glavni junak Jean de Brébeuf potomec normanskega plemstva, kar omogoča identifikacijo ne le francoski, marveč tudi angleško govoreči skupnosti in mu šele tako daje status pravega nacionalnega junaka.

Ob odsotnosti ustreznih zgodovinskih figur Pratt že v tej pesnitvi veliko večjo pozornost posveča prostorski razsežnosti. Pri tem staroselce razume kot podaljšek surove narave, s čimer združuje francoski kolonizatorski diskurz, ki je staroselce prikazoval kot barbarskega drugega, z uveljavljenim diskurzom v angleški govorni skupnosti, ki je tudi naravo, tj. prostor razmeroma dosledno prikazoval kot sovražnega drugega (Potocco, »Večkulturnost« 268–273; New 1–22). Prav ta diskurz je po letu 1943, vse do osemdesetih let 20. stoletja, postal osrednji interpretativni ključ kanadskega imaginarija – in čeprav je po letu 1976 doživljal nekatere upravičene kritike, je v literarnem kanonu zaznaven dovolj obsežen niz avtorjev, ki svojo literarno imaginacijo utemeljujejo v odnosu do prostora. Zato je težko zanikati, da je koncept prostorskosti bistveno zaznamoval kanadsko literarno in kulturno samozaznavanje. Hkrati je težko zanikati tudi, da je standardni imaginarij surovega prostora nastal kot posledica predstav v besedilih nekaterih najpomembnejših kanadskih pesnikov ter pisateljev predvsem – vendar ne izključno – s preloma 19. v 20. stoletje in iz prve polovice 20. stoletja. Izhajajoč iz dveh najznačilnejših primerov bom skušal pokazati osnovne značilnosti retorične obravnave prostora, zlasti dileme, ki jih je sprožalo pogosto nekritično privzemanje prostorskih konceptov pri najznačilnejših predstavnikih tako v literaturi kot tudi v pretežno angleški kanadski literarni zgodovini.

Izolacija, divjina, neprijaznost in mit o gradnji železnice

V drugi polovici šestdesetih let 20. stoletja je eden najznačilnejših pesnikov povojnih generacij John Newlove (1938–2003) izdal zbirki *Moving in Alone* (1965) ter *Black Night Window* (1968). Posebej v ciklu *The Pride* (Ponos) iz zbirke *Black Night Window* so Newlovovi generacijski kolegi, pesniki in kritiki, najpogosteje izpostavljali temo nacionalne in regionalne identifikacije, predvsem pa prostor kot enega glavnih toposov njegove poezije (Barbour 292; Atwood, *Survival* 103–104; Atwood, »How Do I Get Out« 68; Bartley 23). E. F. Dyck opozarja, da Newlove topos prerije uporablja kot konstitutivni element, ki definira njegove pesmi (69–91), pa tudi kanadsko kulturno identiteto na sploh.

Raba toposa prostora pri Newlovu ni vselej enaka, vendar lahko v njegovih pesemskih ciklih zasledimo nekatere značilne skupne poteze, ki jih najboljše ilustrira nekaj primerov iz zbirke *Black Night Window*. V ciklu *The Pride* naletimo na sledečo ubeseditev:

image – of a desolate country,
a long way between fires,
unfound lakes, mirages, cold rocks,
and lone men going thorough it

(Newlove 86, v. 18–21)

The country moves on;
there are orchards in the interior,
the mountain passes
are broken, the foothills
covered with cattle and fences,
and the fading hills covered;

but the plains are bare
not barren

(Newlove 89, v. 1–8)

Podoben je opis pokrajine v ciklu *Samuel Hearne in Wintertime*:

Samuel Hearne did more
in the land (like all the rest

full of rocks and hilly country [...]
with larch and birch) than endure.

The Indians killed twelve deer.
It was impossible to describe
the intenseness of the cold.

(Newlove 80, v. 1–17)

Atributom samotne, mrzle in vseobsegajoče prerijske, ki so, kot bomo videli, najznačilnejši elementi kanadskega prostorskega imaginarija, se v tem zadnjem primeru pridruži percepcija okolja, ki terja skrajno zmožnost človekove vzdržljivosti. V obeh ciklih je podoba prerijske vredna pozornosti predvsem zato, ker kaže na poseben odnos med ubesedovalno formo in zaznavo objekta. V ciklu *Samuel Hearne in Wintertime* je zaznava narave posredovana prek dvojnega ubeseditvenega filtra, in sicer kot deloma palimpsestni govor subjekta, ki razmišlja in piše pesem o že obstoječem govoru: tj.

o zapiskih raziskovalca in trgovca s kožuhovino Samuela Hearna. Cikel *The Pride* pa je, na drugi strani, sestavljen kot niz antropološkim podobnih zapisov o staroselcih, za katere prav tako velja, da jih govorec privzema iz bolj ali manj zakritih palimpsestnih virov. Cikel v celoto druží retorična figura, povezana s prostorom. Leksem »podoba« (»image«), ki se v pesmih pojavi večkrat, je kot sinekdoha uporabljen sprva kot izraz za senzorično zaznavo pogleda (kar je razvidno iz prvega od zgoraj navedenih primerov), nato pa kot izraz za pesniško, retorično podobo, s pomočjo katere želi subjekt zaznavano vključiti v celoto svoje poezije (podrobneje gl. Dyck 89 idr.).

Dyck ugotavlja, da je večina Newlovovih pesmi o prostoru utemeljena v retoričnem binarizmu »pesnik, prerija« (74–75), tj. na vzporejanju prostora in njegove retorične ubeseditve. Ta binarizem je moč zaznati tudi v zbirki *Moving in Alone* in še posebej v pesmi *East From the Mountains*, ki je zanimiva še spričo nekega drugega razloga. Namesto za Newlova pogostejše povezave prostora z motivom staroselcev je namreč vanjo vključen topos železnice, s pomočjo katerega je pokrajina zapisana kot del procesa, ki se vrši v subjektovi percepciji (Henderson 17–18, 20):

The single, faltering, tenuous line of melody
displayed by a thin man's lungs
unsurely, halting in the winter air ...
Outside
everything is gone; the white
sheer land answers no questions,
but only exists ...
to listen to the high-pitched wind
in winter removes the idea of hills,
makes clear the real geometry
of the land: east from the mountains
and east to the giant lakes and the river
no single distinction to ruin
the total wholeness of sweep
of the earth
following the tentative line
of a gully {the verse, the geometry, the wind} becomes lost at last
as in Qu'Apelle; following
the tentative line of the railway,
it gathers together and disappears;
the perspective is textbook,
the rare protuberance never in mind ...

(Newlove 30, v. 1–22)

S prvim verzom »ena sama, obotavljiva, nežna črta napeva« je uvedena za Newlova značilna retorična transformacija, ki črto/verz pesmi (*line*)

spremeni v geometrijske linije pokrajine, ki se ponuja v pogled.¹ Toda subjekt ne zaznava le hribov, širjav in razdalj, ampak sledi predvsem liniji železniških tirov. Upovedujoči pogled, ki je poenačen z linijo vetra (in pesnikove/pevčeve) sape, je usmerjen od Skalnega gorovja proti vzhodni (atlantski) obali: sicer v nasprotni smeri, vendar v enaki črti (liniji), kot je zaznamovala gradnjo Kanadske pacifiške železnice. Železnica je imela v kanadski imaginaciji vse od konca 19. stoletja naprej status nacionalnega simbola, k čemur sta najbolj pripomogla dva dejavnika: težavnost gradnje spričo neprehodne pokrajine ter dejstvo, da je bila gradnja železnice cena, ki jo je pogojevala tedaj samostojna Britanska Kolumbija za vstop v prvo kanadsko politično tvorbo, t. i. *Dominijon Kanada* oziroma *Kanadsko konfederacijo* (1867).

Železnica se pojavlja v skoraj vseh Newlovovih najpomembnejših pesmih, v katerih so v ospredju prostor, prerija in pesnik. A kot eksplicitni nacionalni simbol se je najznačilneje izrazila več kot desetletje prej, v pesnitvi E. J. Pratta *Towards the Last Spike* (1951). Obe obravnavi, Newlova in Prattova, izhajata iz istega imaginativnega jedra. Za razliko od Newlova Pratt heroičnost gradnje čezcelinske železnice tematizira v obliki, ki jo je Dorothy Livesay označila kot dokumentarno pesnitev, tj. kot pesnitev, ki temelji na izpričanem dogajanju in se izogiba eksplicitnim fikcijskim vložkom (gl. Archer). Tudi zato je Prattov prikaz železnice drugačen od tistega pri njegovih predhodnikih, ki so transportno sredstvo pred tem bodisi spregledali bodisi obravnavali kot urbano tehnološko motnjo sredi ruralne pokrajine oziroma kot motnjo v odnosu do svojega primarnega individualnega odziva na naravo. V nasprotju s tem Pratt železnico razume kot skupnostni projekt: narod in železnica sta izenačena v naporu gradnje, ki ga ponazarjata na eni strani premier John A. Macdonald kot glava skupnosti ter na drugi vodja konstrukcijskih enot na terenu William Van Horne (Flynn 84–89). Zato železnica ni kontrast naravi, ampak »partner« pri udejanjenju kolektivnega odnosa do prostora, kar jo postavlja v središče skupnostne mitske imaginacije.

Tudi pri Prattu lahko govorimo o dveh vzporednih nivojih obvladovanja prostora. Nacionalni boj je prikazan kot boj retorične zmožnosti v parlamentarnih razpravah ter kot napor v premagovanju fizičnega, geografskega terena. Jezik je v pesnitvi povzdignjen na raven sredstva, s katerim se lahko sporazumevata vzhod in zahod. Ob fizični odsotnosti osrednje figure predsednika Johna A. Macdonalda je jezik med pogajanjmi njegovo edino sredstvo prepričevanja oddaljene Britanske Kolumbije, naj se pridruži kanadski konfederaciji. S tem jezik in železnica – kot za pridružitvev obljubljena kompenzacija – postaneta enakovredno sredstvo komunikacije prek celine, toda v ospredju je po drugi strani podoba tega istega prostora, celine, ki jo zaznamujeta »brutalnost, preproščina, nevednost in tišina« (Stevens

37). Središčni simbol pesnitve je kuščar, s katerim je poenačen Kanadski ščit in s katerim naj bi bralec poistovetil svoje izkustvo narave:

On the North Shore a reptile lay asleep --
A hybrid that the myths might have conceived,
But not delivered, as progenitor
Of crawling, gliding things upon the earth.
She lay snug in the folds of a huge boa
Whose tail had covered Labrador and swished
Atlantic tides, whose body coiled itself
Around the Hudson Bay, then curled up north
Through Manitoba and Saskatchewan
To Great Slave Lake. In continental reach
The neck went past the Great Bear Lake until
Its head was hidden in the Arctic Seas.
This folded reptile was asleep or dead:
So motionless, she seemed stone dead -- just seemed:
She was too old for death, too old for life

(Pratt, *Complete poems 2* 228, v. 870–884)

Močno poetična podoba »lovrencijskega kuščarja« – ki se ji kasneje pridružijo podobno poetične podobe Skalnega gorovja – se naslanja na vse tiste attribute, ki naj bi kanadskega bralca interpelirali v centralno mitosko strukturo o naravi kot točki srečanja z drugim: še posebej kaže njeno brezbržno brutalnost, ki sicer aktivno ne nasprotuje človeku, mu pa je nevarna z neodzivnostjo, ker se ne zmeni za človeško raso in ima ravno zato potencial, da ga uniči (gl. Pratt, *Complete poems 2* 227–232). Boj inženirja Van Horna in delavcev s to pošastjo in z »morjem gora«, ki sta oba hkrati tipični mitološki podobi,² pri Prattu postane ena od možnosti soočenja z drugim, ki ga kljub eksistencialni grozi dojema kot objekt podrejanja. Pri tem Catherine McKinnon Pfaff opozarja, da sta obe podobi uspešni predvsem zato, ker ustrezata predstavam, ki jih ima oziroma jih je imel o svoji deželi tipičen kanadski bralec, celo tisti, »ki Skalno gorovje pozna samo s kuhinjskega koledarja« (53–54).

Dvojnost retoričnega obvladovanja celine (z obvladovanjem parlamentarnih razprav in komunikacije med centrom in Britansko Kolumbijo) ter geografskega prostora, ki je opisan kot zahteven, indiferenten in obsežen, se zrcali v neki drugi dvojnosti, ki jo je kasneje ubesedil Northrop Frye. Po Fryevem mnenju se kanadska identiteta vzpostavlja na sečišču dveh celinskih osi, od katerih os vzhod-zahod predstavlja heroično tradicijo, ki ji gradnja železnice pomeni simbol politične enovitosti ter tipični projekt (nereflektirane) nacionalne heroičnosti, druga os, jug – sever, pa pomeni trk novoameriške liberalne in staroevropske rojalistične tradicije, iz katerega naj bi po

večini izhajale temeljne značilnosti kanadske kulturne identifikacije še zlasti v odnosu do prostora in narave (»Conclusion« 824–830; prim. *The Bush; The stubborn*). Če vzhodno-zahodna os predstavlja težnjo k premagovanju prostora, naj bi južno-severna os pomenila eksistencialno grozo pred njim.

Literarna vs. kulturna kritika in »prostorski mit«

Prattova obravnava prostora je bila verjetno eden najpomembnejših vplivov na (samo)opredeljevanje kanadske identifikacije. Kot opazuje Sandra Djwa, lahko v Prattovih opisih narave (ne le v obeh doslej omenjenih pesnitvah) vidimo enega od poglobitvenih virov za besedila t. i. mitopoetične in nacionalistične šole tako na področju poezije kot na področju literarne zgodovine (Pratt, *Complete poems 1* xi–xlvii), predvsem za danes znameniti Fryev *Sklep* k *Literarni zgodovini Kanade* (1965). Prattove pesniške podobe, na katere opozarja Djwajeva, dobivajo nadaljevanje v Fryjevih podobah »ogromnega, nepredstavljivega, grozečega in neznanskega fizičnega okolja«, v podobah fizične in psihične »meje«, ki obdaja majhne in izolirane skupnosti, ločene druga od druge in od svojih britanskih ali ameriških kulturnih izvorov (Frye, »Conclusion« 830). Takšne skupnosti, dodaja Frye v *Sklepu*, kažejo posebej močno težnjo h konzervativnosti in samoizolaciji, ki jo Frye imenuje »garnizijska mentaliteta«.

Fryeva omemba meje priključuje v spomin še drugo idejno matriko, ki jo je mogoče uporabiti pri razumevanju standardnega kanadskega imaginativnega odziva do narave, nanjo pa je v zvezi s Fryevim *Sklepom* prvi opozoril Eli Mandel (O'Grady xl). Gre za teorijo Fredericka Jacksona Turnerja iz leta 1893, ki opisuje ameriško t. i. »zahodno mejo« kot začasno in vselej premakljivo mejo nadzora, ki jo je mogoče preseči ali celo izbrisati (McGregor, »The Frontier« 283). Medtem ko je zahodna meja ločnica, katere preseganje postaja osebni izziv, je kot o njenem nasprotju možno govoriti o severni meji, ki naj bi bila značilna za kanadsko percepcijo odnosa do prostora. Gaile McGregor to drugo, severno mejo opredeli kot ločnico, ki »opredeljuje mejo vzdržljivosti. To je (...) neizbrisljiva ločnica med sabo in drugim,« ki ni kulturno definirana, ampak je pristna eksistencialna meja (»The Frontier« 283; »Case Study«).

Pomenljivo je, da so vse navedene idejne matrike prisotne v literarnih delih ter esejističnih ali literarnozgodovinskih obravnavah vsaj treh avtorjev, tj. pri Prattu, Fryju in Margaret Atwood – ki so najpomembneje sodelovali tipični kanadski imaginarij v šestdesetih, sedemdesetih in v prvi polovici osemdesetih let 20. stoletja. Prattova poezija in Fryeve kanadistične študije so zaznavne kot neposredni vir za študijo *Preživetje* (*Survival*,

1976), s katero je Atwoodova množično razširila idejo kanadskih reprezentacij okolja kot prostora, ki nenehno ogroža literarne junake, preizkuša njihovo vzdržljivost in jih nazadnje spreminja v žrtve (Brown, »Critic«; Brown, »The Practice«; Cameron idr.). Grozeče sile, ki ovirajo posameznikovo preživetje in ki jih išče predvsem v neprijazni naravi (neobčutljivi ali neposredno sovražni), Atwoodova razširi tudi na druga motivna področja, posebej na reprezentacije staroselcev, ki jih z redkimi izjemami vse do avtorjev svoje generacije razume kot podaljšek divje, grozeče narave.³ Knjiga Atwoodove je zlasti z metodološko zasnovano – obravnavo literature s pomočjo značilnih tem in položajev žrtve – spodbudila tematološko literarno vedo, ki se je prenesla v številne poljudne spise o literaturi in za katero je značilno, da je kanadski prostor razumela pretežno v okviru sledečih atributov: severna klima, razpotegnjenost pokrajine, nepodredljivost okolja, in iz teh parametrov izhajajoče viktimizacije ali pasivizacije kanadskega posameznika (oziroma literarnih junakov), njegove samoizolacije, previdnosti ipd.⁴ Med najznačilnejša tovrstna dela štejemo študiji D.G. Jonesa *Metulj na skali* (Butterfly on Rock, 1970) in Johna Mossa *Vzorci izolacije v angleški kanadski literaturi* (Patterns of Isolation in English Canadian Fiction, 1974), pri čemer slednja svoj metodološki zastavek razkriva že z naslovom in že na površinski ravni potrjuje, da so tematološke študije nastajale pod močnim vplivom Fryevih konceptov garnizijske mentalitete, strašljivosti narave, predvsem pa ideje, da obstajajo enovite značilnosti in določljivi imaginarij, s pomočjo katerih je mogoče interpretirati literaturo naroda. Vendar je bila Fryeva misel manj določna in manj specifično usmerjena. »V kanadski poeziji je name najmočnejši vtis naredila groza, ki je zaznavna v odnosu do narave,« zapiše Frye v *Sklepu*, a nadaljuje: »/.../ to ni groza pred nevarnostjo, neugodjem ali celo pred skrivnostnostjo narave, marveč groza v duši pred nečim, kar te stvari predstavljajo« (»Conclusion« 830). Kot navaja McGregorjeva, je groza, o kateri govori Frye, groza pred drugostjo ob soočenju z neznanim prostorom: naravo, staroselci in – po analogiji – tudi pred drugostjo sebe (»The Frontier« 283 isl.). Če fryevsko garnizijsko mentaliteto opredelimo kot tipičen imaginativni odziv na prostor, jo je torej v skladu z opozorili McGregorjeve treba definirati kot miselnost, ki se bodisi izogiba ali pa udomačuje stik s tistim, kar je neznano, ker drugega vselej tolmači kot eksistencialno grožnjo.

O severni meji in garnizijski mentaliteti, ki sta tako (postala) glavni element kanadskega kulturnega mita in imaginarija, bi potemtakem lahko rekli, da sta proizvod imaginativne reakcije na neobvladljiv kanadski prostor. Vendar sta hkrati tudi retorično konstruiran odziv. Atwoodova ju – kljub drugačnim kritikam njenega dela – razume prav na takšen način, ko vso kanadsko literaturo tolmači s pomočjo sistematizacije na štiri glavne

retorične vzorce v literaturi oziroma štiri glavne pozicije žrtve (od spregledovanja do aktivnega zavračanja stanja žrtve) (*Survival* 36–41). Že ob prvih napadih na tematološko literarno vedo je R. M. Brown pokazal, da je »pozicije žrtve« v knjigi Atwoodove možno razumeti kot gramatiko, »ki interpretove pozornosti v resnici ne usmerja v golo, fizično okolje, marveč k strukturam,« povezanim z izkušnjo le-tega («Critic» 180).

Mit o severni meji in garnizijski mentaliteti se kaže kot retorično konstruiran še z neke druge perspektive. In sicer zato, ker so k njegovi uveljavitvi posebej pripomogle ubeseditve v delih treh že omenjenih avtorjev: Pratta, Atwoodove in zlasti Frya. Fryevsko oblikovani kanadski kulturni mit je prve kritike doživel razmeroma zgodaj, v letih 1976–1978, v naslednjih dvajsetih letih pa se je, kot opozarja Brown, ustvarila »antitematološka ortodoksija«, od katere ni bil dovoljen nikakršen odmik («The Practice» ods. II). Če zanemarimo obtožbe, da naj bi se kanadska tematološka literarna veda namesto na literaturo osredinjala na družbene, historične in kulturne vzorce, s tem pa naj bi se spreminjala v kulturne študije (Cameron 111–12; Brown, »The Practice« ods. II; Cameron in Dixon idr.), je bil – skladno s porastom poststrukturalističnih in anti-esencialističnih teženj – eden od značilnih očitkov, namenjenih tematologom, ta, da pokrajino in prostor razumejo kot nekaj (vnaprej) danega (Cameron 114), ne pa kot del družbenih in opomenjevalnih procesov in diskurzov.

Šablone pri oblikovanju kanadskega imaginarija in teoretske dileme ob koncepciji prostora

Pravkar navedeni očitek okoljskega determinizma ni bil povsem upravičen, še posebej ne v odnosu do Fryja. Ena od težav kanadistične literarne vede v osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja je bila nepripravljenost, da bi se soočila na eni strani s prej prevladujočo tematološko metodo, na drugi strani pa s Fryevimi splošnimi, tj. nekanadističnimi študijami. Odprto vprašanje kanadske nacionalne identitete, ki se je v literarnih in metaliterarnih besedilih pojavljalo od 18. stoletja naprej in bilo izpostavljeno po ustanovitvi Konfederacije ter v času praznovanja njene stoletnice (gl. Daymond in Monkman),⁵ je bistveno vplivalo predvsem na zoženi pogled na Fryjeve teorije, saj je kanadska tematološka literarna veda programatično izpostavljala vprašanje narodne identifikacije. Vendar obstaja vrsta razlik med tematologi in Fryem, zlasti v doslednosti, s katero so tematologi uporabljali koncepte (narodne) enotnosti literature in garnizijske mentalitete, čeprav je Frye pisal samo o »približno imenovani« garnizijski mentaliteti («Conclusion» 830). Barry Cameron in Michael Dixon sta že v

svojem prvem napadu na tematologe ugotavljala, da so Fryevi privrženci, tj. tematologi zanemarjali liberalni duh Fryjeve splošne teorije (Cameron 114; prim. Cameron in Dixon).

Zdi se, da so bila Fryeva v osnovi prostorska pojmovanja kanadskega utemeljitvenega mita, kot so »kanadski sever«, »zbujanje močne groze« ali »garnizijska mentaliteta« v kasnejši kanadski literarni vedi deležna kritike in zavračanja prav zaradi dveh problematičnih stališč, izhajajočih iz pomanjkljivega razumevanja njegove splošne teorije. Poleg zavračanja v kulturni mit usmerjene analize ob obravnavi literature kot družbene mitologije je bil razlog za dvom v Fryeve opredelitve zlasti spregledovanje Fryeve lastne epistemološke distance do pojmovanja utemeljitvenega mita.⁶ Utemeljivni mit je tudi sam vseskozi razumel kot niz konvencij ali šablon, množičnih odzivov in vlog, ki delujejo kot homogenizacijsko ogrodje in v katere posamezniki investirajo svoje osmišljanje sveta (*The stubborn* 7, 20). Negativni odnos do prostora v kanadskem kulturnem mitu in posledično v znatnem delu literature lahko razumemo šele, če izhajamo iz Fryeve predpostavke, da se je oblikoval iz množičnih odzivov in šablon kanadskih prebivalcev in predvsem priseljencev v različnih fazah naseljevanja in priseljevanja. Te šablone, kot bomo videli, ne podpirajo očitka o okoljskem determinizmu, ki so ga naslavljali na tematološko literarno vedo, češ da naj bi ta kanadska literaturo razumela kot omejeni odziv na okoljski prostor, natančneje: okolje naj bi v razumevanju kanadskih tematologov brez posredniških mehanizmov določalo način literarnega pisanja (gl. Surette).

Kot smo videli, je celo za Atwoodovo mogoče reči, da s sistematizacijo kanadske književnosti v knjigi *Survival* usmerja pozornost na izkušnjo okolja in na način, kako je ta izkušnja opisovana v besedilih, ne pa na okolje samo. John Sutherland tudi Fryev diskurz o nezavedni grozi narave in podzavestni grozi uma razume kot dvojno konstrukcijo: na eni strani geografije in na drugi notranjega sveta – uma (gl. Daymond in Monkman 312 isl.). Prav tako Moss, ki ga ob Jonesu in Atwoodovi prištevamo k najznačilnejšim predstavnikom tematološkega kritištva, zatrjuje, da obstaja konvencija opisa in kontrole nad danim, drugačna od pokrajine (Moss in Hamelin). Ločuje torej prostor kot fizično kategorijo od kulturno opredeljenega prostora kot skupka filtrov, skozi katere beremo dejanski, otipljivi prostor (prim. tudi Cook 290). Nobenega dvoma ni, da sta divjina in severna meja bili dani in opisovani skozi filter konvencije, ne nazadnje Frye poudarja, da o tvorbi kanadske identifikacije lahko govorimo šele od nastanka Konfederacije naprej. Konvencionalni imaginativni odzivi na okolje so izhajali iz raznolike, a hkrati podobne zgodovinske izkušnje treh glavnih skupin, ki so naseljevale ozemlje, predvsem pa so se retorične strategije te identifikacije lahko naslonile le na tiste šablone, ki so že izvorno poudarjale nepričakovan odziv na naravo.

Med prvotnimi britanskimi naseljenci sta bila med najzgodnejšimi pisnimi zapisi kot protovir šablonskih predstav najvplivnejša potopisa angleških trgovcev in raziskovalcev *Travels in Western North Amerika 1784–1812* Davida Thompsona ter *A Journey from Prince of Wales's Fort in Hudson's Bay to the Northern Ocean* Samuela Hearna (gl. D. Thompson; Hearne), ki značilno konvencionalizirata kanadske predstave o naravi. V slednjem, denimo, naletimo na danes znamenito pripoved o uboju eskimske deklice, ki ga zagrešijo Indijanci kot podaljšek naravne brutalne sile v prisotnosti nemočnega »kultiviranega« evropskega človeka. Ta zgodba je postala tipični vir za konstrukcijo predstav o naravi, pa tudi o staroselcih kot sovražnem elementu (New 38 isl.). Tudi v drugih potopisih nad sicer prisotnimi romantiziranimi predstavami o naravi prevlada vtis krutosti. Konvencije, ki jih zasledimo vse od prvih potopisov naprej, izhajajo iz nasprotja med prinesenimi predstavami iz Evrope o novem prostoru ter dejanskim okoljem, na katerega so naseljenci naleteli v prostoru, hkrati s tem in še pomembneje pa iz nasprotja med novim, drugačnim prostorom in prinesenim, podedovanim simbolnim jezikom za opis prostora (L. B. Thompson 166). Trčenje z novim prostorom je francoski zgodovinar Pierre Boucher (1622–1717) v svoji *L'histoire véritable et naturelle des moeurs et productions du pays de la Nouvelle-France, vulgairement dite le Canada* opisal takole: »Res je nekaj pretečega v načinu, kako se približuješ tej deželi [...] kajti pogled na Otok Nove Fundlandije [...] in na celino ob vhodu v Zaliv sv. Lovrenca [...] navdihuje grozo in budi namesto želje, da bi v Kanadi živel, vzgib, da bi se ji raje ognil« (Leland 191–92).

Eden najboljših zgodnjih literarnih primerov nasprotja med prinesenimi simbolnimi predstavami in najdenim prostorom je delo *The Rising Village* (1825, 1834) Oliverja Goldsmitha (1794–1861), pranečaka slavnjšega britanskega romanopisca, katerega pesnitev *The Deserted Village* Goldsmith mlajši zrcali. Kanadski Goldsmith v pesnitvi uporabi razsvetljenski horizont kultiviranja narave, ki pa se izkaže kot nezadosten. Boj med naturo in kulturo se le na videz konča v prid drugi, vzporedne zgodbe – neuspešni poizkusi kontrole nad naturo pri zdravnikovem delu s pacienti, pri vzpostavljanju šolskega sistema in slednjič v osrednjem ljubezenskem zapletu – po mnenju Geralda Lyncha šele pokažejo Goldsmithovo glavno temo: strah pred nezmožnostjo kontrole in pred vrnitvijo kulture spet v prvinsko kaotično stanje (gl. Lynch). Drugi znameniti primer in nemara najpomembnejša šablona pri oblikovanju imaginarija so zapisi *Roughing It in the Bush* Susanne Moodie (1803–1885) z dvoumnimi, toda značilnimi podobami trka kultiviranih britanskih priseljencev in njihovih podob »matere narave« ali nostalgичnega povelečevanja nekdanje domovine z elementarnimi, divjimi naravnimi silnicami. Pri tem ni nepomembno,

da je status Moodiejeve kot izkustvene šablone utrdila prav Atwoodova s preinterpretacijo naselitenih zapisov Moodiejeve v svoji zgodnji liriki (*Journals of Susanna Moodie*, 1970) ter seveda v študiji *Survival* (Moodie; prim. E. Thompson idr.).

Kot enega od virov kontrasta med pozitivnimi pričakovanji in negativnim odzivom na dejanski prostor je moč izpostaviti logiko ekonomskega progresivizma in merkantilizma, s katerim je bila podložena kolonizacija Kanade (gl. Mazoff): predvsem je bila Kanada dolgo razumljena kot obljuba severozahodnega prehoda, ki se ni uresničila. Zato je, nasprotno, vzniknil imaginarij jalove dežele, ki jo je v dobro britanskega imperija mogoče izrabiti za trgovino (s kožuhovino), ni pa je mogoče tako kot ZDA posvojiti in naseliti. Komplementarna podoba za skupni imaginarij, ki je kanadski izkustveni horizont ločeval od tistega v Združenih državah, je rasla iz odzivov prebeglih lojalistov, ki so se po ameriški revoluciji zahtevali v Kanado. Denis Duffy opozarja na prenos travme in občutka nepravilnosti ob emigraciji iz ZDA na izkustvo novo naseljenega prostora (13–18); McGregorjeva izpostavlja, da so se ameriški puritanski priseljenci poistovetili z izraelskim eksodusom, ki je bil razumljen kot preizkus lojalnosti (do Velike Britanije), naselitev novega prostora pa kot poglaviti del tega preizkusa (McGregor, »The Frontier« 276–77), kar je začrtalo jasno ločnico med preizkušanimi naseljenci in divjim, neobčutljivim okoljem. Uporaba bibličnih vzporednic, zlasti ideja »preizkušnje«, je bila temelj, ki je omogočil tako pozitiven kot negativen odziv na novi prostor. Spričo te izkušnje je po mnenju McGregorjeve namesto ameriškega transcendentalizma v kanadski literaturi prevladal vpliv angleške romantike; namesto liberalistične vizije podjarmljenja narave pa vizija miroljubnega kultiviranja dežele. Toda ko je ta predstava, podprta z ekonomskim interesom, trčila ob predstavo o dejanskosti prostora, sta iz nje vzniknila podoba krutega, grozečega severa na eni strani in na drugi dodaten zagon h konzervativnosti v organizaciji pomenov v družbi.

Organizacija pomenov

Več kot očitno je torej, da bi bilo nasprotje med prostorom in njegovimi reprezentacijami pretirano razumeti kot materialno determinirano, tako kot so ga razumeli nekateri poststrukturalisti, saj se je od samega začetka udejanjalo kot iz šablonskih odzivov izhajajoča konvencija.⁷ Po drugi strani bi bilo zavajajoče o predstavljenem imaginariju razmišljati kot o edinem možnem imaginativnem odzivu v kanadski literaturi. Upravičena so bila opozorila, da vsi kanadski književniki, zlasti v prvi polovici 19. stoletja,

niso bili v tolikšni meri obremenjeni z naravo in njeno sovražnostjo, kot bi bilo možno sklepati iz Fryjevih izhodišč in kot to zatrjuje Atwoodova (MacDonald). Susanna Moodie, denimo, svojo *Roughing it in the Bush* kljub prevladujočim negativnim odzivom do novega okolja sklene s hvalnico Kanadi (E. Thompson). Tudi iz raziskav, ki se ne distancirajo od tematologov, je razvidno, da so Frye, Atwoodova, Jones in njim podobni avtorji v središče pozornosti postavili omejen izbor kanonskih piscev zlasti iz postkonfederacijskega obdobja (Moodijeva je tu izjema), med katerimi je na najpomembnejše, tj. na Archibalda Lampmana, Charlesa G.D. Robertsa (1860–1943), Willama W. Campbella (1860–1918) in zlasti na Pratta, bistveno vplival pozen in dvoumen sprejem Darwinove evolucijske teorije (gl. npr. Djwa; Reimer idr.).

Predvsem ne smemo spregledati že omenjenega dejstva, da se je prostorski imaginarij oblikoval pretežno na relaciji Pratt – Frye – Atwood. Med temi osrednjimi figurami so obstajale tesne povezave. Frye ni skrival navdušenja nad Prattovim pesništvom, za katerega je – kot večkrat poudarja Djwajeva – mogoče pokazati, da je s specifičnimi podobami neposredno vplivalo na Fryeve definicije v *Sklepu* in že prej v kritiki pesniške antologije *New Provinces* A. J. M. Smitha, za katero je Frye zatrjeval, da ga je šele prepričala o posebnosti kanadske poezije (*The Bush* 129–143). Enako močan vpliv Prattovega pesništva je zaznaven med generacijo pesnikov, ki ji pripada Atwoodova, in pri Atwoodovi, ki je bila Fryjeva študentka, zato ne preseneča vpliv Fryevih teorij nanjo. Obenem so tako Fryev *Sklep* kot večina najvplivnejših tematoloških študij bili objavljeni v času okrepljenega kanadskega nacionalizma, na katerega sta vplivala obeleževanje stoletnice Konfederacije ter vse močnejši ekonomski pritisk Združenih držav Amerike.

Prostorskega imaginarija v kanadski literaturi in literarni zgodovini zato ni možno razumeti kot dokončnega, edino veljavnega. Oblikovan je bil z vrsto retoričnih strategij, izkustvenih odzivov in šablonskih vplivov. Oblikoval se je v obdobju nacionalizma in pretežno v okviru ene od literarnozgodovinskih metodoloških šol. Opozorila, ki so prihajala po letu 1976, da njenih opredelitev ne smemo razumeti kot fiksne podobe kanadskega literarnega kontinuuma, so zato na mestu. A obenem ni na mestu popolna izključitev fryevskega horizonta, ki so jo skušali doseči kritiki tematologov. Prostorski imaginarij, kakršnega so začrtali Frye in tematologi in kakršen je – kot sem skušal ob dveh značilnih primerih pokazati na začetku pričujočega prispevka – razviden v delih dovolj velikega števila kanadskih literatov, ima svoj poseben pomen kot eno od interpretativnih orodij pri raziskavi literature, tako kot to velja za študije kanadskih tematologov na sploh (Brown, »The Practice«).

Uporabljen kot eno od hermenevtičnih izhodišč nam prostorski imaginarij zato lahko nudi primerno oporno točko za razumevanje tistih avtorjev kanadske literature, ki kljub relativizacijam še vedno po večini veljajo za kanonske ustvarjalce.

OPOMBE

¹ Skoraj enako razmerje med zaznavo prostora in njegovo ubeseditivijo v retorični figuri je v zbirki *Black Night Window* značilno vsaj še za cikel *Ride Off Any Horizon*. Uvodni triverzni refren »Ride off any horizon / and let the measure fall / where it may«, ki tu posamične pesmi povezuje v celoto, se hkrati nanaša na pesniški ritem (measure), katerega zaključek (horizont) je konec verza, in na predstavo fizičnega obzorja. Toda reprezentacija prostora je v tem ciklu že nekoliko kompleksnejša, saj ob podobi vseobsegajoče prenje obenem kaže tudi na njeno zaključenost in še zlasti na človekovo zaprtost v prostor. Tako percepcija prostora kot njen retorični ekvivalent, pesniška forma, sta tu torej hkrati fluidna in fiksna:

Their eyes are fixed as far as
they can see beyond each other -

to the concrete horizon, definite,
tall against the mountains,
stopping vision visibly.

(Newlove 65, v. 15–19)

² Glede na simboliko pošasti in morja ne preseneča, da Frye to podobo primerja z Leviatanom in Behemotom oziroma s kitom, ki požre Jona; vsekakor gre za mitično podobo kaosa in njegovega obvladovanja.

³ Podrobnejša analiza kaže, da je obravnava staroselcev v kanadski literaturi kompleksnejša, res pa je, da se v njej zrcalijo strah pred etničnim drugim, predvsem pa dve iz evropskega razsvetljenstva prineseni reprezentaciji: Indijancev kot barbarov in Indijancev kot plemenitih divjakov (kot poseben podtip slednje pa še reprezentacije indijanske ženske kot erotične skušnjave). Prav tako je res, da so v letih pred 1950 bile pogostejše reprezentacije Indijancev kot barbarov, najznamenitejša med njimi je prav Prattova pesnitev *Brebéuf and his Brethrens* (prim. Potocco, »Večkulturnost«; New; Goldie).

⁴ Seveda tudi med literarnozgodovinskimi obravnavami tematološke šole niso obstajale zgolj tovrstne obravnave, pa tudi tovrstne obravnave so morale priznati izjeme v kanadski literaturi – že zmago nad prostorom v Prattovi *Towards the Last Spike*, ki je resda opisana antiklimaktično –, še posebej zato, ker sta v kanadski literaturi najkasneje po letu 1960 jasno zaznavna precej drugačna karakterizacija kanadskega človeka in bistveno nevtralnije opisovanje prostora, pri čemer interes za neposredno obravnavo slednjega tudi stopi v ozadje.

⁵ Frye je dileme o kanadski identiteti in njenem (ne)obstoju, denimo, izrazil l. 1943 ob recenziji antologije kanadske poezije *New provinces*, ki jo je sestavil A. J. M. Smith, rekoč, da ga je še Smithova antologija prepričala, da obstaja skupno jedro kanadskega kanona z značilnim kanadskim duhom.

⁶ Prav Fryeva splošna teorija je tista, ki kaže zanimanje za splošne vzorce v genezi (neke) literature, saj njeno strukturo obravnava v primerjavi s strukturo mita, ki je lahko, ni pa nujno utemeljitveni mit dežele ali naroda. Prepričanje o imaginaciji kot o dejavniku poenotenja, utemeljenem v simbolni logiki, podlaga tudi njegovo razumevanje kanadskega ima-

ginarnega. Pri tem se v marsičem približa teoriji imaginarnega pri Corneliusu Castoriadis in Wolfgangu Iserju (gl. Castoriadis; Iser), s katerim ga družijo tudi podobnost v opredelitvi razmerja med znotraj- in zunajbesedilno plastjo literarnih del (Iser 225–26). Tudi Frye daje podlago za razumevanje dveh vrst besedil: tistih, katerih deskriptivni jezik usmerja bralčevo pozornost navzven, v zunajbesedilni svet, ter tistih, katerih metaforični jezik bralčevo pozornost usmerja v besedilno stukturo in v njene interakcije (*Anatomy* 74–75; *The great code* 61–62). Pojma centripetalne in centrifugalne silnice, ki bralčevo branje usmerja k preverjanju pomenov v zunajbesedilnem svetu, nista prisotna le v *Anatomiji kritičstva* (*Anatomy* 5, 74, 76), marveč podlagata tudi Fryeve kanadistične posege. V *Sklepu* Frye opisuje velik del dotlej nastale kanadske literature kot književnost, ki preverja svoje pomene v zunajbesedilni realnosti, tj. kot književnost, ki »močno poudarja konceptualno in argumentativno [in deskriptivno] rabo jezika« (»Conclusion« 836). Po Iserjevem mnenju se takšen tip imaginarnega ne udejanja v fiktivni igri dvojnostne strukture, marveč ima težnjo po delovanju v družbeno imaginarnem (prim. Potocco, »Imaginarno kot izvor«; Potocco, »Literatura, ideološkost« 67–71). V *Sklepu* Frye takšen tip besedil opiše kot literaturo, ki bralca spodbuja, da »ohranja privajene družbene odzive«, namesto da bi zbujala avtonomen fiktivni svet (»Conclusion« 838). Izhajajoč iz zgornjih stališč Frye velik del kanadske književnosti označuje kot pomanjkljivo. Kritika – če ta njegova stališča razumemo kot vrednostno sodbo – je posledica prepričanja, da naj bi književnost kot fiktivna struktura z metaforičnim jezikom »privzela sebi lastno obliko«, namesto da z opisovanjem zunajbesedilnih povezav, tem in zgodb pripada odgovarjajoči mitologiji, ki jo ustvarja družba (»Conclusion« 836, 842). A Fryev interes je osredinjen prav na genezo mita, sledljivo v »nepopolni« kanadski književnosti, ki ponuja možnost za raziskovanje strukture družbenega mita (gl. npr. »Conclusion« 821). »Za tovrstno literaturo,« opozarja Frye, »je treba znatno razširiti pojmovanja, kaj sploh je književnost«, in tako »jo je treba v večji meri analizirati kot del kanadskega življenja, ne pa kot del avtonomnega sveta literature« (»Conclusion« 822). Takšna širitev analize literarnega je seveda uporabno orodje samo in predvsem takrat, kadar književnost v specifičnem družbenem kontekstu ni bila sposobna ustvariti neposnemovalnih estetskih oblik.

⁷ Frye v *Sklepu* opozarja še na en podoben odziv – na konvencionalne reprezentacije Indijancev, ki so bili tako kot narava tolmačeni s pomočjo nezadostnega horizonta evropskega razsvetljenstva in romantike. Kot zatrjuje tudi Atwoodova, je bila natura Indijancev razumljena kot podaljšek naravne divjine, vendar v reprezentacijah lahko najdemo dvoje nasprotujočih si, podedovanih predstav, ki obe izhajata iz evropskega razsvetljenstva: iz negativnega stereotipa o Indijancih kot barbarih – prisotnega pri Adamu Smithu – in pozitivnega stereotipa, podedovanega zlasti iz misli Jeana Jacquesa Rousseauja, o Indijancih kot o plemenitih divjakih (New; Bentley).

LITERATURA

- Archer, Anne. "The Story of an Affinity: D.G. Jones, Archibald Lampman, and 'Kate These Flowers'". *Canadian Literature* 122-123 (1988): 42–54.
- Atwood, Margaret. "How Do I Get Out of Here: the Poetry of John Newlove". *Open Letter* 2.4 (1973): 59–70.
- — —. "*Survival: a thematic guide to Canadian literature*". Toronto, Ont.: McClelland & Stewart, 1996.
- Barbour, Douglas. "John Newlove". *Canadian writers and their works: poetry series*. Ur. Robert Lecker, Jack David, & Ellen Quingley. Downsview, ON: ECW Press, 1992. 279–336.
- Bartley, Jan. "Something in Which to Believe for Once: the Poetry of John Newlove". *Open Letter* 2.9 (1974): 19–48.

- Behiels, M.D. "Francophone-Anglophone Relations". *The Canadian Encyclopedia* 16. jun 2011. Splet. 16. jun. 2011. <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1ARTA0003025>.
- Bentley, D.R.M. "Essay 4: Savages and Relics - the Commemoration of Native Peoples in the Nineteenth Century". *Mnemographia Canadensis: Essays on Memory, Community, and Environment in Canada (Volume 1)*. Canadian Poetry: An Electronic Resource. 7. jun 2004. Splet. 3. jun. 2011. http://www.canadianpoetry.ca/architexts/mnemographia_canadensis/essay_4.htm.
- Brown, Russel Morton. "Critic, Culture, Text: Beyond Thematics". *Essays on Canadian Writing* 11 (1978): 151–183.
- . "The Practice and Theory of Canadian Thematic Criticism: A Reconsideration". 70.2 (2001): 653–689.
- Cameron, Barry. "Theory and Criticism, Trends in Canadian Literature". *Literary history of Canada*. Ur. William New. Toronto: University of Toronto Press, 1990².
- Cameron, Barry, in Michael Dixon. "Mandatory Subversive Manifesto: Canadian Criticism vs. Literary Criticism". *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne* 2.2 (1977): n. pag. Splet. 5. jun. 2012. <http://journals.hil.unb.ca/index.php/SCL/article/view/7862/8919>.
- Castoriadis, Cornelius. *Imaginary Institution of Society*. Cambridge: Polity Press, 1997.
- Cook, Eleanor. "Seeing and Unseeing in the Eye: Canadian literature and the sense of place". *A Passion for Identity: an introduction to Canadian studies*. Ur. David Taras & Beverly Rasporich. Scarborough Ont.: Nelson Canada, 1993². 289–303.
- Daymond, Douglas, in Leslie Monkman, ur. *Towards a Canadian literature: essays, editorials, and manifestos*. Ottawa: Tecumseh Press, 1984.
- Djwa, Sandra. "Introduction". *Complete poems 1*. Ur. Sandra Djwa. Toronto: University of Toronto Press, 1989. xi–xlvi.
- Duffy, Dennis. *Gardens, covenants, exiles: loyalism in the literature of Upper Canada Ontario*. Toronto: University of Toronto Press, 1982.
- Dunton, A. Davidson, in Claude Couture. "Biculturalism". *The Canadian Encyclopedia* 16 jun 2011. Splet. 16. jun. 2011. <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1ARTA0000725>.
- Dyck, E.F. "Place in the Poetry of John Newlove". *Canadian Literature* 122–123 (1989): 69–91.
- Flynn, Kevin. "The Railway in Canadian Poetry". *Canadian Literature* 174 (2002): 70–95.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- . "Conclusion". *Literary History of Canada: Canadian Literature in English*. Ur. Carl F. Klinck. Toronto: University of Toronto Press, 1965. 821–849.
- . *The Bush Garden*. [Toronto]: Anansi, 1971.
- . *The Great Code: The Bible and Literature*². San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.
- . *The Stubborn Structure*. London: Methuen, 1974.
- Goldie, Terry. "Semiotic Control: Native Peoples in Canadian Literature in English". *Studies on Canadian literature: introductory and critical essays*. Ur. Arnold Davidson. New York: Modern Language Association of America, 1990. 110–123.
- Hearne, Samuel. *A journey from Prince of Wales 's fort in Hudson Bay to the northern ocean, in the years 1769, 1770, 1771, and 1772*.
- . *New ed.* Toronto: Champlain Society, 1911. Internet Archive. Splet. 14. jun. 2011. <http://www.archive.org/stream/journeyfromprinc00hearuoft#page/n5/mode/2up>.
- Henderson, Brian. "Newlove: Poet of Appearance". *Essays on Canadian Writing* 2 (1975): 9–27.
- Iser, Wolfgang. *The fictive and the imaginary: charting literary anthropology*. Baltimore: J. Hopkins University Press, 1993.

- Jones, Douglas. *Butterfly on rock: a study of themes and images in Canadian literature*. Toronto: University of Toronto Press, 1970.
- Leland, Marine. "Quebec Literature in its American Context". *The Canadian imagination: dimensions of a literary culture*. Ur. David Staines. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1977.
- Lynch, Gerald. "Oliver Goldsmith's 'The Rising Village: Controlling Nature'". *Canadian Poetry: Studies, Documents, Reviews* 6 (1980): n. pag. Splet. 3. jun. 2011. <http://www.uwo.ca/english/canadianpoetry/cpjrn/vol06/lynch.htm>
- MacDonald, Mary Lu. "Some Notes on The Montreal Literary Scene". *Canadian Poetry: Studies, Documents, Reviews* 5 (1979): n. pag. Splet. 24. maj. 2011. <http://www.uwo.ca/english/canadianpoetry/cpjrn/vol05/macdonald.htm>.
- Massey, Vincent. "Report of the Royal Commission on National Development in the Arts, Letters, and Sciences". *Royal Commission on National Development in the Arts, Letters, and Sciences 1949-1951*. Library and Archives Canada. 1951. Splet. 14. jun. 2011. <http://www.collectionscanada.gc.ca/massey/h5-400-e.html>.
- Mazoff, C.D. "Strategies of Colonial Legitimation in the Early Canadian Long Poem". *Canadian Poetry: Studies, Documents, Reviews* 36 (1995): n. pag. Splet. 3. jun. 2011. <http://www.uwo.ca/english/canadianpoetry/cpjrn/vol36/mazoff.htm>.
- McGregor, Gaile. "A Case Study in the Construction of Place: Boundary Management as Theme and Strategy in Canadian Art and Life". *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture* 5 (2003): n. pag. Splet. 14. jun. 2011. http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_5/McGregor/McGregor.html.
- . "The Frontier Anthitesis". *A Passion for Identity: an introduction to Canadian studies*. Ur. David Taras & Beverly Rasporich. Scarborough Ont.: Nelson Canada, 1993².
- McKinnon Pfaff, Catherine. "Pratt's Treatment of History in 'Towards the Last Spike'". *Canadian Literature* 97 (1983): 48–71.
- Moodie, Susanna. *Roughing it in the bush; or, Life in Canada: Moodie, Susanna, 1803-1885*. 1852. Internet Archive. Splet. 17. jun. 2011. <http://www.archive.org/details/roughingit-bush00moodrich>.
- Moss, John. *Patterns of isolation in English Canadian fiction*. Toronto: McClelland and Stewart, 1974.
- Moss, John, in Christine Hamelin. "John Moss: Consciousness as Context, An Interview". *Studies in Canadian Literature*. Text.Serial.Journal. 1 jan 1995. Splet. 14. jun. 2011. <http://journals.hil.unb.ca/index.php/SCL/article/viewArticle/8216/9273>.
- Newlove, John. *Apology for absence: selected poems 1962-1992*. Erin, ON: Porcupine's Quill, 1993.
- New, William H. *A History of Canadian Literature*. London: Macmillan, 1991.
- O'Grady, Jean. *Northrop Frye on Canada*. Ur. Jean O'Grady & David Staines. University of Toronto Press, 2003.
- Pontuale, Francesco. "Brébeuf: Christian Ideology and Contradiction". *Rivista di Studi Canadesi/Canadian Studies Review* 5 (1992): 73–81.
- Potocco, Marcello. "Imaginaro kot izvor družbenih identifikacij". *Dialogi* (2008): 40–55.
- . "Literatura, ideološkost in imaginarno". *Primerjalna književnost* 29 (2006): 65–82.
- . "Večkulturnost, garnizijska mentaliteta in kanadski utemeljitveni mit". *Razprave o medkulturnosti* (2010): 261–274.
- Pratt, Edwin J. *Complete poems 1*. Ur. Sandra Djwa. Toronto: University of Toronto Press, 1989.
- . "Complete poems 2". Ur. Sandra Djwa. Toronto: University of Toronto Press, 1989.
- Reimer, Howard James. "Darwinism in Canadian Literature". 1976. Splet. 13. mar. 2013. <http://digitalcommons.mcmaster.ca/opendissertations/920>

- Schoeck, Richard. "Reflections on Canadian Poetry". *Review of National Literatures* 7 (1975): 77–82.
- Stevens, Peter. "Language and Man in the Poetry of E.J. Pratt". *The E. J. Pratt Symposium*. Ur. Glenn Clever. Ottawa: University of Ottawa Press, 1977. 32–42.
- Surette, Leon. "Here is Us: The Topocentrism of Canadian Literary Criticism". *Canadian Poetry: Studies, Documents, Reviews* 10 (1982): n. pag. Splet. 14. jun. 2011. <http://www.canadianpoetry.ca/cpjr/vol10/surette.htm>.
- Thompson, David. *David Thompson's narrative, 1784-1812*. Ur. Richard Glover. Toronto: Champlain Society, 1962. Splet. 17. jun. 2011. http://link.library.utoronto.ca/champlain/item_record.cfm?Idno=9_96867&lang=eng&query=thompson%20AND%20david&searchtype=Author&startrow=1&Limit=All.
- Thompson, Elisabeth. "Roughing It in the Bush: Patterns of Emigration and Settlement in Susanna Moodie's Poetry". *Canadian Poetry* 40 (1997): n. pag. Splet. 23. mar. 2013. <http://canadianpoetry.org/volumes/vol40/thompson.html>
- Thompson, Lee Briscoe. "Lands Without Ghosts: Canadian and Australian Historical Poetry". *The history and historiography of Commonwealth literature*. Ur. Dieter Riemenschneider. Tübingen: G. Narr, 1983. [167]–175.

Space as a Constitutive Element of Canadian Imagination and Its Rhetorical Articulations

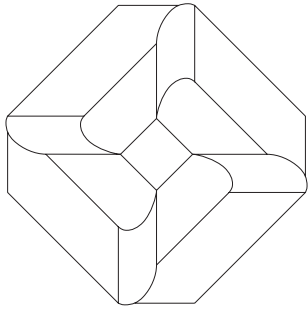
Keywords: literature and space / Canadian literature / national mythology / cultural identity / cultural imaginary / northern frontier / Frye, Northrop

The article is a case study analyzing space as part of the Canadian national myth. Common symbolic imaginary in Canada is in itself problematic due to the lack of historical personalities and events that could be acceptable to both "founding groups" (i.e., English and French). Use of space as one of the main constituents of the national imaginary is thus not surprising. By analyzing the poetry of John Newlove and E. J. Pratt, the author shows that both use the vastness of geographical territory as a means of Canadian cultural identification, but they are also conscious of language/rhetorics as an equivalent of spatial images and even as a means of domination over space. The imagery of Canadian space shows vast, unresponsive, or even actively hostile territory, but above all the landscape that challenges lyrical speakers and their fictive personas to endure. It is true that such is the imagery of the space and of the Canadian cultural myth as described in the famous critical interventions by Northrop Frye and as latter reiterated by Margaret Atwood in her *Survival*. It is also true that Frye's and Atwood's imagery was heavily indebted to Pratt's poetry

and its ambivalent relation to Charles Darwin's theory of evolution: it is possible to demonstrate both the close contacts between Pratt and Frye on the one hand, and Frye and Atwood on the other, as well as the ambivalent influence of Darwin's theory on Pratt and on his predecessors (i.e., Archibald Lampman, Charles G. D. Roberts, and William Wilfred Campbell). Poststructuralist literary critics thus have to some extent rightfully attacked Frygian notions such as "garrison mentality." Nevertheless, Frye never thought of his understanding of the Canadian imaginary as fixed and all-pervading. Even more so, he understood that, as always in the case of the imaginary, Canadian notions of space were co-shaped by symbolic language and stock responses used by different groups when inhabiting new space. The article provides a brief overview of these stock responses and their literary examples, and at the same time it rejects some of the accusations of the poststructuralist critics, especially that of the presumed environmental determinism of the Frygian notions of space.

September 2013

Kritika



Svetovna književnost kot nova primerjalna književnost

Marko Juvan: *Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem*.
Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2012. (Zbirka Novi pristopi). 383 str.

Marko Juvan, ur.: *Svetovne književnosti in obrobja*.
Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2012. (Zbirka Studia litteraria). 416 str.

Blaž Zabel

Pedagoška fakulteta, Kardeljeva ploščad 16, SI-1000 Ljubljana
blaz.zabel@pef.uni-lj.si

Pojem svetovna književnosti je (ponovno) preplaval primerjalno književnost pred dobrim desetletjem, prav na prelomu tisočletja. V Sloveniji je tematizacija svetovne književnosti prisotna od samih začetkov njenega razmaha, v zadnjih nekaj letih pa je postala ena izmed bolj priljubljenih tematik tudi pri nas. Svetovno književnost kot enega temeljnih problemov in področij sodobne komparativistike je v svojem delu *Primerjalna književnost na prelomu tisočletja* izpostavil že Tomo Virk, vidno mesto pa je med drugim imela tudi v zborniku *Primerjalna književnost v 20. stoletju in Anton Ocvirk*, ki sta ga uredila Darko Dolinar in Marko Juvan. Zbornik *Svetovne književnosti in obrobja* (2012) z izjemno širokim naborom raziskovalcev jasno pokaže, da je svetovna književnost tudi v Sloveniji med najpomembnejšimi in najaktualnejšimi problemi sodobne komparativistike. Zbornik s stališča svetovne književnosti prinaša nekatere pomembne ugotovitve ter korigira nekatera zakoreninjena prepričanja o slovenski književnosti. Istega leta izdana monografija Marka Juvana z naslovom *Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem* pa je v naš prostor prinesla zares temeljit in obsežen pregled strokovne literature in sodobnih polemik o svetovni književnosti po svetu ter celovito in natančno obravnavo odnosa med slovensko in svetovno književnostjo.

Najprej bi bilo potrebno odgovoriti na vprašanje, kaj sploh je svetovna književnost? Je svetovna književnost kanon, na podlagi katerega lahko vrednotimo ostala dela? So v svetovno književnost zajeta zgolj literarna dela, ki jih pozna in bere cel svet? Je svetovna književnost kanon vseh nacionalnih kanonov? Je to vsa literatura, ki je bila kadarkoli napisana in objavljena (kar se morda zdi precej abstraktna predstava, a bi lahko z Googlovim projektom digitalizacije literature kmalu postala realnost)? Kako svetovna književnost sploh nastane? S temi vprašanji se v prvem delu svoje monografije *Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem* sooči Marko Juvan, ki svoje teze in ugotovitve o svetovni književnosti podpre

z resnično obsežnim, širokim in ažuriranim pregledom literature na tem področju. Prvi del monografije tako predstavlja več kot dvesto strani dolg pregled različnih konceptov svetovne književnosti od njenih začetkov do danes, s pomočjo katerih Juvan izlušči nekatere njene temeljne poteze in tako prepričljivo odgovori na vprašanje, kaj je svetovna književnost.

Kot ugotavlja Juvan, je dolgo časa veljalo, da je prvi izraz »svetovna književnost« uporabil Johann Wolfgang von Goethe, a novejša raziskava kažejo, da je pred njim o svetovni književnosti pisal že zgodovinar August Ludwig Schlözer. Kljub temu je Goethejevo razpravljanje temeljito in tako rekoč do danes zaznamovalo ta pojem. Čeprav je nemški klasik o svetovni književnosti govoril na več mestih z nekoliko različnimi poudarki, lahko njegova pojmovanja povzamemo v tri točke. Svetovna književnost je prvič zaznamovana s pojavom globalnega trga in menjavo duhovnih dobrin, drugič, je kozmopolitski poziv narodom k medsebojnemu razumevanju, in tretjič, je poetika novega obzorja, ki omogoča pisateljem, da se orientirajo po raznovrstnih tradicijah sveta. Od samega začetka torej pojem svetovne književnosti zaznamuje dinamika odnosa med lokalnim in globalnim oziroma med nacionalnimi oblikami literature in t. i. globalno, svetovno književnostjo. Nacionalna književnost se vpisuje v svetovno in ob tem ne izgublja svojih specifik, svetovna književnost pa s svojim vplivom nacionalno sooblikuje. Potrebno je opozoriti, da je Goethe pri tem imel ves čas v mislih svoj nemški narod in Weimar, ki ga je želel povzdigniti v novo kulturno prestolnico, tako da je idejo svetovne književnosti uresničeval tudi s svojim pisanjem, mednarodnim dialogom in vodenjem lastne periodike. Pravzaprav je takšno razumevanje Goetheja za dolgo časa zaznamovalo pojem svetovne književnosti, v katerem se »občečloveško kot vrednostno merilo uteleša v univerzalnem pojmu nadčasovnega umetniškega kanona« oziroma v kanonu »večnih del ali velikih knjig« (Juvan, *Prešernovska* 127), kar so z veseljem pograbili tudi vedno močnejši nacionalizmi. S tem je padla v pozabo druga plat Goethejevega pojmovanja koncepta svetovne književnosti, tj. »medjezikovni in medcelinski pretok besedil, posredniška vloga prevoda in posebna optika branja, ki zgodovinsko in prostorsko raznorodna dela postavlja v arbitrarno, *ad hoc* konstelacijo, v kateri subjekt svojo identiteto reflektira v tekstih, izvorno kodiranih v drugačni kulturi« (Juvan, *Prešernovska* 97). Prav idejo obtoka duhovnih dobrin, ki jo je Goethe poveličeval, sta v *Komunističnem manifestu* kritizirala Marx in Engels, saj naj bi svetovna književnost utelešala logiko kapitalističnega gospodarstva, spodbujala potrošnjo na globalnem trgu in širila svoje meščanske kulturne vzorce po vsem svetu.

Na osnovi te kritike je zacvetela tudi sodobna obravnava problema svetovne književnosti, pri čemer Juvan izpostavlja predvsem najodmev-

nejša raziskovalca Pascale Casanovo in Franca Morettija. Francoska raziskovalka Pascale Casanova svetovni literarni prostor obravnava po zgledu Bourdieuejevih pojmov »simbolni« in »literarni kapital«. Pri tem oblikuje svoj pojem »svetovne literarne republike«, ki je nekakšen paralelni svet literarnega dogajanja, v katerem veljajo določeni tržni zakoni, s tem pa se oblikujejo literarni centri in periferije. To naj bi pojasnjevalo privilegirani položaj zahodnih pisateljev in tistih, ki pišejo v kakšnem izmed svetovnih jezikov. Po drugi strani se Franco Moretti v svojih raziskavah bolj osredotoča na formalno razumevanje literature, tudi on pa se opre na razliko med centrom in periferijo, ki ju poveže z darvinističnim bojem za uveljavitev in preživetje literarnih del. V tem nasprotuje Casanovi, saj ne pristaja na avtonomijo literarnega trga, ki bi ostal nepovezan s svetovnim gospodarstvom, celoten literarni sistem pa zvede na idejo trga, v katerem center v valovih širi svoje vplive na periferijo, tako da je odnos med centrom in periferijo pretežno enosmeren. Centri s svojimi literarnimi vzorci vplivajo na periferije, tam pa se ti vzorci spojijo z lokalnimi značilnostmi – ta transfer Juvan demonstrira z Linhartovo komedijo *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* ter Jurčičevim romanom *Deseti brat*. Ob tem je treba opozoriti, da Moretti ne zanika možnosti obratnega vpliva periferije na center, vendar je le-ta precej manj pogost. Kot rešitev zato predlaga model preučevanja, imenovan »oddaljeno branje« (nasproten znanemu konceptu natančnega branja – *close reading*). To pomeni, da naj bi raziskovalec v svojo raziskavo vključil čim večjo količino literarnih del s pomočjo ugotovitev drugih raziskovalcev in ne z lastnim prebiranjem. Prav ta metoda je naletela na silne kritike, ki so Morettiju po eni strani očitali preveč poenostavljeno razumevanje vplivov centra na periferijo, po drugi strani pa naj bi z oddaljenim branjem še bolj utrdil prevlado hegemonije zahoda, ki ima pravico (oddaljeno) brati in razlagati, naloga vseh ostalih pa je, da zahodu zgolj priskrbijo raziskovalni material.

V tem pogledu Juvan upravičeno opozarja na prezrtega Dionýza Ďurišina, ki je o problemih svetovne književnosti spregovoril že leta 1993 v delu *Kaj je svetovna literatura?* Tam razpravlja o svetovni književnosti kot »dialektiki med občim in posebnim«, ki enakovredno afirmira posebnosti vseh nacionalnih književnosti. Svetovna književnost torej ne predstavlja zgolj enosmernih vplivov iz centra na obrobja, temveč obojestranski odnos in tako priznava vse akterje, tudi t. i. »male književnosti«. Podobno prepričanje lahko najdemo pri Davidu Damroschu, ki tako kot Ďurišin ponuja alternativo Casanovi ter Morettiju. Zanj gre pri svetovni književnosti »za avtorje, dela, strukture ipd., ki so presegli meje matične kulture in so dejavno navzoči v drugih jezikih in družbah kot ‚mnogotera okna v svet‘; prek takšnih besedil, ki so s prevodi, komentarji, kritiko, branji in zlasti s svojim delovanjem na umetniško produkcijo aktivna v gostiteljskem

literarnem sistemu, se ustvarja dvožariščni semantični prostor za 'eliptično prelamljanje' izvorne kulture v sprejemajoči kulturi, s tem pa zaživi interaktivna hermenevitična refleksija drugosti in sebstva« (Juvan, *Prešernovska* 59). Damrosch se torej oddaljuje od klasične delitve periferije in centra ter enosmernih vplivov, ki jih nadomešča z dinamičnim potovanjem različnih literatur skozi druge jezike. Svetovna književnost je zanj proces spoznavanja drugosti, ki privede do medsebojnega prelamljanja različnih nacionalnih literatur, s čimer nastane »avtonomen, transnacionalen, multikulturen in decentriran estetski prostor, v katerem se lahko osvobodimo politične vezanosti na svoj narod, razred itd.« (Juvan, *Prešernovska* 33).

Kaj je torej svetovna književnost? Svetovna književnost je najprej in predvsem »metodološki preobrat, ki naj bi presegel ne le nacionalno literarno zgodovino in primerjalno književnost, temveč tudi postkolonialno kritištvo« (19). Svetovna književnost je torej poseben način obravnave in raziskovanja literature oziroma določen metodološki princip razumevanja književnosti. Ta pristop se oddalji od različnih nacionalnih književnosti, prekine pa tudi z osnovnim pojmovanjem primerjalne književnosti, ki se je povečini posvečala raziskovanju enosmernih vplivov med avtorji in literaturami različnih narodov. Namesto tega nova metodološka paradigma razume književnost kot dinamičen in večsmerni proces, ki presega nacionalnost svojega prostora in aktivno posega v svetovno mrežo literarnega dogajanja. Ker so literarna dela med seboj ves čas v obtoku in interakciji, preučevanje vplivov ni več smiselno, zato se svetovna književnost dvigne nad tradicionalno razumevanje književnosti in svojo pozornost usmeri na samo mrežo. Za raziskovanje postanejo pomembni dinamika odnosov med literaturami, potovanje literarnih del, prevodi, kritike, družbene mreže, ki vplivajo na literarno dogajanje, vloga in pomen založništva in tiska, pomen literarnih revij, medijska recepcija, kulturni transfer, medbesedilnost (predvsem kot samorefleksija in osmišljanje avtorjeve lastne vloge), različna literarna vozlišča, med katerimi eno izmed najpomembnejših vlog gotovo igrajo knjižnice, več pozornosti pa je namenjene tudi odnosu med literaturo in prostorom. Preko teh raziskovalnih tematik je mogoče osvetliti neprekinjeno dinamiko svetovne književnosti, ki ni pojmovana kot statičen sistem vplivov centra na obrobje, ampak kot dinamičen in nelinearen sistem. Torej sistem, ki prav v globalnem »kot okno v svet« omogoča videti lokalno, tako globalno kot lokalno pa sta med seboj v nenehni interakciji in odnosu. Oziroma, rečeno na kratko, svetovna književnost je »glokalna«.

Odličen in nazoren primer raziskave s stališča svetovne književnosti kot specifičnega metodološkega pristopa v primerjalni književnosti je gotovo analiza »prešernovske strukture«, ki jo v svoji monografiji obravnava Marko Juvan. Avtor najprej preuči recepcijo koncepta svetovne književ-

nosti na Slovenskem: prakso kulturnega transferja, iz kakršnih se je pozneje oblikoval svetovni literarni sistem, pa tudi Goethejev pojem svetovne književnosti, lahko najdemo že pri prvem slovenskem pesniku Antonu Feliksu Devu. Ta je v *Pisanicah* lokaliziral antični vzorec in s tem že nakazal, da se mora slovenska književnost pozicionirati v razmerju do centra, ki ga v tem primeru predstavlja antična književnost. Prva sta koncept svetovne književnosti s svojim delovanjem prakticirala Matija Čop in France Prešeren, ko sta poskušala slovenski jezik estetsko utemeljiti in literaturo privedi ob bok svetovni književnosti. To je razvidno tako iz Prešernovega pesniškega opusa, v katerem je uporabljal pesniško samorefleksijo in premišljeval svoj položaj glede na svetovno književnost, kot tudi iz Čopovega vključevanja v evropski prostor (predvsem preko korespondenc s tujimi dopisniki ter mednarodne izmenjave in nakupa knjig), s katerim se je slovenska književnost začela dejavno vključevati v nastajajoči svetovni literarni sistem. Josip Stritar je Prešerna v slovenski kanon in zavest umestil kot »nacionalnega pesnika«, saj je književnost razumel kot »naravni izraz slovenskega narodnega duha« (Juvan, *Prešernovska* 280). V skladu s tem je Prešerna prikazal kot pesnika, ki ni odvisen od svetovne književnosti, pač pa je izviren, tuje vzore pa je uporabil kot dokaz za njegovo enakovredno umestitev v svetovni prostor. Teoretsko je svetovno književnost kot odnos med centrom in obrobjem (čeprav še ni uporabljal teh pojmov) tematiziral Anton Ocvirk, ki je slovensko književnost glede na zahodnoevropski center razumel kot obrobno in zamudniško. Ocvirk je svetovno književnost pojmoval kot interakcijo različnih nacionalnih književnosti, preko katere se svetovna književnost šele oblikuje, zato je poudarjal pomembnost raziskovanja vloge malih in zamudniških narodov, ki pri oblikovanju svetovne književnosti vedno igrajo določeno vlogo.

Na koncu svoje monografije se Marko Juvan sooči s t. i. »prešernovsko strukturo«, ki jo je utemeljil Dušan Pirjevec, in pa »slovenskim kulturnim sindromom« Dimitrija Rupla. Pirjevec je s pojmom prešernovska struktura označil samoutemeljevanje slovenske poezije kot edinega utemeljitelja naroda, s tem pa naj bi bila literatura do začetka prejšnjega stoletja nosilna oblika narodne zavesti. Podobno je trdil tudi Rupel, ki je na sledi Pirjevca književnost v 19. stol. označil kot edino možnost slovenske družbeno-politične ambicije. Prav zaradi vloge narodnega gibanja, ki ga je nase prevzela književnost, je slednja trpela primanjkljaj estetskega in zavrtost individualnosti. Vendar, če se branja Prešerna lotimo z drugačno metodološko zastavitvijo in v njegovih delih osvetlimo avtorjevo medbesedilno refleksijo svetovne književnosti, se izkaže, da je s svojim prizadevanjem »za estetsko dovršenost individualnega pesniškega izraza na obzorju svetovne književnosti« (308) že oblikoval »nastavke za oblikovanje podobe in vloge 'nacio-

nalnega pesnika', ki vsekakor sodi v območje prešernovske strukture in slovenskega kulturnega sindroma« (313). Juvan v nadaljevanju dokazuje, da sta tezi Pirjevca in Rupla zgrešeni, saj književnost ni bila edino vodilo narodnega preporoda, hkrati pa je kot taka prevzemala zelo razširjeno funkcijo, prisotno tudi pri mnogih drugih evropskih narodih na obrobju. Še več, avtor monografije celo pokaže, kako sta nacionalno prepričanje sprejemali prav znanosti, ki sta literaturo preučevali, torej nacionalna literarna veda in primerjalna književnost.

Na osnovi Juvanovega odličnega prikaza svetovne književnosti kot metodološkega pristopa v komparativistiki ter realizacije te metodologije pri obravnavi »prešernovske strukture«, lahko analiziramo zajetno število prispevkov v zborniku *Svetovne književnosti in obrobja*. Prispevki v zborniku, ki ga je leta 2012 uredil Marko Juvan, so razdeljeni na tri tematske sklope: v prvem so umeščeni prispevki, ki pretežno teoretsko obravnavajo svetovno književnost in z njo povezane teme, v drugem so zbrani prispevki, ki s stališča svetovne književnosti obravnavajo tuje književnosti, v tretjem in najobširnejšem razdelku pa lahko bralec najde študije, posvečene slovenskemu prostoru.

V prvem delu zbornika César Domínguez na primeru kronike Viljema iz Tira in *Lindisfarnskih evangelijev* prikaže obtok srednjeveških rokopisov. Viljem iz Tira je širši obtok doživel šele s svojim prevodom v francoščino, *Lindisfarnski evangeliji* pa so vključevali vplive s celotnega takrat znanega sveta. S to analizo poskuša Domínguez pokazati, da je bil pretok spisov bolj odvisen od literarnih elementov kot od tedanje ekonomije. Zato se avtor zavzame za enakovredno povezovanje zgodovine literature, institucij in fizičnosti literarnih del. Bala Venkat Mani se posveti pomenu knjižnice za svetovno književnost, s posebnim poudarkom na Goethejevi knjižnici. Poleg tega izpostavi zbirko del svetovne književnosti založbe Reclam, ki je objavila Hessejev esej *Knjižnica svetovne književnosti*, in založbe Heinemann Educational Books, ki je objavila serijo afriških romanov. Jernej Habjan analizira, kako Moretti in Casanova prepričljivo pokažeta, da literarnega trga ni mogoče preprosto zvesti na svetovni ekonomski sistem. Pri tem poudari, da s sklicevanjem na literarna dejstva in praktične primere ni mogoče ovreči teoretičnega modela, saj bi bil za to potreben nov in prepričljivejši teoretični model. Katarina Molk v raziskovanje slovenske literature uvede koncept trajektorij, ki predstavljajo premikanje posameznika po družbenem polju, s čimer se spreminja tudi njihova idiokultura. Le-te se vedno križajo in presegajo nacionalne okvire ter tako tvorijo dinamičen sistem. Svoj pristop avtorica demonstrira z analizo Ivana Cankarja in Frana Govekarja, ki sta si glede na svoji trajektoriji skoraj diametralno nasprotna. Kot zadnja v prvem sklopu monografije Jola Škulj razmišlja o medkulturni

eksistenci, ko v svojem prispevku s pomočjo Samuela Webra razmišlja o metodoloških pogojih za raziskovanje singularne pojavnosti v kulturi.

Drugi del zbornika je, kot že rečeno, posvečen prispevkom, ki obravnavajo različne tuje književnosti. Morana Čale tako razmišlja o hrvaški književnosti v odnosu do različnih državnih znanstvenih politik in se zavzame za performativno branje tistih del, ki dosegajo merila zahodnega kanona. Jüri Talvet raziše prisotnost estonske literature v svetovni: posveti se torej vplivu literarne periferije na center literarnega dogajanja. V estonskem kanonu so v obdobju romantike in po njem našli prostor in prevod skoraj vsi pomembnejši tuji pesniki, kar potrjuje tezo, da kanonizacija prehaja iz centra v periferijo. Prehod iz periferije v center pa je Jüri Talvet preučil na primeru dveh temeljnih estonskih literarnih del: epa *Kalevipoeg* Fridericha Reinholda Kreutzwalda in lirsko-filozofske poezije Juhana Liiva. Ep *Kalevipoeg* se je v evropski literaturi uveljavil predvsem kot estonski nacionalni ep in njegova povezava s Kreutzwaldom je precej zabrisana. Lirski pesnik Juhan Liiv pa se v literarnem centru preko prevodov počasi uveljavlja šele zadnjih nekaj let. V naslednjem prispevku Jeanne E. Glesener obravnava posebno situacijo luksemburške književnosti, ki ni vidno zaznamovala svetovne književnosti, čeprav jezik te književnosti spada med jezike literarnih centrov.

V tretjem delu sledijo študije, ki se posvečajo predvsem slovenskemu prostoru. Med temi nedvomno izstopa prispevek Marijana Dovića, ki s preučevanjem odnosa slovenske avantgarde kot obrobne pojave do različnih centrov avantgardnega dogajanja korigira nekatera zakoreninjena prepričanja v slovenski literarni vedi. Z analizo odnosa med slovenskimi avantgardisti in razgibanim avantgardnim obtokom ugotavlja, da »o pravem javnem nastopu slovenskega avantgardizma ne moremo govoriti pred letom 1920«. Prvi val slovenskih avantgardistov, zbranih okrog Antona Podbevška in Božidarja Jakca, namreč ni aktivno posegel v širši literarni prostor niti ga ni zaznamoval, zato ga lahko označimo zgolj kot omejen in lokalni odmev avantgardnih tokov brez vsakršnih internacionalnih teženj. Še posebej se ta teza potrjuje ob primerjavi slovenskih avantgardistov s hrvaškimi zenitisti. Tudi glede Srečka Kosovela Dovića ugotavlja, da je bil odkrit šele za nazaj in ga kot takega ne moremo razumeti kot akterja mednarodne avantgardne mreže. Prva slovenska zgodovinska avantgarda se tako oblikuje v reviji *Tank* (najizrazitejši predstavnik je bil Avgust Černigoj), ki je bila zadovoljivo internacionalno usmerjena in povezana s takratnimi avantgardnimi središči. Kljub vsemu drugi slovenski avantgardni val v svetovno književnost ni prodril tako izrazito kot zenitizem. Zanimiva sta tudi prispevka Marka Juvana in Darka Dolinarja. Prvi obravnava pojmovanje koncepta svetovne književnosti v slovenski literarni vedi, slednji pa preuči

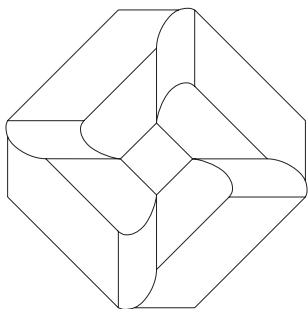
odnos slovenskih romantikov do primerjalne in svetovne književnosti. Te odnose preučuje na treh različnih ravneh; v umetni pesmi, ljudski pesmi in filološki oziroma estetski misli. Med prepričljivejšimi in kvalitetnejšimi prispevki velja omeniti tudi Andraža Ježa in Luko Vidmarja. Prvi z analizo recepcije in odnosa slovenskih pisateljev ter uredniške politike do ameriške metafikcije pod drobnogled vzame amerikanizacijo in globalizacijo slovenskega literarnega prostora v reviji *Problemi – Literatura*. Luka Vidmar pa razišče prisotnost prepovedanih knjig po slovenskih javnih in zasebnih knjižnicah – te je določal vatikanski indeks prepovedanih knjig in avstrijski državni indeks. V svojem prispevku pokaže, da so imele prepovedane knjige, med njimi večina protestantskih, pri nas zelo živahen obtok: potovale so iz javnih knjižnic v zasebne in obratno. Vidmar korigira tudi splošno razširjeno mnenje o protireformacijskem uničevanju in požiganju protestantskih del ter pokaže, da so na grmadah gorele le manjše količine knjig v letih 1600 in 1601, velika količina protestantskih knjig pa je bila vključena v javne katoliške in tudi zasebne knjižnice.

V zborniku *Svetovne književnosti in obrobja* je mogoče najti tudi nekaj prispevkov, ki bi jih po metodološki plati težje uvrstili med tiste, ki dosledno sledijo novi paradigmi svetovne književnosti. Kot smo pokazali že prej, je za preučevanje svetovne književnosti bistveno, da raziskovalec preseže okvire nacionalne in tradicionalne primerjalne književnosti s tem, da upošteva dinamično in razgibano mrežo odnosov med svetovno književnostjo ter lokalnimi književnostmi. Zato je pomembna kritična distanca do ne-reflektiranega pojmovanja nacionalne književnosti in predvsem do enosmernih odnosov oziroma vplivov iz centra na periferijo. Prispevek Irme Ratiani je tako predvsem pregled nacionalne, torej gruzijske književnosti, ki jo razume kot statičen sistem, s čimer ne upošteva problemov dinamike v svetovni književnosti. Tudi Alen Širca, ki v svojem prispevku obravnava vplive renesančnega humanizma pri nas, ne upošteva recipročnih odnosov med različnimi literaturami, ampak ostaja pri tradicionalnem pojmovanju vplivov. Širca sicer poudarja, kako so bili slovenski reformatorji vključeni v omrežja humanistične literarne republike, vendar preučuje predvsem enosmerne vplive humanističnih centrov na slovenske reformatorje (Primož Trubar, Jurij Dalmatin, Adam Bohorič) in antičnih piscev na baročne pridigarje (Janez Svetokriški, Rogerij Ljubljanski). Tako se zdi, da so slovenski humanisti sicer bili v stiku z evropskim prostorom, vendar vanj niso aktivno posegali, ampak so le-tega zgolj sprejemali. Metodologija klasičnega pojmovanja vplivov v primerjalni književnosti pride v prispevku do izraza še toliko bolj, ko ga primerjamo s prispevkom Matije Ogrina, ki prav tako kot Širca obravnava baročne pridigarje ter njihov odnos do antičnih piscev. Vendar se Ogrin ne osredotoča na vplive, temveč poskuša preko interteks-

tualnosti baročnih pridigarjev (predvsem preko citatov klasične literature) pokazati, kako so le-ti reflektirali svoj odnos do svetovne književnosti, in s tem obravnava problem odnosa med svetovno in nacionalno književnostjo. Problematična sta tudi prispevka Liine Lukas in Jožice Jožef Beg. V svojih prispevkih obe obravnavata podobno tematiko, tj. kanon svetovne književnosti v šolskem sistemu, prva na primeru nemške literature v estonskem šolskem sistemu in druga na primeru tuje literature v slovenskem šolskem sistemu. Raziskovalki se torej posvečata vlogi posrednika svetovne literature, vendar pa sta njuna prispevka preveč kataloška in se ne dotakneta nekaterih pomembnih vprašanj, ki bi pokazala na dinamično vlogo posredniškega sistema. Avtorici torej ne raziskujeta, kako kanon v šolskem sistemu vpliva na oblikovanje podobe svetovne književnosti, temveč v šolstvu kanonizirana literarna dela zgolj evidentirata in s tem pokažeta, kako je tradicionalno pojmovan kanon nastajal, in kateri dejavniki v nacionalnih in literarnih šolskih sistemih so k temu prispevali. Zdi se torej, da tuja literatura enosmerno prodira iz centrov v periferni šolski sistem, ta misel pa pravzaprav sledi paradigmi tradicionalne komparativistike. Podoben kataloški pristop je mogoče zaslediti tudi v prispevku Alenke Koron, v katerem razišče in popiše osebno knjižnico Lojzeta Kovačiča. Tudi ta prispevek se sooča s podobnimi težavami, saj se zdi, da je bližje raziskovanju enosmerne vpliva tuje književnosti na Lojzeta Kovačiča. Avtorica knjižnico zelo natančno analizira, vendar pridobljenih ugotovitev ne interpretira do te mere, da bi jasno pokazala na kakšen način in kako knjižnica Lojzeta Kovačiča deluje kot kozmopolitska zgostitev svetovnih literarnih pretokov.

Monografija *Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem* Marka Juvana prinaša prvi pregled recepcije tega pojma pri nas, obenem pa tudi odličen, obsežen in kritično reflektiran pregled vseh starejših in sodobnejših raziskav. Avtor področje obdela celovito in s presenetljivo ažurnostjo, prav ažurnost monografije pa je za razmeroma mlado področje, kot je koncept svetovne književnosti v komparativistiki, izjemnega pomena. Z uporabo nove metodološke paradigme mu odlično uspe nov premislek slovenske književnosti v odnosu do svetovne, ostro pa preseka z nekaterimi ustaljenimi prepričanji v slovenski literarni vedi, predvsem s prešernovsko strukturo in slovenskim kulturnim sindromom. Podobno radikalne in sveže ugotovitve je mogoče najti tudi v zborniku *Svetovne književnosti in obrobja*, na primer glede slovenske avantgarde, protireformacije, recepcije ameriške metafikcije, baroka na Slovenskem itd. Se pa v zbornik prikrade tudi kakšen prispevek, ki ne sledi metodološki paradigmi svetovne književnosti, temveč se še vedno opira na tradicionalno pojmovanje vplivov. Čeprav ti prispevki v zborniku delujejo nekoliko neposrečeno, so sami na sebi kvalitetne in zanimive študije.

Poročilo



XX. kongres Mednarodne zveze za primerjalno književnost (AILC/ICLA)

Pariz, Paris-Sorbonne (Paris IV), 18.-24. julij 2013

Blaž Zabel

Pedagoška fakulteta, Kardeljeva ploščad 16, SI-1000 Ljubljana
blaz.zabel@pef.uni-lj.si

Letos je med 18. in 24. julijem v Parizu potekal že dvajseti kongres Mednarodne zveze za primerjalno književnost (Association internationale de littérature comparée oziroma International Comparative Literature Association). Organizacijo kongresa, ki se redno odvija vsake tri leta, je zveza letos zaupala Univerzi v Parizu IV (Paris-Sorbonne) ter članici zveze Anne Tomiche. Celotna konferenca je potekala v Centre Malesherbes (Paris-Sorbonne) z izjemo plenarnega predavanja Gayatri Chakravorty Spivak, ki je bilo, tudi zaradi velikega obiska, v Grand Amphithéâtre de la Sorbonne. Srečanje je potekalo sedem dni, pri čemer je bil prvi dan posvečen predvsem registraciji, uvodnim nagovorom ter prvemu plenarnemu predavanju, en dan pa je bil prost. Tako je bilo za 468 različnih zasedanj in tri preostala plenarna predavanja namenjenih pet konferenčnih dni.

Organizatorji so si za glavno temo letošnjega srečanja izbrali naslov »Primerjalna književnost kot kritični pristop«. Tako naj bi se raziskovalci v glavnem posvečali refleksiji same primerjalne književnosti kot discipline (torej teme, ki je v komparativistiki prisotna že nekaj časa), posebna pozornost pa naj bi bila namenjena tudi možnim povezavam med primerjalno književnostjo in drugimi disciplinami. Za tematsko jedro konference so organizatorji določili pet glavnih področij (izbranih kot sekcije, po katerih so bili razdeljeni referati). Ta so bila: »Primerjalna književnost: še ena primerjalna veda med ostalimi?« zmožnost ali nezmožnost primerjave; Prevaljalstvo kot primerjalna veda; Nove teorije ter, nazadnje, Nacije in globalizacija. Vsako izmed teh področij je bilo nadalje razdeljeno na skupaj 160 vzporednih sekcij. Poleg predhodno določenih področij so lahko svoje delavnice organizirali (in zanje določili izbrano tematiko) tudi številni udeleženci, nacionalna komparativistična društva, različni odbori Mednarodne organizacije za primerjalno književnost (med njimi tudi evropska zveza REELC/ENCLS, ki je organizirala delavnico »Comparative Literature in Europe: State of the Art«, na kateri je referat imela tudi Jola Škulj), posamezne univerze in številni raziskovalni komiteji Mednarodne organizacije za primerjalno književnost. Med slednjimi velja izpostaviti Research Committee on Literature and Neuroscience (vodi ga

prof. Suzanne Nalbantian), Research Committee on Literary and Cultural History of the Dream (prof. Bernard Dieterle in prof. Manfred Engel), Research Committee on Literary and Cultural Inter-relationships between India, Its Neighbouring Countries and the World (Prof. Chandra Mohan) ter Research Committee on Scriptural Reasoning and Comparative Studies (Prof. Xiaoyi Zhou). V petih dneh se je tako zvrstilo kar 308 zasedanj različnih delavnic, ki so obravnavale posamezne nacionalne književnosti (z velikim poudarkom na neevropskih, prevladovala so indijska, arabska in kitajska književnost), antiko, digitalno književnost, geokritiko, traduktologijo, številna področja literarne teorije (med njimi so prevladovala ženske študije ter vprašanje globalizacije), primerjave književnosti z ostalimi umetnostmi od filma do stripa ter razmerja komparativistike z ostalimi vedami (predvsem z naravoslovnimi znanostmi in družboslovjem).

Zaradi tako velikega števila prispevkov in delavnic je v določenih terminih potekalo tudi do trideset paralelnih zasedanj. V sklopu enega zasedanja so se v povprečju zvrstili štirje prispevki po dvajset minut (odvisno tudi od vztrajnosti moderatorja). Ker pa urnik ni bil povsem urejen in je precej referatov odpadlo, je bilo skoraj nemogoče prehajati med različnimi predavalnicami. Tako so bili udeleženci, ki jih je na primer zanimal zgolj en referat na določenem zasedanju, primorani poleg izbranega poslušati še tri ali štiri druge. A največji problem je bila nedvomno slaba organizacija in porazdelitev prispevkov po sekcijah. Sam sem povečini obiskoval zasedanja osrednjega tematskega področja, posvečenega literarni teoriji, a se je nemalokrat zgodilo, da predavanja niso imela resnejše povezave z napovedano tematiko ali pa se sploh niso dotikala literarnoteoretskih vprašanj. Na zasedanju, kjer naj bi nastopajoči govorili o problemu zaznave in emocij pri recepciji literarnega dela, je moderatorka Pirjo Lyytikäinen vse nastopajoče na koncu celo prosila, ali lahko z nekaj besedami na hitro povežejo svoj prispevek z glavno temo. A vse krivde za slabo razdelitev prispevkov le ni mogoče naprtiti organizatorjem (čeprav se je zdelo, da so se orientirali prej po naslovih prispevkov kot poslanih povzetkih), saj bi si lahko pri prijavi primernejšo sekcijo izbrali tudi sodelujoči sami.

S tega vidika so se bolje odrezale delavnice, saj so imele natančneje določeno tematiko, zato so bili tudi referati vsebinsko bolj poenoteni. Tako je na primer raziskovalni odbor za literarno teorijo pri Mednarodni zvezi za primerjalno književnost pod vodstvom Johna Zilcoskyja organiziral delavnico o manj poznani tradiciji »ne-mišljenja« v literarni teoriji. Njen začetek je Zilcosky lociral v Platonov dialog *Ion*, kjer je poezija opredeljena kot božji navdih. Prav zaradi natančno določene problematike, ki so jo dobro poznali vsi udeleženci, se je pogosto razvila živahna in plodna debata. V tej delavnici je o postopkih ne-mišljenja v literaturi od romantike prek

avantgard do neomodernizma razpravljaj tudi Marko Juvan. Kot drug primer lahko navedem delavnico (oziroma t. i. predsedniški panel), posvečeno svetovni književnosti, ki sta jo organizirala Jean Bessière in Gerald Gillespie v čast (tedaj še) predsednika Mednarodne zveze za primerjalno književnost Stevena Sondrupa. Delavnice so se udeležili mnogi pomembni raziskovalci svetovne književnosti, med njimi poleg že omenjenih treh še Theo D'Haen, Jancy James in Haun Saussy, kar je prispevalo k plodni in zanimivi debati. Ostale delavnice so potrdile prevladujoče težnje v sodobni primerjalni književnosti: z geokritiko se je tako ukvarjal večdnevni seminar v organizaciji Bertranda Westphala in Clémenta Lévyja, ki je bil nosilni projekt delavnic »Littérature et territoires«. S problematiko povezave znanosti in komparativistike in še posebej naravoslovja in komparativistike sklop delavnic »Littérature et Sciences«, zlasti tiste v organizaciji Hauna Saussyja z naslovom »Literature and the Life Sciences«. Ob tem velja opomniti, da je podobno tematiko obravnaval tudi deveti mednarodni komparativistični kolokvij v Vilenici leta 2011 pod vodstvom Jole Škulj. Sedaj že uveljavljeno temo o digitalni književnosti ter o materialnosti knjige so na konferenci v Parizu zastopale delavnice z naslovom »Book–Material – Text«, »Comparable Materialities« in »Comparative Approaches to Digital Literature« (v organizaciji vodje raziskovalnega komiteja za digitalno literaturo H.-J. Backeja). Podobni tematiki je bila posvečena tudi leta 2010 organizirana mednarodna konferenca na SAZU z naslovom »Knjiga: ekonomija kulturnih prostorov« v organizaciji Marka Juvana, Marijana Dovića, Jole Škulj, Gašperja Trohe in Aleša Vaupotiča.

Na srečanju so se zvrstila tudi štiri plenarna predavanja. Že prvi dan je konferenco odprla **Florence Delay**, nekdanja profesorica primerjalne književnosti, danes pa bolj znana kot članica Francoske akademije, pisateljica in igralka. V predavanju *Pokrajine in dežele (Paysages et pays)* je spregovorila o razmerju med literaturo, jezikom in prostorom. Tako je prebrala stilno dovršeno napisan esej, v katerem je v glavnem obravnavala francoskega pisatelja, pesnika, esejista in poliglota Valeryja Larbauda ter ga sama označila za prvega pravega komparativista. Na primeru tega pisca (ki je, kot je dejala Florence Delay, »zgolj grič med vrhovi francoske literature«) je predavateljica poskušala pokazati, da je vsaka knjiga nekakšno potovanje. Tako ni zgolj prostor tisti, ki vpliva na literaturo, ampak tudi jezik in književnost zaznamujeta prostor bralca.

Največ pozornosti je zagotovo pritegnilo plenarno predavanje **Gayatri Chakravorty Spivak** *The Practice of Freedom is Not Impractical*. V značilnem fragmentiranem in razbitem slogu je G. C. Spivak spregovorila o primerjalni književnosti kot disciplini in njenem pomenu za družbo. Kot je poudarila, je svoboda, ki je postavljena kot vodilo družbe oziroma njena glav-

na vrednota nujno ne-praktična, kar je predavateljica poskušala dokazati s sodobnimi pojavi demokracije oziroma t. i. arabsko pomladjo na Bližnjem vzhodu. Po njenem mnenju je do arabske pomladi prišlo zaradi postavljanja svobode za glavno družbeno vrednoto, vendar se je izkazalo, da to v praksi nikakor ne deluje, saj prevrati, čeprav so vzpostavili demokratične vlade, niso prispevali k bolj svobodni družbi. Zato se je zavzela za prakticiranje svobode in praktično delovanje, ki se mora osrediniti okrog glavne teze: »Ker je znanje relativno, je resnica absolutna.« Šele tako da sprejmemo relativnost znanja in absolutnost resnice, lahko svobodo dejansko prakticiramo in naloga primerjalne književnosti je prav uvid tega dejstva.

Ob tem je predavateljica opozorila, da ne smemo enačiti primerjalne književnosti in kulture, saj je kultura vedno vezana na razred. Ali kot je dejala sama: »Kultura je način, kako izključiti ljudi.« Primerjalna književnost se mora zato posvetiti jeziku in študiju literature v izvirniku, saj je jezik nad-razreden in ni izključevalen. (Pri tem se zdi, da predavateljica ni upoštevala sociolingvističnih ugotovitev o sociolektih.) Poleg tega je primerjalna književnost primerjalna veda in prav primerjava je tista, ki preseže kulturno določenost s tem, da pokaže relativnost znanja, ki je kulturno določeno, ter absolutnost resnice. Na tak način lahko komparativistika preseže tudi določenost, ki je vezana na razred. Šele študij literature v različnih jezikih in moment primerjave sta torej sposobna uvideti, da je znanje relativno, resnica pa absolutna. Zato je primerjalna književnost »prav toliko raznovrstna, kot je globalna.« Gayatri Chakravorty Spivak je poskusila to tezo potrditi z argumentom, da je prevod vedno načrtno in zavestno napačen (kar je na primeru Kanta poimenovala »intimen način branja«) ter da je vsako branje vedno zapuščanje lastne identitete in vstop v Drugega. Branje je torej aporija, nihanje med bralčevo identiteto in identiteto literarnega junaka oziroma samega literarnega dela, saj je bralčeva identiteta zadržana v Drugem.

Ker je za prakticiranje svobode nujno potrebno znanje, je toliko pomembnejše, da je izobrazba vsem dejansko dana in ne zgolj omogočena (pri tem je predavateljica opozorila na znano razliko med pozitivno in negativno svobodo oz. med svobodo do in svobodo od). S tem se je navezala tudi na kritiko nekaterih vidikov sodobne komparativistike: po njenem mnenju mora biti vsako učenje, če naj bo hkrati prakticiranje svobode, vedno tudi sprememba učečega in ne sme biti zgolj pridobivanje znanja. Branje samo na sebi še ni etično dejanje, saj je svobodo vedno potrebno prakticirati, vendar pa študij komparativistike zmore spremeniti človeka in njegovo delovanje. Tega pa je sposobna zgolj prava primerjalna književnost, ki se posveča dejanskim jezikom in preučuje literaturo v izvirniku. To pa ne velja za vse bolj popularni svetovno književnost in digitalno literaturo, ki se posku-

šata približati znanstvenim vedam. Svetovna književnost je vedno kreacija »varne svetovne književnosti«, je pravzaprav poznanstvenjenje (*scientification*) primerjalne književnosti. Prav s tem pa se odmakne od prakticiranja svobode, ne nazadnje tudi zaradi odmika od jezika izvornika, ki se na primer izraža v konceptu oddaljenega branja. Digitalno literaturo in svetovno književnost je predavateljica označila celo kot obliki hiperkolonializacije.

Za konec predavanja je G. C. Spivak odgovorila še kritikom, ki so ji očitali, da po eni strani zagovarja področne študije (*area studies*) in študij v izvornem jeziku, sama pa živi v ZDA in piše v angleščini. Ob tem je imela predavateljica zopet priložnost pokazati svoj značilni stil, v katerem rada spregovori o sebi. Zbranim je tako pokazala nekatere osnutke svojih bengalskih prevodov in krajši posnetek svojega predavanja v Bengaliji. Glede *Smrti discipline* pa je omenila, da je bila knjiga namenjena prav Ameriki, saj za Bengalijo ne bi imela nikakršnega smisla.

Na tretjem plenarnem predavanju je francoski pravnik in predsednik Evropskega sodišča za človekove pravice **Jean-Paul Costa** spregovoril o primerjalni metodi v pravu. Že takoj je opozoril, da sam ni literarni komparativist in te vede ne pozna, zato se je odločil razložiti, kaj je primerjalno pravo. Predavanje je bilo dovolj poljudno in nazorno, da je bila primerjalna metoda v pravni vedi razumljiva tudi laikom. Vendar pa je postajalo očitno, da sta primerjalna književnost in primerjalno pravo precej različna. To je navsezadnje potrdila burna debata, ki se je vrtela (skoraj) izključno okoli sodobne francoske politične situacije (veliko pozornosti je bilo na primer posvečene problemu emigracije in nedavno sprejetemu zakonu o istospolnih porokah). O povezavah med literaturo in pravom je v eni izmed sekciji razpravljaj tudi Marijan Dovič.

Zadnje plenarno predavanje je pripadlo **Jeanu-Pierru Changeuxu**, nevroznanstveniku, ki je širši publiki poznan predvsem po svojih poljudnejših knjigah, v katerih razmišlja o odnosu med zavestjo in možgani. Tokrat pa se je posvetil ugotovitvam nevroznanosti o estetiki. Te problematike se je lotil analitično in zelo sistematično. Tako je podal natančno definicijo umetnosti v petih točkah, pri čemer se je osredotočil na njemu bolj poznano likovno umetnost: umetnost povzroča občutja, tvorijo jo simbolne forme, ki so hkrati način komunikacije, umetnost nima koncepta in umetnost ne pozna napredovanja. Postopek umetniškega ustvarjanja pa je, ob analizi nastanka slike *Ana Samotretja* (Paris, Louvre INV 776) Leonarda da Vinci, za katero je ohranjeno veliko število skic in načrtov, označil kot darvinističen.

Po njegovem lahko na podlagi kognitivnih raziskav sklepamo, da je umetniško občutenje predvsem zavestna kognitivna dejavnost. To, kar naj bi dokazovale raziskave zavestnega in nezavednega dojemanja slike,

kjer je mogoče pokazati, da je možganska aktivnost različna pri zaznavanju zakritega ali odkritega sporočila. Na koncu je Changeux spregovoril še o pravilih v umetnosti, ki naj bi jih potrjevale nevrološke raziskave. To so predvsem: novost oziroma dejstvo, da nobeno umetniško delo ni identično prejšnjemu, kar je mogoče potrditi tudi z analizo nevronske aktivnosti v možganih (možganska aktivnost se torej ob soočenju z novostjo spremeni), *consensus partium* oziroma harmonija, ki jo možgani dojemajo drugače kot naključno razporejene elemente, sporočilo umetniškega dela (vsako umetniško delo naj bi imelo svoje sporočilo) ter shematizacija (umetnost je vedno bolj ali manj shematizirana podoba realnosti).

S tako različnimi plenarnimi predavatelji so organizatorji kongresa želeli opozoriti na možnosti povezovanja komparativistike z drugimi vedami ali, kot je dejala v nagovoru Anne Tomiche, s književnostjo, filozofijo, pravom in nevroznanostjo. Vendar pa povezav med filozofijo in primerjalno književnostjo ali celo med književnostjo in komparativistiko resnično ne moremo razlagati kot stike z »drugimi vedami, ki uporabljajo primerjalno metodo«, saj sta filozofija in književnost že od samih začetkov vgrajeni v temelje primerjalne književnosti. Gayatri Chakravorty Spivak je bila dejansko edina plenarna predavateljica, aktivna na področju primerjalne književnosti. Uživa celo status zvezdnice: bila je namreč edina, ki je predavala v znamenitem Grand Amphithéâtre de la Sorbonne. Kljub vsej pozornosti, ki je je bila deležna, pa menim, da ni segla dosti dlje kot v svoji *Smrti discipline*. Še najzanimivejši del predavanja je bila zaključna obramba pred različnimi kritikami, s katero pa je, verjetno nehote, pod vprašaj postavila ravno »planetarnost« svojih trditev.

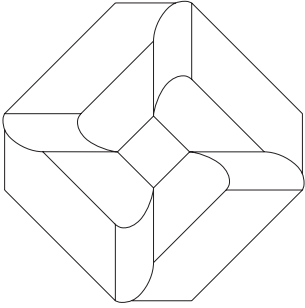
Pri obeh plenarnih predavateljih Jeanu-Paulu Costi in Jeanu-Pierru Changeuxu so se pokazale slabosti ideje o odpiranju primerjalne književnosti drugim vedam. Za ta namen bi bili namreč primernejši raziskovalci, ki delujejo interdisciplinarno na dveh področjih, torej tudi v primerjalni književnosti. Omenjena predavatelja se komparativistike nista dotaknila, prav tako pa posebnih presežkov v smislu povezovanja različnih ved ni prinesla diskusija, ki je sledila. Menim, da bi na srečanju lahko bilo še kakšno plenarno predavanje več, predvsem pa bi bilo veliko bolje, če bi bili znanstveniki z drugih področij prej izjema kot pravilo. Pravzaprav je bilo še najbolj zanimivo predavanje »plenarnega« tipa referat Stevena Sondrupa, ki ga je prebral na zaključni prireditvi srečanja. Predstavil je svoj razmislek o ontologiji poezije: v njem je pokazal, da je način obstoja poezije podoben načinu obstoja darila, pri tem pa se je oprl na precej bogato filozofsko tradicijo fenomenologije darila.

V celoti je bilo dvajseto srečanje Mednarodne zveze za primerjalno književnost v Parizu pestro, z zajetnim številom prispevkov. Skoraj vsa za-

sedanja so bila zelo dobro obiskana. Med sodelujočimi in poslušalci je bilo veliko indijskih komparativistk in komparativistov, kar priča o naraščajoči vlogi primerjalne književnosti v Indiji. Žal je bila diskusija od delavnice do delavnice zelo neenakovredna. Prav v glavnih sekcijah se je pokazalo, da je razlika med nacionalnimi književnostmi in primerjalno književnostjo nejasna, saj je bilo veliko število prispevkov bližje študijam nacionalne književnosti (pri tem so izstopali francoski in indijski komparativisti). Na zasedanjih, kjer so referate predstavljali strokovnjaki za posamezne nacionalne književnosti, je bila posledično diskusija otežena in neplodna.

Pohvale vredna je bila uravnoteženost obeh uradnih jezikov Mednarodne zveze za primerjalno književnost, francoščine in angleščine, zaato se je debata skoraj vedno odvijala povsem dvojezično: mnogokrat se je zgodilo, da je kdo od prisotnih vprašanje postavil v francoščini, nastopajoči pa mu je odgovoril v angleščini (in obratno), ali pa so sodelujoči izmenično uporabljali oba jezika. Podobno je bilo tudi na plenarnih predavanjih, kjer so bili prispevki sicer prevedeni vnaprej in projicirani na zaslon, debata pa je bila prevajana simultano. A kot se je izkazalo, je bil prevod običajno nepotreben. Pogosto so predavatelji prevajalce popravljali, Jean-Pierre Changeux pa je prevajalce kar odslovil. Simultano prevajanje diskusije je bilo torej, predvsem zaradi mlajših študentov, ki so to delo opravljali prostovoljno, bolj okrasno, občasno pa, zaradi prevajalskih zdrsov, simpatično razvedrilno.

Na kongresu je bil izvoljen nov predsednik Mednarodne zveze za primerjalno književnost, Hans Bertens, ki je zamenjal Stevena Sondrupa. Spremenil se je statut zveze, tako da je odslej mogoče tudi elektronsko oddajanje glasov – vse nadaljnje volitve bodo potekale preko spleta. Ustanovljen je bil nov odbor za literaturo in religijo, nagrado Balakian pa je prejela Aurélia Hetzel za delo *La Reine de Saba: Des traditions au mythe littéraire* (častno omembo si je prislužil Shun-Liang Chao za delo *Rethinking the Concept of the Grotesque: Crashan, Baudelaire, Magritte*). Kot organizator naslednjega kongresa Mednarodne zveze za primerjalno književnost, ki bo potekal leta 2016, je bila z glasovanjem potrjena Univerza na Dunaju, določen pa je bil tudi okvirni naslov: »Mnogi jeziki (*many languages*)«.



Dopolnilo

Darko Dolinar v članku Primerjalna književnost na Slovenskem: Kratek pregled (PKn 36/2 (2013)) med komparativističnimi inštitucijami poleg Oddelka za primerjalno književnost in literarno teorijo na FF UL našteje še Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, AGRFT, Pedagoško fakulteto UL, Filozofsko fakulteto v Mariboru, Fakulteto za humanistične študije Univerze na Primorskem in Fakulteto za humanistiko Univerze v Novi Gorici. V študijskih programih imajo namreč vsaj delno vključene komparativistične vsebine in zaposlujejo »formirane komparativiste«. Vse to velja (celo v večji meri kot za nekatere naštete) tudi za ljubljansko slovenistiko, ki pa je Dolinar na seznam ni vključil. V študijskem programu slovenistov je namreč že od nekdaj nezanemarljiva količina ur za predmet Pregled svetovne književnosti, ki ga izvaja Janez Vrečko z Oddelka za primerjalno književnost in literarno teorijo, od devetih učiteljev na slovenski književnosti jih je pet po izobrazbi tudi komparativistov (Miran Hladnik, Marko Juvan, Mateja Pezdirc Bartol, Alojzija Zupan Sosič, Alenka Žbogar), seveda pa posegajo po primerjalnoliterarnih metodah tudi tisti, ki so doštudirali na drugih smereh (Aleksander Bjelčevič, Boža Krakar Vogel, Irena Novak Popov, Urška Perenič), kar dokazujejo deli vsebin študijskih programov pri predmetih, ki so jih oblikovali oz. jih predavajo, njihova vključenost v komparativistične projekte, objavljanje v komparativistični periodiki, zbornikih in serijah, somentorstvo pri komparativističnih diplomah, magistrskih, doktoratih, sodelovanje pri habilitacijah ipd. Odsotnost ljubljanske slovenistike bode v oči tudi zato, ker se je prav v inštitucionalnem okviru njene predhodnice primerjalna književnost sploh rodila. Spomniti bi veljalo še na druge filologije na FF, kot so nemcistika, anglistika, italijanistika itd., ki prav tako pokrivajo primerjalnoliterarne vsebine in metode.

Z dodatkom slovenistike bi Dolinarjev seznam lahko brez zadrege preimenovali v Slovenske literarnovedne ustanove, brez nje pa dobimo enačbo slovenska komparativistika = slovenska literarna veda minus ljubljanska slovenistika. Ker nočem, da bi odsotnost slovenistike kdo zlobno razumel kot *differentio specifico* slovenske primerjalne književnosti, sem spletno verzijo Dolinarjevega članka, ki se pod naslovom Primerjalna književnost nahaja na Wikipediji, že ustrezno dopolnil.

Miran Hladnik

Pojasnilo

V prejšnji številki naše revije objavljeni podatki o primerjalni književnosti na Slovenskem so izzvali ugovor Mirana Hladnika z dopolnilom, ki predstavlja delež primerjalne književnosti na oddelku za slovenistiko ljubljanske filozofske fakultete. Pri objavah, kjer gre predvsem za nabor stvarnih podatkov, so načeloma vsakršna dopolnila dobrodošla. Vendar pa je treba pri presoji o ustreznosti celotnega teksta, na katerega se nanaša dopolnilo, upoštevati njegov glavni namen, tj. da se čimbolj ekonomično omogoči kratek pregled stroke po vseh institucijah. Med njimi je ljubljanska filozofska fakulteta pač najbolj znana, zato je po našem prepričanju zadosti, da orišemo matični oddelek stroke na njej, druge oddelke, ki se prav tako ukvarjajo z različnimi vidiki primerjalne književnosti, pa samo sumarično naštejemo; saj so poleg tega upoštevani še pri opisu tretjestopenjskega študija in raziskovalnega dela (gl. Pkn 36.2, 2013, str. 274-275). Pri drugih institucijah, ki gojijo primerjalno književnost kot posamezen predmet ali predmetni sklop v okviru drugih strok in študijskih smeri ali kot tematska težišča v sklopu posameznih predmetov, pa morajo biti kriteriji izbora drugačni, da je z njihovo pomočjo mogoče izluščiti iskano izmed drugače poimenovanega.

Sicer pa o primernosti in uporabnosti kratkega pregleda odločajo bralci, ki bodo tudi znali razločevati med stvarnimi pripombami kritike in njenim retoričnim okrasom.

Darko Dolinar

UDK 82.091(498)

Andrei Terian: Primerjalna književnost v današnji Romuniji: med nacionalnim samouveljavljanjem in mednarodnim priznanjem

Članek preučuje trenutne razmere in obete v romunski primerjalni književnosti. Za romunsko literarno vedo dvajsetega stoletja je bila značilna podrejenost primerjalnih vidikov nacionalnemu literarnemu zgodovinopisju, odsotnost močne lokalne metodološke tradicije in prevlada esejistične in impresionistične kritike. Članek se osredotoča na oblike institucionalizacije primerjalne vede v postkomunistični Romuniji (društva, raziskovalna središča, strokovne revije) in pojav različnih primerjalnih »šol« (še zlasti tistih v *Timisoari*, *Cluju in Brasovu*).

UDK 1Heidegger M.:82.0

Miroslav Gudović: Martin Heidegger and the Essence of Tragedy

This article discusses one of the most representative parts of Heidegger's philosophy of literature. In the first section, the author presents the difference between ideas of "the fundamental ontologist" and Aristotle's model of interpretation. In the center of this, a hermeneutical analysis treats the problem of myth perceived as the soul of tragedy and "the arrangement of events." Hermeneutical penetration into the truth of the tragic requires an overcoming of the aesthetic oblivion or, in other words, a "declination" of the mythical frame of life; it also requires a return to the origin of the tragedy as an artistic and religious work. Instead of the sensible "purification" of individual existence through the experience of fear and pity, in this theoretical milieu the emphasis is more on the primary glade (*Lichtung*) of Being and the singular arrangement of Event (*Ereignis*), which seize (*er-eignet, er-greift*) and comprise the work, the artist, and the recipient. The second aspect of Heidegger's hermeneutics of drama is the "tragedy of the soul"—a declinatory movement of the tragic man as "the most terrible" and "most powerful" being (*Seiende*) against Being (*Sein*).

UDK 82.0-2

821.163.6.09-2Jovanović D.

Alenka Koron: Aspects of a Narratology of Drama

This article presents recent contributions of the post-classical narratology phase that pave the way for a narratological analysis of narrative phenomena in plays and develop the bases for a future systematic transgeneric narratology of drama. The overview of current research in this area concludes with the introduction of certain narratological concepts into an analysis of plays by Dušan Jovanović and an examination of the narratives and narrativity in them.

UDK 82.0-3

Alojzija Zupan Sosič: Story, Narrative, and Narration in the Two- and Three-Level Concept of the Narrative

Story, *narrative*, and *narration* are common technical terms used in research and other areas today. Their definitions change according to the various directions and methods, and this article therefore presents various explanations and outlines modern views of the areas studied. The connection between all three of these terms in terms of the two- and three-level concept of the narrative proves that the terms and their fields mix and mingle: they can be defined broadly or narrowly, using a descriptive and a defining approach. Thus for example, the descriptive approach provides a broader definition of the narrative as a cognitive, identity, performative, and inventive category, and the defining approach defines it more narrowly through the perspective of narratology as a concretization of a given narrative structure and as a unique literary organization, in which individual elements are arranged according to their literary effect.

UDK 172

Tanja Dominko: Posthumanism and the Posthuman: Towards a Definition

A number of discourses in socio-symbolic circulation co-create, narrate, imagine, endow with meaning, and question the ethos of contemporary humanity, from cultural studies, philosophy, and critical theory to literature. The concepts of the posthuman and posthumanism each occupy an important place in this relationally flexible configuration. This article seeks the possible common points of inception, interminglings, and discrepancies between the most prominent (and often quite heterogeneous) notions of the posthuman and posthumanism, delineates them from the related concepts of the transhuman and transhumanism, and provides the author's take on the subject.

UDK 111.852

Jennifer Terni: Virtualni problem kulture devetnajstega stoletja: metodološki vidiki drugačnega pogleda na realizem

Članek na podlagi ideje virtualizacije Gillesa Deleuza zagovarja mnenje, da je treba realizem na novo opredeliti kot kolektivno problematizacijo ontologije vsakdana. Predstavi alternativo pragmatični kritiki poststrukturalizma, pri čemer obravnava problem reprezentacije, zgodovino opisa, estetiko, ekspanzivnost in modeliranje, ter opiše model, ki nasprotuje konceptu »družbenega imaginarija«.

UDK 821.111(417).09-2Yeats W.B.:323.1

Nebojša Vukčević: William Butler Yeats: Cathleen Ni Houlihan kot smisel žrtvovanja

Zdi se, da je bila irska uprizoritev igre Cathleen Ni Houlihan, ki je vsebovala prvine ostrega nacionalizma in poziv k žrtvovanju za višje dobro, eden izmed odločilnih trenutkov v Yeatsovi karieri, s katerim je želel postati priljubljen med Irci in se vrniti v središče literarne pozornosti.

UDK 821.112.2.09-1Celan P.

Andrej Božič: "... in der Dünung / wandernder Worte." Paul Celan's Poetry in the Context of Literary History

I discuss the context of literary history in Paul Celan's poetry, focusing on the role and status of quotation as a sign of the reception of the historicity of literature, its traditions, and its contemporaneity. Within the development of Celan's poetic oeuvre, I especially accentuate the confrontation with the fate and poetry of Osip Mandelstam.

UDK 82.0:910

821.111.02"15":792.03

David Šporer: Retorika prostora in poetika kulture

Steven Mullaney, avtor, ki se pogosto omenja v povezavi z novim historizmom, v svoji knjigi z naslovom *The Place of the Stage* predlaga posebno vrsto analize angleškega renesančnega gledališča, ki jo opiše kot »retoriko prostora«. Članek poudarja, da lahko na Mullaneyjevo retoriko prostora in branje mesta gledamo kot na enega izmed vzorčnih primerov uporabe poetike kulture, kot jo dojemajo priznani predstavniki novega historizma, med katerimi je najpomembnejši Stephen Greenblatt.

UDK 82.0:910

821.163.6.09

Vanesa Matajč: The Rhetoric of Space: Ljubljana as a National Capital

Referring to Steven Mullaney's "reading" the city space of a capital as "text," this article focuses on a city space that a national community without a (nation) state recognized as its cultural and political capital, and on which it inscribed its (national) signs during the nineteenth and twentieth centuries. With respect to the transnational repertory of "separatist nationalism," an important part of these signs referred to national literature. These inscriptions and their context are explained by studying the case of the Slovenian capital, Ljubljana.

UDK 821.111(71).09:316.7

Marcello Potocco: Space as a Constitutive Element of Canadian Imagination and Its Rhetorical Articulations

The article is a case study analyzing space as part of the Canadian national myth. Following a short study of two typical renderings of the relation between space and its rhetoric counterparts (in the poetry of John Newlove and E. J. Pratt), the author offers a critical overview of the Canadian imaginary of space as predominantly constituted in the works of E. J. Pratt, Northrop Frye, and Margaret Atwood, as well as an overview of their poststructuralist detractors.

GUIDELINES FOR AUTHORS

Primerjalna književnost (Comparative Literature) publishes original articles in comparative literature, literary theory, literary methodology, literary esthetics, and other fields dealing with literature and its contexts. Multidisciplinary approaches are also welcome. The journal publishes articles in Slovenian and occasionally in foreign languages. All submissions are peer reviewed.

Submit papers via e-mail (darja.pavlic@um.si).

Articles should be no longer than 25 pages (50,000 characters), and other submissions, such as reports, reviews, and so on, should not exceed 10 pages (20,000 characters). Articles include a synopsis (up to 300 characters) and keywords (5 to 8) in Slovenian and English; a summary (up to 2,000 characters) is published in Slovenian or another language.

Endnotes are numbered (numbers follow a word or punctuation directly, without spacing) and placed at the end of the main text. Endnotes do not contain bibliographical citations. Quotations within the text are in quotation marks; omissions are marked with ellipses and adaptations are in square brackets. Longer quotations (more than five lines) are set off in block paragraphs. The source of quotations appears in parentheses at the end of each quotation.

When the author of a quotation is mentioned in the accompanying text, only the page numbers (42–48) appear in parentheses at the end of the quotation. When the author of a quotation is named in parentheses, there is no punctuation between the author and page number: (Pirjevec 42–48). Different works by the same author are referred to by an abbreviated title in parentheses: (Pirjevec, *Strukturalna* 42–48).

The bibliography at the end of the article follows MLA style:

- Independent publications (books, proceedings, and other volumes):
Pirjevec, Dušan. *Strukturalna poetika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981. (Literarni leksikon 12).
- Articles in periodicals:
Kos, Janko. “Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca.” *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.
- Articles in books or proceedings:
Novak, Boris A. “Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu.” *France Prešeren – kultura – Evropa*. Eds. Jože Faganel and Darko Dolinar. Ljubljana: Založba ZRC, 2002. 15–47.

NAVODILA ZA AVTORJE

Primerjalna književnost objavlja izvirne članke s področja primerjalne književnosti, literarne teorije, metodologije literarne vede, literarne estetike in drugih strok, ki obravnavajo literaturo in njene kontekste. Zaželeni so tudi meddisciplinarni pristopi. Revija objavlja prispevke v slovenščini, izjemoma tudi v drugih jezikih. Vsi članki so recenzirani.

Članke oddajte po elektronski pošti (darja.pavlic@um.si).

Razprave ne presegajo 25 strani (50.000 znakov), drugi prispevki – poročila, recenzije ipd. – imajo največ 10 strani (20.000 znakov). Razprave imajo synopsis (do 300 znakov) in ključne besede (5–8) v slovenščini in angleščini ter daljši povzetek (do 2.000 znakov) v slovenščini ali tujem jeziku.

Tekoče oštevilčene opombe so za glavnim besedilom. Vanje ne vključujemo bibliografskih navedb. Citati v besedilu so označeni z narekovaji, izpusti iz njih in prilagoditve pa z oglatimi oklepaji. Daljši citati (več kot 5 vrst) so izločeni v samostojne odstavke. Vir citata je označen v oklepaju na koncu citata.

Kadar avtorja citata navedemo v sobesedilu, v oklepaju na koncu citata zapišemo samo strani: (42–48).

Kadar je avtor citata imenovan v oklepaju, med avtorjem in stranjo ni ločila: (Pirjevec 42–48).

Več enot istega avtorja označimo s skrajšanim naslovom v oklepaju: (Pirjevec, *Strukturalna* 42–48).

V bibliografiji na koncu članka so podatki izpisani po standardih MLA:

– za samostojne knjižne izdaje (monografije, zbornike):

Pirjevec, Dušan. *Strukturalna poetika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981. (Literarni leksikon 12).

– za članke v periodičnih publikacijah:

Kos, Janko. »Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca.« *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.

– za prispevke v zbornikih:

Novak, Boris A. »Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu.« *France Prešeren – kultura – Evropa*. Ur. Jože Faganel in Darko Dolinar. Ljubljana: Založba ZRC, 2002. 15–47.

PAPERS

- 1 Andrei Terian: **Comparative Literature in Contemporary Romania: Between National Self-Legitimation and International Recognition**
- 19 Milosav Gudović: **Martin Heidegger and the Essence of Tragedy**
- 41 Alenka Koron: **Aspects of a Narratology of Drama**
- 61 Alojzija Zupan Sosič: **Story, Narrative, and Narration in the Two- and Three-Level Concept of the Narrative**
- 85 Tanja Dominko: **Posthumanism and the Posthuman: Towards a Definition**
- 99 Jennifer Terni: **A Virtual Problem of Nineteenth-Century Culture: Methodological Considerations for Rethinking Realism**
- 115 Nebojša Vukčević: **William Butler Yeats: *Cathleen Ni Houlihan* as the Point of Sacrifice**
- 133 Andrej Božič: **“... in der Dünung / wandernder Worte.” Paul Celan’s Poetry in the Context of Literary History**
- 159 David Šporer: **Rhetoric of Space and Poetics of Culture**
- 195 Vanesa Matajč: **The Rhetoric of Space: Ljubljana as a National Capital**
- 173 Marcello Potocco: **Space as a constitutive element of Canadian imagination and its rhetorical articulations**

BOOK REVIEW

REPORT

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST ISSN 0351-1189
Comparative literature, Ljubljana

PKn (Ljubljana) 36.3 (2013)

Izdaja Slovensko društvo za primerjalno književnost
Published by the Slovene Comparative Literature Association
www.zrc-sazu.si/sdpk/revija.htm

Glavna in odgovorna urednica *Editor:* Darja Pavlič

Uredniški odbor *Editorial Board:*

Darko Dolinar, Marijan Dovič, Marko Juvan, Vanesa Matajč, Lado Kralj,
Vid Snoj, Jola Škulj

Uredniški svet *Advisory Board:*

Vladimir Biti (Dunaj/*Wien*), Janko Kos, Aleksander Skaza, Neva Šlibar, Galin Tihanov
(London), Ivan Verč (Trst/*Trieste*), Tomo Virk, Peter V. Zima (Celovec/*Klagenfurt*)

© avtorji © *Authors*

PKn izhaja trikrat na leto *PKn is published three times a year.*

Prispevke in naročila pošiljajte na naslov *Send manuscripts and orders to:*
Revija Primerjalna književnost, FF, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenia.

Letna naročnina: 17,50 €, za študente in dijake 8,80 €.

TR 02010-0016827526, z oznako »za revijo«.

Cena posamezne številke: 6,30 €.

Annual subscription/single issues (outside Slovenia): € 35/€ 12.60.

Naklada *Copies:* 400.

PKn je vključena v *PKn is indexed/ abstracted in:*
Arts & Humanities Citation Index, Current Contents/ A&H,
Bibliographie d'histoire littéraire française, ERIH, IBZ and IBR,
MLA Directory of Periodicals, MLA International Bibliography, Scopus.

Oblikovanje *Design:* Narvika Bovcon

Stavek in prelom *Typesetting:* Alenka Maček

Tisk *Printed by:* VB&S d. o. o., Flandrova 19, Ljubljana

Izid številke je podprla *This issue is supported by*

Agencija za raziskovalno dejavnost RS

Oddano v tisk 9. decembra 2013 *Sent to print 9 December 2013.*