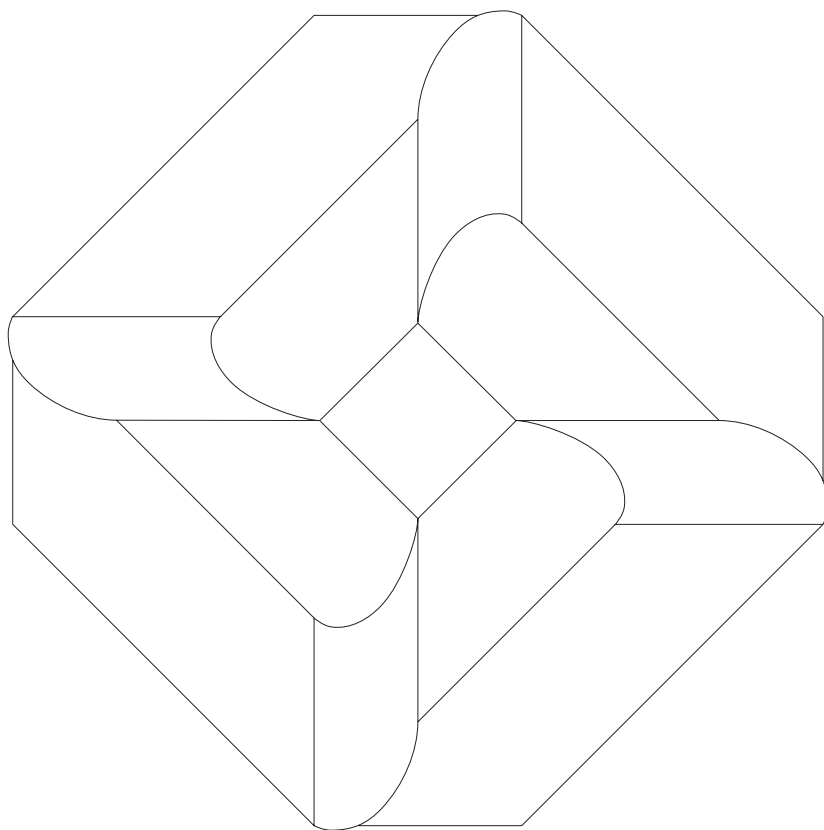
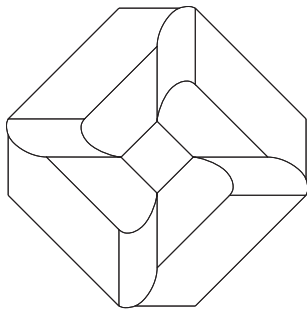


Primerjalna književnost



Razprave



Kompleksnost v literaturi

Philippe Daros

Université Sorbonne Nouvelle - Paris III, 17, Rue de la Sorbonne, FR-75230 Paris Cedex 05
Philippe.daros@wanadoo.fr

Aristotelska mimesis je tu na novo opredeljena kot kompleksno delovanje, tako z gledišča »mimetičnega delovanja« sámega kot tudi z gledišča bralnega dejanja. Ta dvojna oblika kompleksnosti je značilna za številne romane zadnjih tridesetih let, zlasti v načinu predstavljanja zgodovine 20. stoletja, o kateri govorijo.

Ključne besede: literarna teorija / mimesis / branje / spoznavna teorija

Kaj pravzaprav utegne pomeniti ta besedna zveza? Sleherna vzpostavitve razmerja med izrazom »literatura« ali vsakim drugim izrazom in konceptom kompleksnosti, kot je v rabi v znanosti, zahteva še dodatno besedo, in sicer »sistem«. Zdi se mi, da bi sleherno posplošitev kompleksnosti v smislu epistemološke oznake sveta, ki prihaja (in ki je tako rekoč že naš) in ga je teoretsko pojasnil Edgar Morin – ne glede na to, da jo vsekakor uporabljajo tudi na sistemih, – težko uporabili na literarnem besedilu kot enkratnem pojavu, razen če ga ne bi razumeli v smislu sistema. A tudi v tem primeru se ne bi bilo primerno vračati k nekdanjim formalističnim praksam. Toda ogniti se velja še eni zmešnjavi. Vprašanje je, ali se kompleksnost, ki ni zapletenost, nanaša na *mimesis* kot *techné*, kot konfiguracijo, ali pa na reprezentacijo sveta sámega. V drugem primeru bi literarno dejstvo govorilo o kompleksnosti zunanosti na nekakšen tematski način; s pojasnjevanjem te kompleksnosti bi se namreč pokazala sled večine tistega, ki to gesto udejanja. Ta ugotovitev ni nova. Leo Bersani in mnogi drugi so jo v zvezi z naturalizmom izrazili že pred štiridesetimi leti (Bersani 47–80). Edina in neznatna poanta, ki mi je med vsemi »definicijami« o konceptu kompleksnosti v znanostih ostala v spominu, je obče mesto, ki ga definirajo: nujna zveza med kompleksnim sistemom in pojmom nepredvidljivosti. Naj navedem odlomek, ki predstavlja obče mesto – to je nepredvidljivost – teh definicij:

Kompleksnost: običajna definicija

Kompleksnosti sistema ne označujeta niti mnogoterost sestavin niti raznolikost njihovih vzajemnih odnosov; dejansko in izčrpno naštetih jih je mogoče samo v navzočnosti zapletenega (ali skrajno zapletenega) sistema; z njegovim kombinatornim naštevanjem bi bilo mogoče opisati vsa možna obnašanja (in s tem predvideti njegovo dejansko obnašanje v slehernem trenutku, kakor hitro bi bilo znano pravilo ali program, ki ju to obnašanje usmerja). Z matematično-informatičnim

izrazoslovjem bi dejali, da gre za navzočnost »polinomialnega problema« (»P. Problem«). To je potencialna nepredvidljivost (ki vnaprej ni izračunljiva) obnašanja tega sistema, povezana predvsem s ponavljanjem, ki vpliva na funkcioniranje njegovih sestavin (»med funkcioniranjem se transformirajo«). Te so razlog za nastanek fenomenov, nedvomno razumljivih, a ne vselej predvidljivih. Pri opazovanju obnašanja živih sistemov in družbenih sistemov ugotavljamo, da ponujajo neštete zglede te kompleksnosti. Zdi se, da je pozitivna znanost v dveh stoletjih »popustila« pred temi fenomeni in raje priznala samo »znanstveno predvidljive« ali izračunljive pojave, dokler je ni G. Bachelard spomnil na »njen ideal kompleksnosti«, ki omogoči razumeti čudežno in ga pri tem ne uniči. Z vpeljavo koncepta »organizirane kompleksnosti« je W. Weaver leta 1948 odprl nove poti k »razumevanju kompleksnosti«, ki jo je P. Valéry že opredelil kot »esencialno razumljivo nepredvidljivost«. Edgar Morin je leta 1977 (»Metoda«, I. del) postavil »paradigmo kompleksnosti«, ki odtlej zagotavlja konceptualni okvir, v katerem se lahko razvija naše modeliranje fenomenov, ki jih zaznavamo kot kompleksne (»gledišče«). Gre za kompleksnost, ki je organizirana in obenem tudi sama organizira rekurzivno. (Evropski program MCX – »Modeliranje kompleksnosti«. www.mcxapc.org/docs/interlettre/ill5.pdf)

Kompleksnost mimesis

Tole bo naša hipoteza. Gre za kompleksnost *mimesis* kot *poesis*, kot *auto-poesis* s stališča »avtorja«, vendar tudi za kompleksnost odnosa, ki ga bralec sam vzdržuje s tem dejanjem. Če kompleksnost lahko vpliva na dejavnost, ki usmerja izdelavo dela, lahko tudi, soglasno ali ne, vpliva na način, kako delo sprejema bralec in, splošneje, tudi naslovljenec slehernega umetniškega dela. Obstaja namreč več kot en način branja literarnega teksta, obstaja neskončno načinov. Mojo lastno prakso branja nedvomno v precejšnji meri določa poklic, in to poklic učitelja, skupaj z bolj ali manj razvrednoteno, z bolj ali manj aporetično hermenevitično soodnosnico, vendar v osnovi vsenavzočo v normativnih praksah, ki jih pogosto zahteva sama tradicija šolskega sistema. To je praksa, ki je ni mogoče misliti – v bolj ali manj sekularizirani obliki –, ne da bi vzpostavili razmerja do eksegetske tradicije Knjige (kdo bi lahko ocenil težo »tekstne analize«, same besede »komentar«, itn., še posebej namreč v francoskem učnem sistemu).

Pri tej izbiri *mimesis* kot mesta kompleksnosti mi bosta lahko v pomoč dve zelo različni deli. Že davno preživelo delo Rolanda Barthesa *S/Z*, ker mi ponuja izrazje in metodološki pristop k balzacovski *mimesis*; to je aporetično metodo odmika, ki v določeni meri *a contrario* opredeljuje prostor, kamor umeščam svoje lastno gledišče. Drugo, precej sodobnejše (v vseh pomenih tega izraza) je delo Catherine Perret, kjer je izraz *mimesis* v podnaslovu. Gre za delo *Nosilci sence*, s podnaslovom »Mimesis in modernost«; njegov prispevek bo zame dosti bolj določujoč.

Mimogrede naj opozorim na Barthesov načrt v njegovi analizi Balzacove novele *Sarrasine*. Ne vem več natanko, kje je Barthes govoril o branju kot mestu, kjer »struktura znori«, toda v tej razpravi branje izbranega Balzacovega »teksta« poteka metodično, sistematično, kot uprizoritev »kodov« – končnega in omejenega števila kodov –, »ki se bodo pridružili vsem tekstnim označencem«. Vsak od teh »kodov« se uresniči v eni od »leksij« [*lexie*] in hkrati z njo. Leksija, se pravi ena »bralna enota«, sestoji iz besedne zveze, stavka ali celo nadstavčne enote. (25) Da bi bil bolj jasen, Barthes v *Sarrasine* določi pet večjih kodov, okoli katerih se po njegovem zberejo vse v pripovedi razvrščene leksije. Prvi je heremenevtični kod, drugi je kod semov, tretji je simbolični, četrti je kulturni kod, in končno še kod dejanj [*praxique*]. Nam tu ne gre za pojasnjevanje teh kodov, ampak za ugotovitev, da Barthes opredeli branje kot razdružitev [*disjonction*] in vnovično sestavo svežnjev razmerij, porazdeljenih v tekstu na nepredvidljiv način (vsaj za bralca). Nismo prav daleč od načina branja mita, kot ga je skušal oblikovati Lévi-Strauss v *Strukturalni antropologiji*; saj tako opredeljen pojem leksije, predvsem v njenem načinu pojavljanja na tekstni površini, ni bistveno drugačen od dejavnosti, ki si prizadeva razviti in osamiti »miteme«.

Spregledali bomo ostre opozicije med »berljivimi« [*lisible*] teksti, se pravi klasičnimi, in »pisljivimi« [*scriptible*] teksti – te označuje »podoba zmagoslavne množine«, (11) – zato da bi poudarili način, kako Barthes vzpostavlja ideološko nasprotje med konceptom »konotacije« in mehanizmom idejnih povezav, pri tem pa pripominja, da je konotacija nujno intratekstualna, povezava idej pa »napotuje na sistem subjekta«. Podvojitve misli, ki sledi, je značilna za neko obdobje; za tisto, kjer so prevladujoča področja kritike proizvedla povsem jezikoslovno opredelitev literarnega dejstva (in seveda tudi subjekta): »(Konotacija) pomeni imanentno korelacijo s tekstom oziroma s teksti; ali, če hočete, je povezava, ki jo vzpostavi tekst-subjekt znotraj svojega lastnega sistema«. (15)

Samoumevno je, da se število »kodov« od teksta do teksta spreminja in da nobenega od teh kodov ni mogoče zares objektivirati. Poleg tega je treba povedati, da sam izraz »kod« ni jasno opredeljen. Pod navidezno terminološko strogostjo se pravzaprav skriva precejšnja subjektivnost. Trditev, ki jo skušam razviti, ni v kritiki tega branja, ampak bolj v dejstvu postavljanja vprašanja, ki zadeva Barthesovo naravnost do teksta. S tem mislim, da se predlagana analiza od začetka do konca predstavlja kot nepretrgano kritična v odnosu do fikcije, to je kot homogeni odmik, enak tistemu, ki ima za cilj interpretacijo, tako odprto, kot bi si jo Barthes želel ... Pravzaprav se mi zdi, da takšno analizo označuje posredovanost, ki je nepretrgana in reflektivna, ki skuša pospešiti, kot je priznal sam Barthes, aktivno branje,

nepretrgano aktivno, leksijo za leksijo, in to pri bralcu, ki v funkciji velikih občin mest tako lahko postane heremenevitični sproizvajalec svojega objekta branja. Toda to branje v osnovi ovira pomen in je v popolnem nasprotju z branjem, kjer »struktura znori«, ker je ta struktura zasnovana kot dekonstrukcija in rekonstrukcija vsake leksije ter analizirana kot objektivno razstavljiva in zopet sestavljiva celota. Vendar se to dejansko branje praviloma kaže kot večše, ne kot branje zgodovinskega bralca, pač pa kot branje idealnega bralca, ki ga ni; bralca, o katerem je sanjal (ali pa se ga je morda celo bal) Umberto Eco. Branje strokovnjaka, znanstveno branje, ki je morda (pedagoško?) legitimno, vendar ni, če vse upoštevamo, drugega kot način branja med tolikimi drugimi branji. Način, ki je v vsakem primeru zaznamovan z voljo vzpostaviti literarno kritiko kot avtoritaren diskurz. Precej paradoksen proces, če ga preučujemo retrospektivno.

Rad bi pojasnil, kako kompleksno dojemamo tekst, če ga beremo nepretrgano in neposredno. Se pravi tako, kot ustreza odzivanju kateregakoli bralca, ne glede na to, s kakšnim namenom bere (če pustimo ob strani študijski seminar na EHESS: seminar, po katerem je nastalo delo *S/Z!*). Skratka, gre za branje slehernika od trenutka, ko se vpiše v obče mesto jezika, ne glede na svoj družbeni status in ne glede na poklic. Kajti, tako kot bom predlagal, ko bom govoril o sklepanju po analogiji, se mi zdi, da branje poteka na nenehno spreminjajoč se način na razdalji med potopitvijo v fiksijsko reprezentacijo (čustveno bolj ali manj vzneseno ali pa, nasprotno, v največji distancirajoči in distancirani zdolgočasenosti) in refleksivnim izstopom (z analizo intencionalnosti dela, avtorja in nedvomno tudi bralca: na delu je torej neke vrste avtoanaliza!), puščajoč za seboj vse vmesne razdalje, ki jih ni mogoče niti objektivirati (ker so subjektivne) niti dejansko izmeriti. Proces branja je potemtakem kompleksen, ker je v razmerju, ki ga vzpostavlja med pomenom in besedo v tekstu, v vsakem primeru dokaj nepredvidljiv.

Da bi dokazal, kakšna kompleksna dejavnost je branje, se bom zatekel k načinu funkcioniranja aristotelske mimetične naravnosti, kot ga opiše Catharine Perret, zato ker to stori v neposredni navzočnosti – paradokсно že na začetku, ker se utemeljuje v neposredni navzočnosti ponavljanja – same predstave, ki ji gledalec prisostvuje.

Pojem »mimesis« skuša premisliti na podlagi *Poetike*, da bi ga potem aktualizirala v neposrednem razmerju s svojimi analizami dela Marcela Duchampa. Kontinuiteta uresničevanja te mimetične naravnosti se prav toliko, če ne še bolj, kot v njenem poetičnem pomenu utemeljuje v njenem antropološkem pomenu.

Prva ugotovitev: Mimesis kot razdvojitvev

Teza, oblikovana ob vnovičnem branju tega aristotelskega koncepta, je v interpretaciji definicij mimesis, kakor jih oblikuje beseda v *Poetiki*, kjer gre za potrditev, vendar ne za potrditev mehanizma podvajanja zunanje »resničnosti«, za reprodukcijo, ampak nasprotno, za razločevanje, za razdvojitvev. Da bi to dokazali, bo komentar koncept *mimesis* neposredno navezal na koncept *catharsis*.

Funkcija mimesis ni niti posnemanje niti izražanje, pač pa simbolizacija, ki oblikuje katarzo kot sublimacijo afekta. Mimesis in katarza sta torej dve plati iste operacije. Tako je torej možno analizirati mimetično delovanje na podlagi katarzičnega učinka, na podlagi teorije čustev, ki jo ta učinek predpostavlja (Perret 260).

Katarza, pojasnjuje, je najprej sredstvo uravnotežanja strasti (vzdrževanja v nekakšnem homeostatičnem ravnovesju). Dejansko pa te strasti v svojem dvojnem antagonizmu močno vplivajo na dereguliranje posameznika in torej tudi družbe, saj Aristotel v »Retoriki čustev« vztrajno zatrjuje, da čustveno ekonomijo usmerja razdvojenost, in sicer takšna, ki pozitivno čustvo sistematično preobrača v negativno.

Kadar Aristotel trdi, da tragična mimesis uresničuje katarzo čustvenega kompleksa, to ne pomeni, da reprezentacija dovoli razbremenitev čustev (kar bi bilo boleče), niti da reprezentacija dovoli spregledanje čustev (kar bi bilo brezbrizno), pač pa da gledalcu tako rekoč ponuja odmik, ki mu omogoči, da se razdvoji in da z zadovoljstvom opazuje svoja lastna občutja, četudi negativna (Perret 262).

Vse to bi se seveda dalo povedati tudi drugače, na primer z izrazi, ki jih Lacoue-Labarthe uporabi v *Poetiki zgodovine*. Toda bistveno je ugotoviti, da se katarza pravzaprav ne kaže toliko kot estetska, pač pa bolj kot antropološka naravnost, saj usmerja učinke, nevarnosti identifikacije, se pravi učinke podob. »Mimesis vzpostavlja podobo samo, se pravi kot strukturo razdvojitve resničnega. S tem prepreči peklenski mehanizem podvojitve in ga tudi pričvrsti.« (Perret 263) Skratka, katarza se opredeljuje kot operacija simbolizacije, ki utrjuje učinke identifikacije in omogoči usmeritev dejavnosti, to je njeno definicijo v smislu subjekta in objekta. Diferencijska razdvojitvev je sam pogoj delovanja. Zaenkrat glede teh analiz ugotavljam, da mimesis ureja »učinke identifikacije«, se pravi učinke podob, in nasprotuje razdvojitvi kot pogoju stabilizacijskega delovanja, ki odtuja in paralizira.

Pri Aristotelu je *mimesis* potemtakem kompleksna naravnost, ki ljudem omogoča v praksi urejati odnos med stvarmi in njihovimi podobami.

Konec koncev je, ko vzpostavlja prostor med reprezentiranim in reprezentacijo, videti kot operacija simbolizacije. Ta namreč osvobaja od odtujitve, ki jo vzpostavlja čisto in preprosto ponavljajoča se identifikacija.

Druga ugotovitev: mimesis kot kompleksno umetniško dejanje

Tu se po eni strani lahko utemeljeno vprašamo, ali analiza načina delovanja mimesis v tragediji ni skorajda izključna značilnost tega žanra; po drugi strani pa, ali posplošitve, ki jo izpelje Catherine Perret, vsaj implicitno in teleološko ne usmerja njen pristop k sodobni likovni umetnosti, zlasti k Duchampovemu delu. Toda dejstvo je, da je poskus aktualizacije, ki ga je izpeljala Catherine Perret, zanimiv sam na sebi. Legitimnost sklepanja, do katerega pripelje njeno branje, bomo, zato da bi ga posplošili, preučili po predstavitvi te aktualizacije v delu sodobne umetnosti.

Če aristotelška *mimesis* meri na oblikovanje neke enote, na reprezentacijo kot mitos, kot zmagoslavje sovpadanja nad razhajanjem, tako bi dejal Paul Ricoeur, potem je njeno uresničevanje v smislu *techné* in v smislu *poiesis* kompleksna operacija. Najprej zato, ker povezuje, natančneje napotuje drugega na drugega različne kode: gibalne, glasbene, mimetične (občutljiva konkretizacija afektov) in seveda tudi jezikovne. Tezo bomo torej razvili. Vsa platonška tradicija in potem še krščanska je mimesis zreducirala na *leksis*, na samo besedo na škodo nekega »delovanja« kompleksne »mimesis« – kompleksne zato, ker vsebuje mnogovrstne kode. Toda od nemške romantike dalje je umetniško delo izgubilo kultno vrednost, redukcija lete in njene funkcije na okoliščine produkcije pa omogočajo reinterpretacijo mimetične dejavnosti, s tem da se ustrezneje zavejo kompleksnosti takšnega »delovanja« in da pokažejo na operacije, ki so nujne za njeno delovanje. »Modernost« je potemtakem posledica odčaranja umetnosti kot dejavnosti, odčaranja, ki je posledica izgube njene kultne vrednosti! Toda te ugotovitve ni mogoče povzeti z enim samim vnovičnim oživetjem ideje refleksivnosti; prav nasprotno! Zato Catherine Perret vztraja pri tem, da se delo prepozna kot dejavnost, kot nekaj, kar deluje na resničnost, vsekakor pa to velja v primeru, ko skuša interpretirati Duchampovo umetniško delo. Izjemna Aristotelova zasluga (zasluga, ki jo je zatemnila tradicija) naj bi bila konec koncev v tem, da je že takoj na začetku vzpostavil avtonomijo mimetične naravnosti.

(Aristotel) onstran družbenih, religioznih in ideoloških ciljev (umetnosti) razkrije funkciji, ki sta bistveni za estetsko prakso. Prva je operacija povezovanje-presejanje, ki opredeljuje sistem mimesis. Ta operacija sama dejansko in morda celo izključno meri na zagotavljanje večine ponavljanja, ki spodbuja dejanje, in sicer

tako da se ponavljanje predstavi in vzpostavi neki kraj, neko okolje. S tem ko izhaja iz ponavljanja, značilnega za dejanje, mimesis pravzaprav vzpostavlja – in to je njena druga funkcija – raven reprezentacije, vendar ne tako, da bi njena dejanja predstavljala nekaj, kar je zunaj njih samih, ampak tako, da se drug drugemu predstavijo horizontalno. Mimesis s tem utemeljuje horizontalnost področja delovanja, ki je umetnost. (Perret 273)

Ti dve funkciji je treba preučiti in vnovič interpretirati, ker gre, vsaj do tu, za vnovično branje kanoničnega teksta, napisanega pred petindvajsetimi stoletji, in predvsem zato, ker se C. Perret zanima izključno za grško tragično gledališče. Vendar gledališka reprezentacija nasploh, če že pomeni očitno dekontekstualizacijo, nedvomno predstavlja raven projekcije, to je raven dejanja, utelešenega v navzočih telesih (ne glede na paradokse, povezane z razločevanjem med igralcem in osebo). Toda določena stalnost te ravni je očitno najprej posledica časovne ireverzibilnosti, ki se ji mora prilagoditi gledalec, ko ponotranja reprezentirano dogajanje. Od kod potemtakem problematika izgube ali nečitljivosti giba v sodobnem gledališču? Toda to bi bil neki drugi diskurz, ki pa bi vendarle tudi pokazal, kako različni kodi (semiotični, semantični, zvočni itn.) funkcionirajo tako, da se vzajemno odbijajo, ne pa združujejo.

Reprezentacija – tudi ta je dekontekstualizirana –, kot jo uprizarja edini individualni bralčev gib (vključno z reprezentacijo gledališkega besedila), te ravni homogenizacije ne poseduje enako nedvoumno. Zagotovo je nemogoče razložiti samo naravo reprezentacije »oseb« in njihovega delovanja, ki jo je zmožen ustvariti – ali pa niti ne – sleherni bralec že zavoljo nekega drugega odločilnega delovanja, samega akta pripovedovanja namreč. In ta gesta, ta narativni akt lahko povsem svobodno združuje ali razdružuje različne sestavine različnih »leksij« pripovedne fikcije.

Predstavili bomo tole sintetično pojmovanje: mesto tragične reprezentacije (Aristotel po C. Perret), predstavljeno kot horizontalno in v nekem smislu ravninsko, se bo v našem načinu branja literature nasploh transformiralo v večrazsežno heterogeno mesto. Ponavljanje je postalo uveljavljanje sistema povezovanja-presejanja, ki je tudi sam kompleksen, kolikor v neskončnost lomi in razdvaja raven, na katero se projicira.

Kar pa zadeva različne enote tega sistema povezovanja-presejanja – to, kar je Barthes v *S/Z* imenoval leksije –, jih ni, povejmo še enkrat, mogoče objektivirati. Načelo njihovega členjenja je namreč po definiciji nerazpoznavno (četudi bi jih prepoznali, bi to v vsakem primeru imelo samo relativno vrednost). Kar pa zadeva njihovo (re)produkcijo pri tistem, ki bere, je videti, da tudi te ni mogoče objektivirati (kakršnikoli že so poskusi v tem smislu, na primer poskusi Umberta Eca). Literarni tekst se predstavi kot nakopičenost kodov. Zagotovo bi bilo potrebno, da vnovič interpre-

tiram – oddaljujoč se od Barthesa – to, kar bi rad nakazal z govorjenjem o »kodu«.

V *Načelih literarne teorije* Jeana Bessièra je zabeleženo: » [...] Delo se odvija v dvojnem gibanju: igra se s seboj in v razmerju do svojih informacijskih in formalnih okolij, s prepoznavanjem in neprepoznavanjem teh okolij; delo po svoje zamenja igro z da in ne; to vključuje splošno veljavno sporazumevanje, igro védenja, na katero opozarja delo, in komunikacijo nevednosti. (9)

To ugotovitev je treba ponoviti. Delo nam lahko ponudi v branje najstrožjo ponovitev – in to bi bila najnižja stopnja *poiesis*, citat na primer – navadnega diskurza ali diskurza naravoslovnih ved in tudi vseh možnih diskurzov, informacijskih ali formalnih; to je tistih, ki predstavljajo refleksivnost v smislu poetike, eksplicitne ali ne, in tistih, ki predstavljajo simbolični, alegorični, tropološki in še kakšen sistem. Delo se pravzaprav lahko ponudi v branje tudi tako, kot da se ne nanaša na nič. Sodobna oznaka dela nemara tiči v skupnem in ločenem soobstajanju teh elementov. A konec koncev je vsaka prilagoditev teh diskurzov drugim diskurzom ali, refleksivno, njim samim, bolj ali manj svobodno določena z individualnim bralnim dejanjem, povsem tako kot prepoznanje, ali ne, enega ali več formalnih elementov.

Branje torej, ki nenehno niha in ga ni mogoče učvrstiti med metonični horizontalnost (trenutna trdnost v nekem načinu: jaz »sem« pri-povedovana zgodba) in metaforično vertikalnost (preneham brati zavoljo neposredne želje »poznati nadaljevanje«). Z vertikalnostjo branje izstopi iz tega odnosa neposredne navzočnosti, sprijetosti, zato da bi v odmaknjenosti upoštevalo očitno intencionalnost predobstoječih oblik v igrah ponavljanj in metamorfoz informacije. Tedaj tekstni objekt razkrije svojo naravo artefakta prav toliko, kolikor pokaže na težavo združevanja svojih »ravnih realnosti«, če uporabimo kalvinski izraz. Branje omogoči, da se pokaže nenehna soodvisnost med realizmom in figurativnostjo, in sicer prehodnost, refleksivnost, vidljivost, vizualnost ... To se zgodi natanko zato, ker ta vzajemna odvisnost prizadene vsak literarni tekst – morda je prav to razlog njegove literarnosti – in ker ireduktibilno zapleta bralno dejanje. Prehodi od enega k drugemu so sami zelo nepredvidljivi in nobenega dvoma ni, da jih v njihovi celovitosti ni mogoče objektivirati. Lahko se zgodijo nenadoma: med dvema stavkoma, besednima zvezama; ali pa postopno. Mislim na način, kako Umberto Eco poveže prehod simbolično ali, recimo splošneje, figuralno, zahvaljujoč ekonomiji kopičenja, ekonomiji narativne »razsipnosti«.

Nerazrešljiva zapletenost, določena, kot je, s samim imaginarnim svojega objekta, s samo iznajdbo tega objekta.

Kaj pomeni brati fikcijo? Vsekakor ne potopiti se – ali ne – v homogeni svet. Nobena jezikovna prvina ne more nesporno pojasniti členitve teksta na »leksije«, čeprav je sleherno med njimi (če jih je mogoče prepoznati) zakodirala narativna instanca v skladu z namernim prikrivanjem ravni (določeno branje intencionalnosti »klasične« umetnosti) ali, nasprotno, v skladu z očitnim množenjem ravni projiciranja mimesis. Načina branja namreč ni mogoče homogenizirati z nobenim enopomenskim opozorilom. Od tod, če vse upoštevamo, izhaja sodobno vnovično branje klasične »glazure« s poudarjanjem navzočnosti heterogenih kodov. Tekstna beseda je nedvomno in zmeraj avtorizirala ta mehanizem bračevega neskončnega lomljenja odmika – neki zunaj/znotraj – pri bralcu, soočenem s tekstom. Na modernosti je, da ga vzame v račun in iz njega naredi bistveno razsežnost dela. Modernost se je preveč hvalila, da je vzela v račun to dejstvo. Z neko drugo bistveno posledico torej! Če drži, da dejanja nedvomno napotujejo drugo na drugo, kot je opazila Catharine Perret, da drug drugega »reprezentirajo«, potem poslej to delajo odbojno, pretrgano, v vzajemni prepletenosti nehomogenih vračanj, celo protislovnih, z neujemanjem razdvojitvev.

V teh trditvah ni nič bistveno novega, razen da so iz kompleksnosti razumevanja literarnega teksta – se pravi, ponovimo, iz neskončne igre med dobesednostjo in figurativnostjo – naredile sredstvo neskončnih ujemajočih ali razhajajočih se vnovičnih branj skozi čase in prostore »istega« dela. Ta istost [*mémeté*] je ena in hkrati mnogotera, ker lahko temeljni razloček med realizmom in figurativnostjo sčasoma postane vzrok premen. Moderna literatura, in to še zdaleč ne samo literarna fantastika, je kompleksno zapletenost takšnih razlogov nedvomno privedla do skrajnosti.

Tu imam v mislih neko nedavno branje, zbirko kratkih pripovedi, ki jih je ob koncu prejšnjega stoletja napisal kitajski pisatelj Yu Hua. V njih je nestalnost, da ne rečem neodločljivost sistema sklepanja, povezana z vrsto fantastičnih ali vsaj sanjskih podob, ki se pojavijo takoj po začetku pripovedi, določa pa jih realizem najskrajnejšega nasilja. Toda če izberem ta zgled, se v tem primeru – ker berem prevod – z imaginarijem eksotizma nestalnost mojega načina branja še poveča, in sicer glede na mojo lastno enciklopedično vednost, katere neustreznost nedvomno precenjujem, ko razbiram zgodbe, ki jih je razvil Yu Hua. V tem je dejansko dopolnilni element kompleksnosti pri branju mimesis, kadar njeno recepcijo v prevodu zaznamuje občutek antropološke resničnosti, ki pripoved prevrne v eksotizem z nejasnimi obrisi.

Kakorkoli že – to se namreč dogaja že nekaj desetletij –, koristnost teh trditvev bo nemara očitnejša, kadar bo fikcija povsod po svetu spet upoštevala navzočnost zgodovine, velikih dogodkov, bolj ali manj zna-

nih slehernemu bralcu, zgodovine 20. stoletja in njenih nasilnih skrajnosti. Drugače povedano, to so fikcije, ki bolj ali manj vsebujejo ponovitev nekega dokumentiranja in zgodovinskega védenja. Vsa dela, ki jih imam v mislih, na primer *Iskalec sledi* Imre Kertésza, *Grad v gozdu* Normana Mailerja (2007), *Ljudožerčev smeh* Pierra Péjuja (2005), *Dobrohotneži* Jonathana Littla (2006) neposredno ali posredno kličejo v spomin drugo svetovno vojno. Ti romani izhajajo iz dokumentarne osnove (Mailer jo priznava, dokaže pa jo z bibliografijo na koncu pripovedi). S tem povzamejo neko utrjeno vednost, a jo vseeno dekontekstualizirajo in ponudijo v branje v obliki izpraševanja, in sicer zato, ker se ne zadovoljijo z enostavnim prevzemanjem zgodovinskih informacij, sledeč preprosti igri med zaznamovanostjo in nezaznamovanostjo. Kot opaža tudi Jean Bessière v prej omenjenem delu, ti romani obravnavajo svoje dokumentarno ozadje tako, da ta ali oni zgodovinski dogodek predstavijo kot nekaj novega, nekaj, česar pripovedne osebe bodisi ne poznajo, bodisi ne znajo razbrati, bodisi potlačijo v podzavest. Mislim na osebo »poslanca« v *Iskalcu sledi* (Kertész), čigar žena pred glavnim vhodom v Buchenwald in njegovim napisom pokaže svoje popolno nepoznavanje zgodovinskega pomena te sledi. V tem se nedvomno očitno kaže želja po inverziji v literarnem oblikovanju bližnjega in daljnega, znanega in neznanega; vendar je tu predvsem »na delu« *mimesis*, ki ne more, da ne bi spodbudila bralčevega posega prav v trenutku, ko ta ugotovi neverjetno pomanjkanje enciklopedičnega znanja pri literarni osebi. V trenutku, ko se pojavi ta leksija, bralec ne more drugače, kot da »izstopi« iz fikcije, zato da jo prevpraša. Z ustvarjanjem posebne čustvene vznesenosti, povezane z nujnostjo, da se razišče in prevpraša prebrano, in z nevednostjo, o kateri priča način, kako literarna oseba razbira svet. Med zaslepljenostjo osebe in izpraševanjem bralca se lahko (v takšnem primeru se mora?) rodi neka diferenciacija, nekakšna vznesenost, in sicer prav zavoljo ugotovitve o nerazložljivi nevednosti osebe. Ta ugotovitev spreminja branje v delovanje; to je v bralčevo proizvajanje njegovega enciklopedičnega spomina in spraševanje o intenci narativne instance, medtem ko proizvaja nevednost. Morda tu nismo zelo daleč od tistega, kar Walter Benjamin razume z »dialektično podobo«, s šokom, ki nastane kot posledica razlike med nekdanj in zdaj.

Obstaja še neka druga posledica te transformacije znanja v aktivno izpraševanje pri zgodovinskem bralcu. To je pojmovanje branja kot delovanja. S tem se je mogoče pridružiti trditvam C. Perret in morda tudi pomembni težnji sodobnih humanističnih ved, zaznamovanih s kognitivnimi teorijami. Gre za premestitev pristopov, ki se čedalje bolj osredinjajo na analizo dejanja. Ko je Brigitte Derlon analizirala delo angleškega antro-

polaga Alfreda Gella, je opozorila, kako današnja socialna antropologija stremlje k analiziranju zaznavanja podob, religioznih, a tudi umetniških, in pri tem »poudarila njihovo zmožnost, da gledalce pripravijo k dejanjem in k čisto posebnemu obnašanju«. (Derlon 134) Zdi se, da je pomembno značilnost načina, kako se zgodovina na novo pojavlja v fikciji – zdaj je tega že dvajset let – nemara treba iskati v neogibnem povezovanju in razdruževanju, ki konstituira bralno dejanje, s prepoznavanjem nenehne igre med znotraj in zunaj, ki jo to dejanje vključuje. V tej stalni igri izpraševanja o samem načinu vračanja Zgodovine v zgodovino se problematizira prav vprašanje spoznanja, prepoznanja, kontinuitete in diskontinuitete našega odnosa do preteklosti.

Na koncu bi rad predhodne trditve povezal z delom, ki je pravkar izšlo v Franciji in je posvečeno vlogi gledališkega gledalca. Zato bo tu preneseno na drugo področje in, preprosteje povedano, posplošeno. *Angažirani gledalec* Jacquesa Rancièra dejansko obravnava razmerje med predstavo in gledalcem, s tem da se sklicuje na stare razprave (od Platona dalje, seveda) o obsojanju tiste vrste gledaliških predstav, kjer je gledalec pasiven in zunaj dogajanja ter žrtev napačnega spoznanja. Korist takšnega razmišljanja z vidika branja romana in literarnega dela nasploh v okviru nestalnega sistema sklepanja je v sovpadanju te Rancièrove ugotovitve o svobodi, ki priznava gledalcu, da si lahko prilasti in interpretira to, kar vidi, in predhodnih analiz. Posebnost njegovega razmisleka je v njegovi očitni politični naravnosti, saj mu prav ta avtonomija umskega zaznavanja pomeni gesto gledalčeve emancipacije. Zdi se, da ima Rancière prav, ko meni, da bi bilo treba gledalčev položaj premisliti na novo, četudi vzame pod drobnogled številne, nedvomno hvalevredne poskuse modernega gledališča, ki hoče z voljo (tu gre vselej za voljo avtorja ali njegovih oseb) osvoboditi siceršnji položaj gledalca, tako da ga postavi na prizorišče ali pa ukine nasprotje med prizoriščem in dvorano. Emancipacija se v osnovi ne poraja med tistim, ki ve, in tistim, ki ne ve, med mojstrom in nevednežem; zgodi se v nasilnem prevratu prilastitve dela, brez bojzani pred napačno interpretacijo ali interpretativnim nesporazumom. Se pravi, da tisti, ki je delo ustvaril, in tisti, ki to delo s svojo navzočnostjo, svojim poslušanjem ali branjem aktualizira, nista v hierarhičnem odnosu. Ta emancipacija se je osvobodila pojmovanja, da mora en vzrok (ena avktorialna namera) ustrezati enemu učinku (njegovi interpretaciji pri naslovniku). Delo – in to zares drži glede na naše predhodne trditve – je mesto enakosti, zato ker sistem sklepanja »v vsej globini«, ki ga je zmožen zajeti, nikakor ne zahteva odgovora, ki bi se, zato da bi lahko bil odgovor, moral razdeliti med dve instanci. Prav tako nima pomena kvalitativno opredeliti relativno ustreznost teh odgovorov, četudi aktivna gesta prisvojitve nedvomno pomeni omejitve.

Rancière pojasnjuje: » [...] v gledališču, pred predstavo, tako kot v muzeju, šoli ali na ulici, so samo posamezniki, ki zarisujejo svoje lastne sledi v gozdu stvari, dejanj in znakov, s katerimi se soočajo ali jih obkrožajo.« In dodaja: »Moč, skupna gledalcem, ni posledica dejstva, da so člani kolektivnega telesa, ali kakšne posebne oblike interaktivnosti. Gre za moč, ki jo ima vsak ali vsaka, da si po svoje razlaga to, kar zaznava, da to zaznavanje poveže z enkratnim umskim doživetjem, ki ta doživetja dela podobna vsem drugim, čeprav to doživetje ne spominja na nobenega drugega.« (22–23)

Takšne predloge je mogoče natančno prenesti na način dojemanja slehernega literarnega dela, še posebej pa tistih del, ki stavijo na zgodovinske spominske sestavine, kadar jih spreminjajo v uganke.

In če »v moči povezovanja in združevanja tiči emancipacija gledalca«, je jasno, da je ta moč v vsakem trenutku, v vsakem stavku tudi moč bralca.

Kompleksnost *mimesis* torej. Za sklep bi bilo priporočljivo podrobneje opredeliti to trditev. Zdelo se nam je, da je ta kompleksnost ena od teženj sodobnega romana, še zlasti, ker skuša roman vzpostaviti zvezo z Zgodovino, se pravi tedaj, ko skuša delo obravnavati neko bistveno antropološko vprašanje: vprašanje naše dediščine iz preteklosti. In mimetično delovanje je kompleksno glede na to, kam postavlja bralca (gledalca) pred ali v preteklost, predstavljeno kot nestabilno, in jo transformira v paradokсно uganko. Paradokšno zaradi kulturne kompetence slehernega bralca glede tako temeljnih dogodkov, kot so tisti, povezani s svetovnima vojnima (še posebej z drugo), v fikciji povzeti kot ujemajoči se in neujemajoči, berljivi in neberljivi, znani in popolnoma neznani. V tem je način dekonstrukcije *mimesis* kot naravnosti homogene konfiguracije, ki ima za cilj izdelavo podobe sveta. Ta podoba je homogena, takšna, kot smo jo lahko podedovali od klasičnega mišljenja. Fikcija je s tem, ko je ustvarila takšno nestalno stanje v sistemih sklepanja, zapustila sistem nepretrganega »potapljanja«, kamor bi branje potopilo svojega dejavnika (če je ta sistem sploh kdaj obstajal), v korist branja kot akcije, kot agensa, bi dejali antropologi, kot nujne refleksije, ki deluje med zunaj in znotraj zgodovine, s katero moramo neogibno poravnati svoje račune tako, da jo neprenehoma preizprašujemo.

Iz francoščine prevedla Jelka Kernev Štrajn

LITERATURA

- Barthes, S/Z. Paris : Seuil, 1970. (Collection Tel Quel).
- Bersani Leo. « Le réalisme et la peur du désir. » *Littérature et réalité*, Pariz : Seuil, 1982. 47–80.
- Bessière, Jean. *Principes de la théorie littéraire*. Pariz: PUF, 2005.
- Derlon, Brigitte. « Des ‘fétiches à clous’ au *Grand verre* de Duchamp. Une nouvelle théorie anthropologique de l’art. » *Le débat. Le moment du quai Branly*. Pariz: Gallimard, 2007. (Revue Le Débat, 147)
- Perret, Catherine. *Les porteurs d’ombre: Mimesis et modernité*. Pariz: Belin, 2001. (L’extrême contemporain).
- Kertész, Imre. *A nyomkereso*. Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1998. (*Le chercheur de traces*, iz madžarščine prevedla Natalia Zarembo-Huzsvai in Charles Zarembo. Actes Sud, 1998.)
- Rancière, Jacques. *Le spectateur engagé*. Pariz : La fabrique éditions, 2008.

La complexité en littérature

Mots-clés : théorie littéraire, lecture, mimesis, épistémologie

Il s’agit de l’analyse d’un concept : celui de « complexité » auquel ont recours différents champs de la connaissance contemporaine : scientifique, sociologique, anthropologique, pour mesurer l’éventuelle pertinence de son emploi et de sa signification propre dans le domaine de l’œuvre d’art, plus particulièrement de la littérature. En prenant en examen des relectures contemporaines de la *mimesis* aristotélicienne (Roland Barthes, Catherine Perret, Jacques Rancière), c’est à une redéfinition de ce concept, en termes de complexité précisément, que le présent essai s’attachera. Cette approche de la *mimesis* ouvrira à une double description de cette complexité, tant comme caractérisation du faire mimétique lui-même (à partir de sa définition dans le cadre de la tragédie grecque) que comme re-caractérisation du mécanisme de la lecture de l’œuvre d’art, de la lecture comme action, comme « Agency » (à partir du constat que lire équivaut à établir un système de renvois référentiels hétérogènes). La pertinence de cette figure de la complexité telle qu’elle apparaît dans la *mimesis* sera argumentée par le mode de présence singulier et paradoxal de la violence de l’Histoire du XXe siècle, et notamment celle des deux guerres mondiales, dans nombre de romans depuis une vingtaine d’années. Un mode de présentification sous la forme de l’indécidable, de l’illisible, de l’énigmatique qui conduit la lecture vers un régime d’interrogations instables quant

à la lettre de la fiction, transformant celle-ci en un système d'inférences hétérogènes et, donc, complexes, problématiques. L'intérêt alors de cette analyse réside dans la dimension en dernière instance politique de cette complexité de par le rôle actif qu'elle confère au lecteur. Celui-ci placé devant/dedans la fiction doit s'interroger sur les raisons de cette ignorance dans la relation de faits qui, pourtant, plus que tous autres, font à la fois partie de notre histoire collective et dont la reconnaissance apparaît comme absolue nécessité pour que nous puissions hériter de notre passé, fût-ce sous la forme d'un héritage critique.

Oktober 2008

The Author Writes Back (and Speaks Up)

Jonathan Hart

University of Alberta, English and Comparative Literature, Humanities Centre, Edmonton, Alberta, Canada,
T6G 2E5

jhart@ualberta.ca

The author speaks and writes back against his or her metaphorical death. Aristotle's Poetics is helpful for this context when it discusses the effect that the poet's plot and character have on the audience. Literary and non-literary texts involve a dramatic engagement between author and audience.

Keywords: poetics / rhetoric / Aristoteles / writer / reader / anagnorisis / catharsis

People write and read or tell stories and listen to them, so that there is a rhetorical contract and dual function of written and oral culture. In our lives we change in what Jacques in his “All the world’s a stage” speech in Shakespeare’s *As You Like It* calls the “seven ages” (see Shakespeare, ed. G. B. Evans, *ALYI* II. vii. 139–66). Children become women and men, and many write and read many different types of works. As someone who writes what bookstores call fiction and non-fiction and who publishes regularly in the fields of poetry, criticism and theory, and history and who reads as widely as possible, I am just another person who has the drama of reading and writing, speaking and hearing going on. Like the kings in medieval political theology, we all have two bodies, mortal and immortal, or in terms more in tune with modern parlance, dead and alive (see Kantorowicz 1957, rpt. 1997). Characters outlive their authors and readers, and so a new generation has to embody them and engage with them in a drama of meaning. The author is dead. Long live the author. Who is also a reader and whose writing and reading, speaking and listening have many aspects.

So while I am not playing a variation on Luigi Pirandello’s *Six Characters in Search of an Author*, I do think that as refracted as the relation is between authors and their characters and authors’ fictions and their world, the lives of authors and readers matter (see Pirandello). Perhaps as a balance to Socrates’ scepticism about poets and how they imitate more than they know, I am interested in bringing to bear Aristotle’s analysis in *Poetics* of the effect that the poet’s creation of plot and character has on the audi-

ence before a brief discussion of other kinds of texts. Literature, philosophy, history as well as sacred texts, psychology and other works involve a dramatic engagement between author and audience.

Anagnorisis, which is a major focus of this article, occurs in the character and in the audience, and catharsis is the fear and pity that the representation of tragedy purges from the audience. In addition to Aristotle and poetics, I will raise the cognate world of rhetoric, which he defined as the art of persuasion, but which is also, in my terms, the relation between speaker and audience, writer and audience. As in poetics, in rhetoric, there is the drama of meaning in the tension between and alignment of author and reader or author and audience. The author as maker is also related in less obvious and direct ways to the author as person. The unconscious world of Freud, and the world of symbols, complicates the conscious mind in its attempt to reason and make sense of literary and other forms of experience.

To return to rhetoric for a moment, Aristotle connects it with another key form: "Rhetoric is the counterpart of Dialectic" (Aristotle, Roberts, trans. 1354A, p. 3; see McAdon). He sees this as being part of the common state of humanity: "Both alike are concerned with such things as come, more or less, within the general ken of all men and belong to no definite science." Rhetoric has practical ends. Both dialectic and rhetoric are part of civic, political and everyday discourse: "Accordingly all men make use, more or less, of both; for to a certain extent all men attempt to discuss statements and to maintain them, to defend themselves and to attack others." To persuade is, as Aristotle emphasizes repeatedly, the end of the rhetoric: "rhetorical study, in its strict sense, is concerned with the modes of persuasion. Persuasion is clearly a sort of demonstration, since we are most fully persuaded when we consider a thing to have been demonstrated" (1355a). Representing the truth is, contrary to popular belief, central to the role of rhetoric:

Rhetoric is useful (1) because things that are true and things that are just have a natural tendency to prevail over their opposites, so that if the decisions of judges are not what they ought to be, the defeat must be due to the speakers themselves, and they must be blamed accordingly. Moreover, (2) before some audiences not even the possession of the exactest knowledge will make it easy for what we say to produce conviction. For argument based on knowledge implies instruction, and there are people whom one cannot instruct. Here, then, we must use, as our modes of persuasion and argument, notions possessed by everybody, as we observed in the *Topics* when dealing with the way to handle a popular audience. Further, (3) we must be able to employ persuasion, just as strict reasoning can be employed, on opposite sides of a question, not in order that we may in practice employ it in both ways (for we must not make people believe what is wrong), but

in order that we may see clearly what the facts are, and that, if another man argues unfairly, we on our part may be able to confute him. No other of the arts draws opposite conclusions: dialectic and rhetoric alone do this. Both these arts draw opposite conclusions impartially (1355a).

Rhetoric had forensic origins in the Greek settlement in Sicily. A lawyer represents his case to the judge in order to present the truth. Knowing both sides of an argument is a means of knowing how best to present the truth. That representative needs to know his audience in court just as a playwright does in a theatre. Rhetoric is a means to truth, and legal representation, at least in Aristotle, is not a matter of sophistry (on Aristotle's *Rhetoric*; see Arnhart, Atwill, Brandes, Burns, Clayton, Erickson, *Aristotle; Aristotle's*; "A Bib.," Farrell, Garver, Green, Haskins, Hultzåen, Hunt, Leff, Levin, London, Moss, Neel, Newman, Poulakos, Roberts, "Notes"; "Ref.," Rorty, Speight, Wildermuth, Wisse). Plato is less convinced that rhetoricians are not Sophists. In both cases, the relation of the speaker and the audience is vital in the representation and misrepresentation of truth. It may well be that recognition is a means to the truth of poetry or art in the theatre for Aristotle, although Plato is sceptical, particularly in the tenth book of *Republic* (see Plato, trans. F. Cornford, Book X, 595 A–608 B). Rhetoric and *mimesis* (representation) are places where Plato and Aristotle differ.

The question of representation has a long and vexed history. Rather than enter this enduring debate in a general sense, I wish to focus on how art and life, that is how the author makes art from life and even in opposition to it. There is no escaping his or her life, no ready escape from personality as T. S. Eliot would have it, because the poet writes in genres. So while there is some truth to Eliot's declaration – "The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality" – he or she paradoxically invests in life through representations of action and character (Eliot, section 1, "Tradition and the Individual Talent," 1920). While these have conventions and rules and are in this sense impersonal, the poet expresses a confidence in life by representing plot and character and even anti-plot and anti-character. The death of the author is really, like the death of God or the death of the novel, a metaphor for how one would think of a world or a fictional world without authors, God or the persistence of novels.

The author represents or imitates and provides, perhaps, a discovery. Translations into English render *mimesis* variously into "representation" or "imitation." The Loeb translation of Aristotle's *Poetics* of 1927 into English renders a key sentence thus: "Epic poetry, then, and the poetry of tragic drama, and, moreover, comedy and dithyrambic poetry, and most flute-playing and harp-playing, these, speaking generally, may all be said to

be ‘representations of life.’” Another translation by Butcher (last edition in 1911) gives the sentence as “Epic poetry and Tragedy, Comedy also and Dithyrambic poetry, and the music of the flute and of the lyre in most of their forms, are all in their general conception modes of imitation.” In Butcher’s translation, Aristotle says that these genres or modes “differ, however, from one another in three respects – the medium, the objects, the manner or mode of imitation, being in each case distinct.” Aristotle also adds that “For as there are persons who, by conscious art or mere habit, imitate and represent various objects through the medium of color and form, or again by the voice; so in the arts above mentioned, taken as a whole, the imitation is produced by rhythm, language, or ‘harmony,’ either singly or combined.” Representation, even in Aristotle’s view, can be unconscious or conscious.

“Mimesis,” mostly translated as “representation” or “imitation,” is refractory and complex and not some simple one to one correspondence between word or image and the world. To see mimesis otherwise is to reduce it. In chapter two, Aristotle views representation in terms of different poets and their practices, which he relates to genre: “Since the objects of imitation are men in action, and these men must be either of a higher or a lower type (for moral character mainly answers to these divisions, goodness and badness being the distinguishing marks of moral differences), it follows that we must represent men either as better than in real life, or as worse, or as they are.” Homer and the other epic and tragic poets represent people better than they are, whereas the comic and satiric poets, less than they are (see Frobish). Aristotle says: “Homer, for example, makes men better than they are; Cleophon as they are; Hegemon the Thasian, the inventor of parodies, and Nicochares, the author of the *Deiliad*, worse than they are.” Moreover, later, Aristotle is explicit in relating genre to representing the world: “The same distinction marks off Tragedy from Comedy; for Comedy aims at representing men as worse, Tragedy as better than in actual life.” Aristotle connects morality, character, action and genre. The implication is that the aesthetic is ethical and that art is measured according to how much it is like the world (see Oates, Randall, Tessitore). The author is a person representing persons, and the higher the art, the more the characters are better than people in life. “Representing life as it is” lies somewhere between in the hierarchy of Aristotle’s art. Representation is not, then, a slavish reproduction of reality.

Nor is the author, according to Aristotle, solid and simple. Instead, the author has a number of options available. In chapter 3, he says: “the poet may imitate by narration – in which case he can either take another personality as Homer does, or speak in his own person, unchanged – or he

may present all his characters as living and moving before us.” The poet has many options and his or her art does not do one thing. The person and persona mean that a human representing the human may express himself or herself as a person or enact another personality or present a drama of characters in action before the audience. Drama especially allows for embodiment when person and character in the actor show what the author has presented, usually having erased himself or herself, to a live audience that has members who act as the people they are but also as individuals and a body that is part of the performance of the play. The actual performance is not the same as the rehearsal mainly because of the audience. Aristotle is clear on the functions of representation that may mean one author can be like other ones in different ways: “These, then, as we said at the beginning, are the three differences which distinguish artistic imitation – the medium, the objects, and the manner.” Aristotle then gives an example: “So that from one point of view, Sophocles is an imitator of the same kind as Homer – for both imitate higher types of character; from another point of view, of the same kind as Aristophanes – for both imitate persons acting and doing.” Thus, Aristotle reminds us of the relation between drama and action: “Hence, some say, the name of ‘drama’ is given to such poems, as representing action.” The actors are part of an action. In the dynamic theatre of meaning, writer, character and audience partake in the continuum between enactment and re-enactment.

In Aristotle’s view, poetry sprung from two elements deep in human nature – imitation and harmony and rhythm. It came to be divided in two main parts. For Aristotle, there is a relation between the character of the author and the choice of genre. In chapter 4, it is also clear what genres and character traits that Aristotle prizes most: “Poetry now diverged in two directions, according to the individual character of the writers. The graver spirits imitated noble actions, and the actions of good men. The more trivial sort imitated the actions of meaner persons, at first composing satires, as the former did hymns to the gods and the praises of famous men.” Aristotle, however, shows that the poet is not simply given to one kind of writing. Homer, who had been the target of Socrates’ critique of poets and poetry, once more becomes a key example: “As, in the serious style, Homer is pre-eminent among poets, for he alone combined dramatic form with excellence of imitation so he too first laid down the main lines of comedy, by dramatizing the ludicrous instead of writing personal satire.” Aristotle shows the range of the Homeric reach: “His *Margites* bears the same relation to comedy that the *Iliad* and *Odyssey* do to tragedy.” The development of drama came to complicate matters in Aristotle’s account: “But when Tragedy and Comedy came to light, the two classes of poets still

followed their natural bent: the lampooners became writers of Comedy, and the Epic poets were succeeded by Tragedians, since the drama was a larger and higher form of art.” Homer could, like Shakespeare after him, express a wide range of experiences from the ludicrous to the solemn. Genre is a register of possibility, a scale on which author and audience interact in the play of meaning. There is a play in the sense of give and in the ludic aspect.

It is also too cursory to dismiss comedy as not being worthy. When Aristotle is writing, there seems to be less of a history of comedy or the critical assessment of this genre. This implies its lack of framework and not of worth. In chapter 5 of *Poetics*, Aristotle implies that he and others think comedy is important even if he seems to favour tragedy: “The successive changes through which Tragedy passed, and the authors of these changes, are well known, whereas Comedy has had no history, because it was not at first treated seriously.” Just because Aristotle might rate one genre above another does not mean that he devalues or attacks another. His method is famously analytical, and by showing how something works, Aristotle does it justice and increases its profile and our understanding of it. Aristotle’s analysis gives credibility to the art of the poet whereas in the tenth book of *Republic*, the Platonic Socrates does not see the benefits of this art unless poetry should be plainly in the service of the republic. Plato’s poet as imitator only seems to have knowledge and may distract the philosopher and the ideal state from truth.

Aristotle’s technical repertoire implies that poetry has craft and skill that are as worthy to study as any of the other subjects he studies, like politics and physics, in his other books. His focus is tragedy, which, like epic, has a strong aristocratic element. He does not object on ideological or practical grounds as Plato did or as we might find in the English-speaking world in the wake of a kind of run-down version of utilitarianism that Jeremy Bentham and John Stuart Mill might not recognize. Representation is historical and culturally specific in Aristotle even if his views have had wide implications for millennia. The main shifts have been religious and linguistic, through Christianity in the Latin West as well as through the Orthodox East. Moreover, in Europe generally and the West earlier on, industrialization and the move to democracy through revolution and reform have led people, as Arthur Miller realized, to consider whether there can be the tragedy of the common man (Miller 1949, rpt. 1977, 147). Mimesis in the tragic genre involves catharsis: “Tragedy, then, is an imitation of an action that is serious, complete, and of a certain magnitude; in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play; in the form of action, not of narrative; through

pity and fear effecting the proper purgation of these emotions.” The dramatist has a dramatic contract with the audience to represent an action that effects a purging of feelings in the audience. Plot or action drives tragedy. For Aristotle, “Tragedy is the imitation of an action; and an action implies personal agents, who necessarily possess certain distinctive qualities both of character and thought; for it is by these that we qualify actions themselves, and these – thought and character – are the two natural causes from which actions spring, and on actions again all success or failure depends.” As plot is central to the argument, Aristotle clarifies its meaning in relation to character and thought: “Hence, the Plot is the imitation of the action – for by plot I here mean the arrangement of the incidents. By Character I mean that in virtue of which we ascribe certain qualities to the agents. Thought is required wherever a statement is proved, or, it may be, a general truth enunciated.” Actions spring from thought and character that involves personal agency. Even a matter of structure in Aristotle does not evade the realm of ideas and personality.

There are twists and turns in Aristotle. There are subtle relations that he sets out with a series of qualifications. He defines and amplifies: “Tragedy is an imitation, not of men, but of an action and of life, and life consists in action, and its end is a mode of action, not a quality.” It might be hard for us to see how the tragic imitates action and life but not people. This is not as categorical a distinction as it first seems. Aristotle does bring in the question of character: “Now character determines men’s qualities, but it is by their actions that they are happy or the reverse.” What Aristotle seems to be saying is that action is the first principle in life and that character arises from action. In plays, he makes a further observation: “Dramatic action, therefore, is not with a view to the representation of character: character comes in as subsidiary to the actions.” This view leads Aristotle to the following conclusion: “Hence the incidents and the plot are the end of a tragedy; and the end is the chief thing of all.” In keeping with his method of incremental amplification, Aristotle adds something that might be surprising: “Again, without action there cannot be a tragedy; there may be without character.” This observation might lead us to think that Aristotle has, at the last minute, thrown out character, perhaps enacting the death of character or even the author who is expressing and representing character. Aristotle is really thinking about what makes for the successful writing of tragedy: he is writing for readers about the nature of making poetry, and his theoretical views also have practical implications for this audience and the poets themselves: “Again, if you string together a set of speeches expressive of character, and well finished in point of diction and thought, you will not produce the essential tragic effect nearly so well as with a play

which, however deficient in these respects, yet has a plot and artistically constructed incidents.” The well-made play with a well-constructed plot is the basis for success. Stringing together speeches that express character is not enough. What Aristotle is saying is that get the plot right and character will follow. He also sees the need for ability to write plots and character, but is setting up an analysis of what is primary.

The plot is not such a ready construction. Besides having close relations to thought and character, action has many dimensions. Mimesis involves more than catharsis. Aristotle focuses on some key aspects of plot: “the most powerful elements of emotional interest in Tragedy – Peripeteia or Reversal of the Situation, and Recognition scenes – are parts of the plot.” Peripeteia and anagnorisis involve an about-face and a moment of self-knowledge or knowledge that occurs in the action. The author and the audience share, often in a dramatic irony, a character’s recognition. The character mediates between author and audience in a knowledge that is in drama but also is made by people who have lives outside the drama – the playwright, the actor in question, the acting company and members of the audience. Aristotle finds another way to argue for the primacy or first principle of plot: “A further proof is, that novices in the art attain to finish of diction and precision of portraiture before they can construct the plot. It is the same with almost all the early poets.” The plot becomes a pretext for character and the expression of thought and affects the self-knowledge and knowledge of all the people involved in this performance and its reception, inside and outside the theatre. Although Aristotle is analytical, he presents a scheme that is interactive and dynamic.

Aristotle says more to achieve greater clarity. If in an egalitarian society we might well tend to hide hierarchies, Aristotle has no such qualms. He seeks ways to parse what is most important and what leads to what. In case we missed his hierarchy of elements in tragedy, he states it explicitly: “The plot, then, is the first principle, and, as it were, the soul of a tragedy; Character holds the second place.” If plot comes before character, character comes before thought. *Dianoia* or thought, which is still a key to Aristotle’s tragic domain, is “the faculty of saying what is possible and pertinent in given circumstances.” Aristotle connects poetics and rhetoric. In regards to thought, of expressing possibility and pertinency, he observes: “In the case of oratory, this is the function of the political art and of the art of rhetoric: and so indeed the older poets make their characters speak the language of civic life; the poets of our time, the language of the rhetoricians.” It turns out that although character and thought stem from plot, they are closely tied to it and are part of that vital nexus. Morality and choice are at its core: “Character is that which reveals moral purpose,

showing what kind of things a man chooses or avoids.” In a practical sense, to avoid choice is to be without character: “Speeches, therefore, which do not make this manifest, or in which the speaker does not choose or avoid anything whatever, are not expressive of character.” Words can express thought but do not necessarily express character at the same time. For Aristotle, thought “is found where something is proved to be or not to be, or a general maxim is enunciated.” As much as Aristotle wishes to show that plot and thought do not necessarily involve character, they can do so, and this connection is a key to tragedy. As tragedy represents the purging of pity and terror and is thus a knowledge of feelings and how to experience them in art in order to achieve a balance in life, the poet and the audience exist not simply in the putative realm of art but also in actual world of life. Diction, song and spectacle round out the six parts of drama.

Organic unity is a key to life and plot in Aristotle’s poetics. A singleness out of diverse elements makes for the structure a poet should strive to make. Unlike Plato, Aristotle gives Homer a place in the sun, not as a cultural and educational icon who must be displaced, so that philosophy can take its rightful place of leadership in the republic. In chapter 8, Aristotle says, “Homer, as in all else he is of surpassing merit, here too – whether from art or natural genius – seems to have happily discerned the truth.” This verity was the importance of a unified plot: “In composing the *Odyssey* he did not include all the adventures of Odysseus – such as his wound on Parnassus, or his feigned madness at the mustering of the host-incidents between which there was no necessary or probable connection: but he made the *Odyssey*, and likewise the *Iliad*, to center round an action that in our sense of the word is one.” Aristotle draws a general conclusion from this example: “As therefore, in the other imitative arts, the imitation is one when the object imitated is one, so the plot, being an imitation of an action, must imitate one action and that a whole, the structural union of the parts being such that, if any one of them is displaced or removed, the whole will be disjointed and disturbed.” Why is this? According to Aristotle, “For a thing whose presence or absence makes no visible difference, is not an organic part of the whole.” The organic unity was a mainstay of New Criticism, and although others cast doubt on it, whether it is Bertolt Brecht in the alienation or estrangement effect or Roland Barthes’s view of the double sign that call into question the natural and the real in representation, from an poet’s point of view, and I speak as a poet, I see nothing wrong with art that, like a good sonnet, puts in nothing extraneous (see Brecht and Barthes). The tight construction of Shakespeare’s mature history plays, for instance *Richard II*, 1 and 2, *Henry IV* and *Henry*

✓, do seem to get more out of their subject than the episodic chronicle play like *The Famous Victories of Henry the Fifth* (anon. 1598). It is understandable that some of the episodic plays of the twentieth century were as much a reaction to the well-made plays of Eugène Scribe, whose plays appeared in Paris between 1815 and 1830, and Victorien Sardou, whose *Daniel Rochat* (1880) tended more to realism – playwrights Bernard Shaw summed up as “Sardoddledom” in a review of June 1895 – as an opposition to Aristotle.

What I have been trying to show here is that Aristotle’s mimesis allows for representing nature as it is, might be and might not be. The comic exaggerates life and human behaviour in order to make satiric points or to create laughter or effect the block of a Senex or old man to the young lovers in New Comedy and Romantic Comedy from the Renaissance onward. Aristotle is not saying that plays cannot be written otherwise, but he is saying why unified plots make them more effective. There may be exceptions to this rule. It is also true that neo-Aristotelians might have been, as often disciples or those invoking the name of the master are, more zealous in the unities. Lodovico Castelvetro, Antonio Minturno and others are cases in point (Carlson 44–52). Still, even the neo-Aristotelians were not without humour or an appreciation of comedy. Rules and social control can become hardened versions of Aristotle, which can be irksome in egalitarian democracies, but Aristotle gives more of a place in the sun to poetry than Plato does and seems not to have reacted with the same force against Homer as a centre of Greek education. My own propensity is not to come down on the side of neo-classicism or Romanticism or any other period or school of art or poetry. Still, by excavating Aristotle, I am interested in seeing the author unearthed, a little like Lazarus back from the dead.

Nor do I concur with Aristotle’s hierarchy of philosophy above poetry above history because it is the most universal and avoids the particular. Yet there is some truth to Aristotle’s observations, especially if, as a counter-example to the main current of the past thirty or forty years, we assume that the dreaded universals are not the foundation of knowledge and art. At one point, philosophy was said to be a footnote to Plato, and I suppose the biggest footnote was his student, Aristotle. Others might have argued that Plato was a preface to Aristotle. Both insisted on universals, not the minute particulars of William Blake or the particulars of the Annales School in France, where villages became the protagonists, or of micro-history, cultural materialism or new historicism (see Burguière, Ginzburg 1980 and 1999, Brannigan). Blake, for instance, uses the phrase “Minute particulars” in various places in his epic, *Jerusalem*, and says in “A Vision of

the Last Judgement”: “General Knowledge is Remote Knowledge it is in Particulars that Wisdom consists & Happiness too” (Blake, ed. Erdman, 1965). All these historical schools, I can say as a historian as well as a poet and literary critic and theorist, produced suggestive and exciting work. Philip Sidney in the last decades of the sixteenth century, argued that poetry was more universal than philosophy because it moved people through its concrete images to virtuous action (Sidney, see Payne). It was not as abstract as philosophy. In the democratic world of the English-speaking nations, Sidney might be right, even though the political context has changed since his day, because Hamlet reaches more people than the “to be or not to be” of existential philosophy. History is popular because of its particularity, although English speakers might well get their version of the history of the War of the Roses through Shakespeare than through actual histories. The compression and concreteness of much of poetry might well allow for representative art rather than exhaustive documentation. The novel, and the historical novel in this context, would be even more accessible to many. Aristotle and Sidney did not have film or television to make things even more accessible to the audience, even the history plays of Shakespeare as Laurence Olivier’s and Kenneth Branagh’s film versions of *Henry V* make apparent (see Olivier and Branagh). How much is the power of language and the construction of plot and character the reasons for an enduring work? Shakespeare endures, but a wildly popular historical novel or television series might not. What might make it popular at one time will seem quaint and dated at another.

The aesthetic and the historical are persistent concerns in philosophy or literary theory. What does Aristotle say about the relation between poetry and history? Like Plato, Aristotle has much to say about what was, is and might be. In chapter 9, he asserts: “The poet and the historian differ not by writing in verse or in prose. The work of Herodotus might be put into verse, and it would still be a species of history, with metre no less than without it.” So verse does not distinguish poetry. What is the distinction? “The true difference is that one relates what has happened, the other what may happen.” Aristotle does not hide his hierarchy: “Poetry, therefore, is a more philosophical and a higher thing than history: for poetry tends to express the universal, history the particular.” He is also explicit in his definition: “By the universal I mean how a person of a certain type on occasion speak or act, according to the law of probability or necessity; and it is this universality at which poetry aims in the names she attaches to the personages.” Poetry takes the universal and attaches a name to it, so that the characters are not as particular as those in history, which has to stick to actual people and events. History is closest to representing the

world, but in what might be surprising to those who criticize Aristotle and his followers or those he has influenced for naturalizing hierarchy and mimesis itself, history finds itself in the bottom of the three places because of its verisimilitude, or at least its particularity. In that way, the historian and his historical personages are not dead but are less likely to achieve the esteem of the universal. Too much character and actuality in this particular might well lead to the death in interest in these historical authors and their actual worlds. Aristotle's comments also explain well the success of Shakespeare's histories: "And even if he chances to take a historical subject, he is none the less a poet; for there is no reason why some events that have actually happened should not conform to the law of the probable and possible, and in virtue of that quality in them he is their poet or maker." The poet has the best of both worlds and although some have tried to kill him off just as they have God, the novel or history in one of a series of "the death of" accounts or critiques, he or she comes back. The question of the author as text function or as person and the relation between poet and audience are refractory. Whatever theorists may say, in the mind of the reading public there are authors and readers. One has to go against the demos to assume they are wrong.

The poetic bond and rhetorical contract bring together author and audience through action, character and thought. The role of plot through reversal and recognition allows for a sharing of knowledge or dramatic irony. In chapter 11, Aristotle defines the about-turn or bringing in the converse in plot: "Reversal of the Situation is a change by which the action veers round to its opposite, subject always to our rule of probability or necessity." Aristotle provides a famous example: "Thus in the Oedipus, the messenger comes to cheer Oedipus and free him from his alarms about his mother, but by revealing who he is, he produces the opposite effect." All comes clear as Oedipus, through this reversal in plot, expresses his thought and character in the form of a recognition.

The question of recognition is a key to the poet's art and the audience's experience. At its centre is the question of knowledge. For Aristotle, "Recognition, as the name indicates, is a change from ignorance to knowledge, producing love or hate between the persons destined by the poet for good or bad fortune." Aristotle amplifies by mentioning again the connection between recognition and reversal: "The best form of recognition is coincident with a Reversal of the Situation, as in the Oedipus." Once more, Aristotle does not limit his observations as he sets out the multifold nature of recognition: "There are indeed other forms. Even inanimate things of the most trivial kind may in a sense be objects of recognition. Again, we may recognize or discover whether a person has done a thing or

not.” Still, he chooses one form of anagnorisis, which he considers to be most effective: “But the recognition which is most intimately connected with the plot and action is, as we have said, the recognition of persons.” The personal is key in Aristotle’s focus on structure, so that although he seems to subjugate character, he in fact binds it to thought and action through plot, which is his first principle. He adds: “This recognition, combined with Reversal, will produce either pity or fear; and actions producing these effects are those which, by our definition, Tragedy represents. Moreover, it is upon such situations that the issues of good or bad fortune will depend.” Anagnorisis can be one-way or two-way and can hinge on people or things.

Recognizing recognition is central to Aristotle’s view of the relations among author, characters and audience. Through plot, but also expressed through the characters’ part in the action and their thoughts expressed through words, a movement towards self-knowledge and knowledge occurs in a drama of meaning that involves the analogous realms of theatre and world. The plot reveals reversals and astonishing changes that involve characters whom the playwright has represented to the audience. The new recognition of situation on the stage among the characters is also something that represents a translation of that knowledge from poet to audience. Ever the anatomist, Aristotle clarifies: “Recognition, then, being between persons, it may happen that one person only is recognized by the other – when the latter is already known – or it may be necessary that the recognition should be on both sides.” Nor is recognition necessarily instant. It can rely on delay or three parts: “Thus Iphigenia is revealed to Orestes by the sending of the letter; but another act of recognition is required to make Orestes known to Iphigenia. Two parts, then, of the Plot – Reversal of the Situation and Recognition – turn upon surprises.” These are the two parts that Aristotle has mentioned before, but he also adds something more: “A third part is the Scene of Suffering. The Scene of Suffering is a destructive or painful action, such as death on the stage, bodily agony, wounds, and the like.” The suffering of tragedy is a human suffering that creates a bond among poet, characters/actors and audience and has an analogue in the silent imaginative world of the reader reading the tragic play. The drama of the human is an embodiment, a lively art that gives meaning and creates a space in theatre, poetry and life for the people and the performance in which they participate.

Aristotle argues for universals above particulars, but he knowingly situates his examples in the contexts and practices of Greek culture. Somehow this historical situation has been able to speak to other historical contexts since. This philosopher has been able to provide recognition through his

discussion of recognition despite differences and changes in language, religion and culture. Even when Aristotle most differs from our views, he still surprises us with some part of his analysis that enables more understanding and knowledge. Even when his ideas are debatable, he prompts debate. In chapter 16, after speaking about character and catharsis and making remarks about the inferiority of women and slaves, which distinguishes his time from ours, Aristotle returns to recognition. He sets out four kinds of anagnorisis: "First, the least artistic form, which, from poverty of wit, is most commonly employed – recognition by signs." One of the examples he gives is Odysseus's scar, which is "made in one way by the nurse, in another by the swineherds." The second is another type of recognition that Aristotle does not value highly: these recognitions are "invented at will by the poet, and on that account wanting in art." Aristotle gives an instance: "Orestes in the *Iphigenia* reveals the fact that he is Orestes. She, indeed, makes herself known by the letter; but he, by speaking himself, and saying what the poet, not what the plot requires. "For Aristotle, the author moves from first principles when straying from maximizing the construction of plot. The third kind of recognition "depends on memory when the sight of some object awakens a feeling" as "in the *Lay of Alcinous*, where Odysseus, hearing the minstrel play the lyre, recalls the past and weeps; and hence the recognition."

The fourth kind of anagnorisis "is by process of reasoning." Aristotle gives examples, including a moment of reasoning in "the *Choephoroi*: 'Some one resembling me has come: no one resembles me but Orestes: therefore Orestes has come.'" Logic becomes part of recognition. Aristotle speaks about "a composite kind of recognition involving false inference on the part of one of the characters, as in the *Odysseus Disguised as a Messenger*. A said [that no one else was able to bend the bow; ... hence B (the disguised Odysseus) imagined that A would] recognize the bow which, in fact, he had not seen; and to bring about a recognition by this means – the expectation that A would recognize the bow – is false inference." The author, character and audience share the power of inference and logic more generally in what is, paradoxically, an emotional scene. Aristotle cannot fail but construct a hierarchy. Thus, he gives the ultimate anagnorisis: "But, of all recognitions, the best is that which arises from the incidents themselves, where the startling discovery is made by natural means." In Aristotle's usual fashion, he gives telling examples: "Such is that in the *Oedipus of Sophocles*, and in the *Iphigenia*; for it was natural that *Iphigenia* should wish to dispatch a letter." Why does Aristotle favour this type of anagnorisis that these instances exemplify? He explains: "These recognitions alone dispense with the artificial aid of tokens or amulets. Next come the

recognitions by process of reasoning.” Aristotle is true to his scheme that plot provides for reversals that lead to the surprise of recognition and that anagnorisis has four types that may also involve a composite. Action best provides recognition as expressed through thought and character in which words and acts are related.

When shifting his attention to epic, the topic of Homer arises once more. Homer is, for Aristotle, an example of an accomplished poet, so much so that Aristotle returns to him as a model. In chapters 23 and 24, Aristotle sings Homer’s praise, saying, for instance, that “In all these respects Homer is our earliest and sufficient model. Indeed each of his poems has a twofold character. The *Iliad* is at once simple and ‘pathetic,’ and the *Odyssey* complex (for Recognition scenes run through it), and at the same time ‘ethical.’” In case this is not enough praise, Aristotle compliments these poems for other important qualities: “Moreover, in diction and thought they are supreme.” In the context of epic, the question of the author and of character arises again as it did in regard to tragedy.

This theme leads Aristotle to exalt Homer even more: “Homer, admirable in all respects, has the special merit of being the only poet who rightly appreciates the part he should take himself.” Aristotle explains further: “The poet should speak as little as possible in his own person, for it is not this that makes him an imitator.” The paradox, Aristotle implies, is that a poet by erasing himself from the equation is better able to create characters that are not simply expressions of himself, and perhaps this is a view that led T. S. Eliot to talk about poet’s escaping from personality. In contra-distinction, according to Aristotle, “Other poets appear themselves upon the scene throughout, and imitate but little and rarely.” The exemplar is clear in Aristotle’s view: “Homer, after a few prefatory words, at once brings in a man, or woman, or other personage; none of them wanting in characteristic qualities, but each with a character of his own” (ch. 24). Well before Oscar Wilde’s *Decay of Lying*, Aristotle is praising Homer for his lies: “It is Homer who has chiefly taught other poets the art of telling lies skilfully” (see Wilde). Anyone doubting Aristotle’s subtlety and flexibility even in the face of his analytical penchant for hierarchies of value should consider his succinct view of impossibility: “the poet should prefer probable impossibilities to improbable possibilities.” Wonder and the irrational are important for poetics in both tragedy and epic, so that Aristotle, who uses logic to speak about reversals and plots generally, recognizes the significance of what is not reason. In chapter 25, Aristotle says that poetry is a subject unto itself with its own sense of right: “the standard of correctness is not the same in poetry and politics.” In chapter 26, Aristotle, after praising Homer at such length, argues that tragedy is

superior to epic, which is Homer's main medium, because it is more concise and unified. Still, Homer comes out well, as if his greatness exempts him from such a general rating of genres: "Yet these poems are as perfect as possible in structure; each is, in the highest degree attainable, an imitation of a single action." The after-life of this author is something Aristotle perpetuates whereas Plato had tried to kill him off in *Republic*.

In reading Aristotle, we wrestle with our own recognitions and misrecognitions. To conclude, I would like to focus on anagnorisis and its life through later authors in different fields. Aristotle has given us tools to read other texts and traditions. I will only give a few brief examples. In the Bible, the vision of recognition takes on many shapes (Bible, Authorized Version). In Genesis, anagnorisis reminds Adam and Eve of their shameful bodies and their fall from grace. Recognition and misrecognition depend on temporal framework. For instance, in the short term, Jacob knows a little of how Esau felt. However, in the long term, he makes his peace and covenant with Laban as God desires it. Reversals and tragic aspects of Jacob's stories are part of a series of falls, reversals (chaos), and triumphs. These all occur within the comic structure that extends within the Bible from Creation and the Fall through the death and resurrection of Christ to the Last Judgement. Recognition also relates to Jesus. He foretells Peter's three denials, which Peter recognizes when the cock crows. On the road to Damascus, Christ speaks to Saul, who has been persecuting Jesus's followers. Here, a light blinds Saul, who hears and changes, sees through his blindness. In Revelation, recognition becomes an aspect of prophecy. It is a vision of the present through future projection and the last of the prophecies. At prison in Patmos, Christ appears to John and creates a revelation in him. John has a vision of heaven, where he sees Christ as the Lamb of God who takes away the sins of the world. Jesus opens the book of redemption as a great chorus sings of him as the redeemer. John recognizes the triumph of God, through Jesus, over Satan and evil. He sees the end of the fallen world and the advent of the redeemed world, the recognition of the end of exile, pain, and death and the beginning of home, peace, and eternal life.

Epic, tragedy and comedy also show moments of recognition, often through peripeteia or reversal. As we saw in Aristotle, the recognition of Odysseus's scar was well known, so I will focus on Book 24 of *The Iliad*. Here, Priam, asking Achilles to think of his own father and to see similarities between his father's situation and Priam's, kisses the great warrior's hand. With both gestures, Priam asks for Achilles's mercy. Priam leads Achilles to a recognition because he does think of his father and takes the hand of the Trojan king. Their memories join them and make them weep.

The author speaks to the audience through them and shares this recognition: the enemies see each other's humanity (Homer 450–51). In tragedy, Oedipus is blind to his situation until his knowledge actually moves him to blind himself. In the final move toward anagnorisis, the Herdsman who saved the infant Oedipus is ushered in and the Chorus recognizes him. When Oedipus cross-examines the Herdsman, the dramatic irony increases (Sophocles 1152). *Cognitio* is a form of comic recognition or an uncovering of the confusions, disguises, concealments that New Comedy represents. Menander's only complete extant comedy *Dyskolos* (translated as *The Curmudgeon* or as *The Grouch*) represents the killjoy Cnemon, who tries to thwart the lovers under the protection of Pan until this senex falls into a well. This grouch is rescued – and after his *cognitio*, where he recognizes his error and changes his mind, he joins in the dance that celebrates a double wedding (Menander 303–04). Comic structure and laughter allow for a bond between author and audience through the character's recognition of his situation.

Philosophy is also full of recognitions in its quest for knowledge, so anagnorisis can be extended beyond the literary or poetic. The author has many sides. Having focused on Aristotle most, let me turn to Plato briefly. He denies the importance of knowledge through mimesis. Plato's argument against poetry depends in part on a world of forms behind words and on a downgrading of rhetoric into a verbal art of persuasion without the foundation of truth. Francis Cornford aptly sums up the paradox that lies at the centre of the philosophy of the Platonic Socrates: "wisdom begins when a man finds out that he does not know what he thinks he knows" (Plato, *Republic*, Cornford trans., xxix). This self-knowledge occurs through a recognition of one's own ignorance. It resembles the dramatic irony that leads to discovery in the religious and literary texts we have examined. This is also true of other philosophers and can be seen, for example, in Hegel's philosophy of history. His recognition is the dialectics of freedom. Hegel announces: "The History of the World is not the theatre of happiness," and returns to where he began: "The History of the World is none other than the progress of the consciousness of Freedom" (Hegel 537, see 531). In making this statement, Hegel recognizes the pattern of history while admitting that the structure of human time is not yet complete.

History is also a subject that Aristotle concentrated on in *Poetics*. The example of Herodotus brings us back to particulars in the use of recognition to connect author and reader. He made exploration and discovery of the world a central part of his historiography. One aspect of Herodotus's recognition lies in the reader who will find individuated scenes without vast generalizations. Jean de Léry's *History of Brazil* (1578 1st ed., 1580 2nd

ed.) takes up this ethnological aspect that explores otherness and tries to recognize it. He warns of the difficulty of recognition in relation to observing the Tupinamba people in Brazil: "But their gestures and expressions are so completely different from ours, that it is difficult, I confess, to represent them well by writing or by pictures. To have the pleasure of it, then, you will have to go see and visit them in their own country" (Léry 67). The ability to understand the possibility of misrecognition, that is our own potential for blindness and ignorance, is important for understanding the limits of knowledge, including historical knowledge.

Psychology or psychoanalytical texts also express patterns of recognition that engage author and audience in a contract. The case of Sigmund Freud and Julia Kristeva should help make this point. The connection between speaker and audience, author and reader, doctor and patient involves a contract of signs, a space of interpretation, a desire for catharsis and anagnorisis leading to self-knowledge and a wider knowledge that speaker, author and doctor enable through language. We, the readers, overhear, perhaps sometimes overlook and oversee, characters in fiction and patients in cases (presented as characters as Aristotle sets out as representatives), in something like dramatic irony in both cases. We recognize them and ourselves, and their knowledge becomes, to some degree our own, as in a theatre of meaning.

Freud's "On Beginning the Treatment" (1913) is a good place to start. One of the central aspects of psychoanalysis is recognition even if it is not called by that name. Freud asks: "When is the moment for disclosing to him the hidden meaning of the ideas that occur to him, and for initiating him into the postulates and technical procedures of analysis?" (Freud 375). Freud warns that the analyst must build up a rapport with the patient as opposed, in the first interview, to thrusting guesses at the symptoms in the patient's face. For Freud, the patient needs time for recognition. Conscious recognition is not enough. The resistance of the unconscious has to be overcome. By way of communicating repressed material to the consciousness of the patient, psychoanalysis begins a process of thought. Here, the influence of the unconscious recollection ultimately occurs. Only through intense transference that overcomes the resistances has being ill become impossible. This, as Freud presents it, is the ultimate cure or recognition that the analyst enacts in the patient.

Kristeva is interested in the speaking subject underlying meaning and its structures and is mindful of the "discovery of the unconscious." The moment Kristeva chooses to define a subjectivity that can utter, occurs when she is reading Sollers's *H* (1973) and *Sur le matérialisme* (1974). This reading allows her to see the fissures of the split "I" and to rescript the

often rewritten Oedipal myth and the banishment of poets from Plato's utopian republic. Kristeva's recognition here is paradoxical, so that this family romance depends on the family becoming a signifying process that abolishes itself in its becoming, withdrawing before the contradiction of *jouissance* and work. These paradoxes and tensions make author and reader less solid and identifiable. The quest for an identity that is and is not seems endlessly deferred. Reading *H*, Kristeva builds a utopian history that sacrifices the subject on this negativity – rejection – death. It is where all the continents are inextricably mingled and would be partners who, nevertheless, point out the shortcomings of one another: “Each one admitting of different semiotic practices (myths, religions, art, poetry, politics) whose hierarchies are never the same; each system in turn questioning the values of the others” (Kristeva 207). The mythical and the psychological play a role in the interpretation of self-knowledge and knowledge in the possible world of literature just as it had been in the actual world of Freud's cases.

Different authors bring something to recognition, which is as diverse as authors and readers. The boundaries between non-fiction and fiction, though both need to be distinct, are not as absolute as we might like. Both actual and fictional worlds are made of those who act and speak in relation to themselves and others. This is both dramatic and rhetorical. Poet and audience are people in the world as well as in the theatre or in the implicit space of reading. Aristotle and some more recent instances have allowed us to think some more on these ancient questions.

So Aristotle has been a pretext for finding the poet in poetics, the relation between author and reader through action, thought and character. Readers and audiences find their own personality and character through the characters that occur in the action or argument of fictional and non-fictional texts. Recognition has been a key to all this. In the Bible, a tension exists between the situational recognition of individuals and the structural recognition of the collective. The classical sources explore recognition in terms of genre. For instance, epic involves recognition of the hero as a central myth for the society; tragedy represents the discovery of the protagonist's isolation from that community or nation; comedy includes a moment of insight for the main characters that allows for their reintegration into a regenerated society.

Other disciplines, based on argument and dialectic, confront the problem of knowledge in terms of the recognition without using the term. For instance, Plato attacks poetry as the way to recognize self-knowledge and knowledge of reality. Whereas poetry sees appearances, philosophy discovers truth. Like Plato, Hegel finds truth and knowledge difficult to recognize. However, he sees that recognition as a possibility. It is possible

by way of reason in History realized through the World Spirit, in a kind of incomplete dialectic of human freedom. History also has its forms of recognition. Herodotus and Léry find ways to raise the problem of otherness and recognition in their ethnographical history. In psychoanalysis Freud represents the ambivalence and complex relation between doctor and patient, male and female, in representation. The connection between the conscious and unconscious mind complicates this relation. Kristeva splits the subject of author and reader and raises some suggestive questions about identity.

Recognition recognizes its own limits. It enacts an interplay of blindness and insight, a tension between situation and structure, stability and instability. It is a play among knowledge, wisdom and ignorance where people live in art and life, as authors and readers as though in a theatre or a putative space. But when the writer writes back and speaks up is there anyone to hear her?

WORKS CITED

- Anonymous. *The Famous Victories of Henry the fifth*. London: Thomas Creede, 1598.
- Aristotle. *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts with a Critical Text and Translation of The Poetics*. Trans. S. H. Butcher. Fourth edition. London: Macmillan, 1911.
- . *Poetics*. Trans. H. Hamilton Fyfe. London: Heinemann, 1927.
- . *Rhetoric*. Trans. W. Rhys Roberts. 1924. New York: Dover, 2004.
- Aristotle, and George Alexander Kennedy. *On Rhetoric: A Theory of Civic Discourse*. New York: Oxford University Press, 1991.
- Arnhart, Larry. *Aristotle on Political Reasoning: A Commentary on the Rhetoric*. DeKalb, IL: Northern Illinois University Press, 1981.
- Atwill, Janet. *Rhetoric Reclaimed: Aristotle and the Liberal Arts Tradition*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1998.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Paris, 1970; in translation New York, 1974 and London, 1975.
- Brandes, Paul D. *A History of Aristotle's Rhetoric, with a Bibliography of Early Printings*. Metuchen, NJ: Scarecrow, 1989.
- Blake, William. *Poetry and Prose*. Ed. David V. Erdman. Garden City, NY: Doubleday, 1965.
- Brannigan, John. *New Historicism and Cultural Materialism*. New York: St Martin's, 1998.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre*. Trans. John Willett. New York, 1964.
- Burguière, André. *L'École des Annales: une histoire intellectuelle*. Paris: O. Jacob, 2006.
- Burns, T. "The Tragedy of Slavery: Aristotle's Rhetoric and the History of the Concept of Natural Law." *History of Political Thought* 24 (2003): 16–36.
- Carlson, Marvin. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1984.
- Clayton, Edward W. "The Audience for Aristotle's Rhetoric." *Rhetorica* 22 (2004): 183–203.
- Eliot, T. S. "Tradition and the Individual Talent." *The Sacred Wood; Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen & Co, 1920.
- Erickson, Keith V. "A Bibliography for the Study of Aristotle's Rhetoric." *Rhetoric Society Quarterly* 12 (1982): 55–61.

- . *Aristotle: The Classical Heritage of Rhetoric*. Metuchen, NJ: Scarecrow, 1974.
- . *Aristotle's Rhetoric: Five Centuries of Philological Research*. Metuchen, NJ: Scarecrow, 1975.
- Farrell, Thomas B. "Philosophy against Rhetoric in Aristotle." *Philosophy and Rhetoric* 28 (1995): 181–98.
- Freud, Sigmund. "On Beginning the Treatment" (1913). *The Freud Reader*. Ed. Peter Gay. New York: W.W. Norton, 1989.
- Frobish, T. S. "An Origin of a Theory: A Comparison of Ethos in the Homeric Iliad with That Found in Aristotle's Rhetoric." *Rhetoric Review* 22 (2002): 16–30.
- Furley, David J., and Alexander Nehamas. *Aristotle's Rhetoric: Philosophical Essays*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1994.
- Garver, Eugene. "Aristotle's Rhetoric as a Work of Philosophy." *Philosophy and Rhetoric* 19 (1986): 1–22.
- Ginzburg, Carlo. *The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth-century Miller*. Trans. John and Anne Tedeschi. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.
- . *History, Rhetoric, and Proof. The Menahem Stern Jerusalem Lectures*. Hanover, NH: University Press of New England, 1999.
- History, Rhetoric, and Proof. The Menahem Stern Jerusalem Lectures*. Hanover, NH: University Press of New England, 1999.
- Green, Lawrence D., ed. *John Rainolds's Oxford Lectures on Aristotle's Rhetoric*. Newark: University of Delaware Press, 1986.
- Gross, Alan G., and Arthur E. Walzer. *Rereading Aristotle's Rhetoric*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2000.
- Haskins, Ekaterina V. *Logos and Power in Isocrates and Aristotle*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2004.
- Hegel, Georg W.F. "Philosophy of History." *History of Philosophy. Selected Readings*. Eds. George L. Abernathy and T.A. Langford. Belmont, CA: Dickenson, 1969.
- The Holy Bible. The Authorized or King James version of 1611 now reprinted with the Apocrypha. With reproductions of 105 of the sixteenth-century woodcuts of Bernard Salomon*. London, Nonesuch Press, 1963.
- Homer, *The Iliad*, trans. E.V. Rieu. Harmondsworth: Penguin, 1950, rpt. 1977.
- Hultzåen, Lee Sisson. *Aristotle's Rhetoric in England to 1600*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1932.
- Hunt, Everett Lee. "Plato and Aristotle on Rhetoric and Rhetoricians." *Essays on the Rhetoric of the Western World*. Eds. Edward P.J. Corbett, James L. Golden and Goodwin F. Berquist. Dubuque, IA: Kendall/Hunt, 1990. 129–61.
- Kantorowicz, Ernst. *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press, 1957, rpt. 1997.
- Kristeva, Julia. "The Novel as Polylogue." *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. L.S. Roudiez. Trans. T. Gora, A. Jardine, and L.S. Roudiez. Oxford: Blackwell, 1981.
- Leff, Michael. "The Uses of Aristotle's Rhetoric in Contemporary American Scholarship." *Argumentation* 7 (1993): 313–27.
- Léry, Jean de. *History of a Voyage to the Land of Brazil*. Trans. Janet Whatley. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Levin, Samuel R. "Aristotle's Theory of Metaphor." *Philosophy and Rhetoric* 15 (1982): 24–46.
- London, A. J. "Amenable to Reason: Aristotle's Rhetoric and the Moral Psychology of Practical Ethics." *Kennedy Institute of Ethics Journal* 10 (2000): 287–306.
- McAdon, Brad. "Rhetoric Is the Counterpart to Dialectic." *Philosophy and Rhetoric* 34 (2002): 113–50.

- Menander. *The Grouch*. Trans. Lionel Casson. *Greek Comedy*. Ed. Robert W. Corrigan. New York: Dell, 1965, rpt. 1973.
- Miller, Arthur. "Tragedy and the Common Man." *The New York Times*, February 27, 1949, 11, 1–3. Rpt. in Arthur Miller, *Death of a Salesman* (Text and Criticism: The Viking Critical Library). Ed. Gerald Weales. New York: Viking 1967, rpt. 1977, 147.
- Moss, Jean Dietz. "Reclaiming Aristotle's Rhetoric." *The Review of Metaphysics* 50 (1997): 635–46.
- Neel, Jasper P. *Aristotle's Voice: Rhetoric, Theory, and Writing in America*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1994.
- Newman, Sara. J. "Aristotle's Definition of Rhetoric in the Rhetoric: The Metaphors and Their Message." *Written Communication* 18 (2001): 3–25.
- Oates, Whitney J. *Aristotle and the Problem of Value*. Princeton: Princeton University Press, 1963.
- Payne, Paula H. "Tracing Aristotle's Rhetoric in Sir Philip Sidney's Poetry and Prose." *Rhetoric Society Quarterly* 20 (1990): 241–50.
- Pirandello, Luigi. *Six Characters in Search of an Author and Other Plays*. Trans. Mark Musa. London: Penguin, 1995.
- Plato. *The Republic of Plato*. Trans. Francis MacDonald Cornford. London: Oxford University Press, 1941, rpt. 1945.
- Poulakos, John. *Sophistical Rhetoric in Classical Greece*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1995.
- Randall, John Herman, Jr. *Aristotle*. New York: Columbia University Press, 1960.
- Roberts, W. Rhys. "Notes on Aristotle's Rhetoric." *American Journal of Philology* 45 (1924): 351–61.
- . "References to Plato in Aristotle's Rhetoric." *Classical Philology* 19 (1924): 342–46.
- Rorty, Amélie. *Essays on Aristotle's Rhetoric*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- Shakespeare, William. *Henry V*. Film. Directed by Laurence Olivier. Two Cities Films, 1944.
- . *Henry V*. Film. Directed by Kenneth Branagh. BBC/Renaissance Films, 1989.
- . *The Riverside Shakespeare*. Second Edition. Ed. G. Blakemore Evans with J. J. M. Tobin. Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1997.
- Sidney, Philip. *Defence of Poetry*. Ed. J. A. Van Dorsten. 1595. Oxford: Oxford University Press, 1966.
- Sophocles. *Oedipus the King*. Trans. David Grene. *Greek Tragedies*. Vol. 1. Eds. David Grene and Richmond Lattimore. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- Speight, Allen. "Listening to Reason: The Role of Persuasion in Aristotle's Account of Praise, Blame, and the Voluntary." *Philosophy and Rhetoric* 38 (2005): 213–225.
- Tessitore, Aristide. *Reading Aristotle's Ethics: Virtue, Rhetoric, and Political Philosophy*. Albany, NY: SUNY Press, 1996.
- Wilde, Oscar, *The Decay of Lying*. New York: Sunflower Co., 1902.
- Wildermuth, Mark E. "Hobbes, Aristotle, and the Materialist Rhetor." *Rhetoric Society Quarterly* 27.1 (1997): 69–80.
- Wisse, Jakob. *Ethos and Pathos: From Aristotle to Cicero*. Amsterdam: Hakkert, 1989.

Avtor odgovarja (in spregovori)

Ključne besede: poetika / retorika / Aristoteles / pisatelj / bralec / anagnorisis / katarza

Avtor je mrtev. Naj živi avtor, ki je hkrati bralec in čigar pisanje in branje, govorjenje in poslušanje ima mnogo vidikov. V svojem vsakdanjem življenju so pismeni ljudje govorniki, bralci, poslušalci in avtorji. Kot protitež Sokratovemu skepticizmu do pesnikov in tega, da stvari prej oponašajo kot pa dejansko poznajo, članek obravnava analizo učinka pesnikovega oblikovanja zgodbe in lika na občinstvo, ki jo je Aristotel predstavil v svoji *Poetiki*. Temu sledi kratka razprava o drugih vrstah besedil. Književna, filozofska in zgodovinska dela, pa tudi sveta besedila, psihološka in druga dela poznajo dramatični odnos med avtorjem in občinstvom. Članek se osredotoča predvsem na *anagnorisis* (prepoznanje), ki ga doživljata lik in občinstvo, a je *katarza* (očiščenje) prav tako pomembna. Uprizarjanje tragedije občinstvo očisti strahu in sočutja. Poleg Aristotela in poetike članek obravnava tudi sorodno področje retorike, ki jo je Aristotel označil kot umetnost prepričevanja. Po mnenju pisca članka pa gre pri retoriki tudi za odnos med govorcem oziroma pisateljem in občinstvom. Kot v poetiki je tudi v retoriki prisotna drama pomena, in sicer v napetosti med avtorjem in bralcem oziroma občinstvom. Avtor kot ustvarjalec je na manj očitne in neposredne načine povezan tudi z avtorjem kot osebo. Nekatere zapletene podrobnosti pravega in nepravega prepoznanja lahko najdemo v ključnih besedilih, kot so na primer *Sveto pismo*, Homerjeva *Iliada* in Platonova *Država*, pa tudi v poznejših delih različnih zvrsti Jeana de Léryja, Williama Shakespeara, Sigmunda Freuda in Julie Kristeve. Pravo in nepravo prepoznanje včasih težko razlikujemo, pomagata pa nam prebroditi zamotanost diskurza in podob ter umetnosti in življenja. Pisec članka zagovarja igro med slepoto in uvidom v domnevnem prostoru književnosti in gledališča ter pisanja in branja na splošno.

Junij 2008

Kako »pojesti« model središče – obrobje in ga vseeno obdržati? Teorija o padanju kulturnih vrednot in Aleksis Kivi¹

Jyrki Nummi

University of Helsinki, Department of Finnish Language and Literature, Faculty of Arts, Fabianinkatu 33, FIN-00014
jyrki.nummi@helsinki.fi

Članek se ukvarja z recepcijo finskega poeta laureata Aleksisa Kivija, zaznamovano z napetostmi med mednarodnimi (evropskimi) in finskimi viri. V ozadju narodne potrebe po dokazovanju, da je bil Kivi predstavnik finske ljudske kulture, je posebna interpretacija napetosti med središčem in obrobjem, ki se je ponotranjila v temeljni pogoj finske kulture – teorija o padanju kulturnih vrednot (gesunkenes Kulturgut).

Ključne besede: kulturne študije / finska književnost / Kivi, Aleksis / literarni vplivi

Kulture kot cepiči in evropski modeli

Ko je Paavo Haavikko (1931–2008), finski *poeta laureatus* druge polovice dvajsetega stoletja, v svojem pesniškem prvencu leta 1951 iskal nov pesniški jezik, je svoj pogled usmeril v Evropo in jo apostrofiral z verzom: »Evropa, domovina, čemu bi te ne hvalil.« [Eurooppa, synnyinmaa, miksi en ylistäisi sinua.] (Haavikko 61). Verz je ne samo izraz spoštovanja in ljubezni, temveč tudi izpoved o pesniški identiteti. Isto naslovljenko lahko najdemo še v eni izpovedi, okoli stoletje starejši: finski pesnik A. Oksanen (August Ahlqvist, 1826–1889) se je v prvi promocijski pesmi, napisani v finščini na čast Univerze v Helsinkih, pri nagovoru finske muze skliceval na svoj globinski izvor navdiha: »Od Evrope moraš se učiti, če v Evropi rad bi preživel.« [Sun Euroopalt on oppi ottaminen, Jos elämähän Euroopassa jäät] (Oksanen 140).

Tu lahko opazimo običajen finski vzorec kompleksa središča in obrobja. V 19. stoletju je na Finskem v procesu graditve naroda, ki se je sicer močno opiral na finsko kulturno dediščino (na ljudsko pesništvo in

kulturo), nastala tudi velika potreba po udeležbi pri kulturni zgodovini Evrope in njenih dosežkih. Program graditve naroda je vseboval načrt za vzpostavljane modernih ustanov umetnosti in književnosti, ki so se zdele nujne, da bi Finska lahko postala moderna nacionalna država. Stare evropske nacionalne države so pri tem nastopale kot vzori, ki jim je treba slediti (prim. Klinge; Knuuttila).

Aleksis Kivi (1834–1872), veliki kanonični finski pisatelj, ni nikdar napisal niti ene besede o evropskih literarnih vzorih. Namesto tega je v finsko dramo, pesništvo in pripovedništvo spojil tradicije homerskih epov, platonskih dialogov, Aristofanovih komedij, Shakespearovih tragedij in velikih Cervantesovih romanov. Z rabo kmečkih likov, podeželja in vasi, kakor tudi svojega obsežnega znanja o ljudski kulturi južne Finske je ustvaril posebno vrsto palimpsesta, v katerem je nad temi velikimi literarnimi besedili izpisana svojevrstna semiosfera lokalnosti.

Kritiška in znanstvena recepcija Kivijevega opusa je bila že od vsega začetka preizkusni primer za razmerje med tujimi (evropskimi) in finskimi viri pri določanju narodne kulture in identitete. Frederik Cygnaeus, Kivijev podpornik in profesor, je bil prvi in dolgo tudi zadnji kritik, ki je Kivijev opus izpostavil kot dediča osrednjih pisateljev Zahodnega kanona.² Ta pogled pa so skoraj povsem opustili kmalu pa Kivijevi smrti 1872, ko so rajši uveljavili njegov narodni in lokalni portret, saj se je prilegal potrebam vzpenjajočega se finsko govorečega srednjega sloja, iščočega svojo identiteto in politični položaj na Finskem.

Tu nameravam pokazati, da v ozadju potrebe po upodabljanju Kivija kot predstavnika avtohtone finske ljudske kulture stoji posebna interpretacija napetosti med središčem in obrobjem, ki se je ponotranjila v temeljni pogoj finske kulture.

Uvažanje literarnega sistema

Prodor finskega nacionalizma sredi 19. stoletja je bil povezan z vzponom finsko govorečih srednjih slojev, ki so iskali svojo identiteto in politični položaj med švedsko govorečo aristokracijo in »ljudstvom«, nižjimi sloji s podeželja. Kultura je bila politično varno področje, prek katerega se je novi razred lahko dokopal do ugleda in samospoštovanja, ne da bi tvegala, da bi ga imeli za politično grožnjo ali tekmeca. Narodna kultura in književnost sta bili učinkoviti orodji za pritegovanje nove javnosti, razvite skupaj z novimi mediji, s tiskom. S političnim orožjem, kakršno je bila književnost, je novi srednji razred, katerega status in identiteta sta bila še negotova, lahko okrepil svoje položaje in – to je bilo strateško pomembno

– osvojil nove ustanove, ne da bi se bal hitrega odziva švedsko govorečega višjega razreda.³

Kako torej zgraditi literarno institucijo za novorojeni narod, kakršna je bila Finska v 19. stoletju? Ena od naravnih rešitev je bila od kulturnih središč presneti žanrski sistem in ga opremiti s pristno finskimi proizvodi. Prav to se je dogajalo v vseh glavnih vrstah – v dramatiki, pesništvu in pripovedništvu. Za zgled bom orisal, kako se je na Finskem v manj kot štiridesetih letih utemeljil pripovedni zvrstni sistem (gl. tabelo).

	PRIPOVEDNO PESNIŠTVO	PRIPOVEDNA PROZA
	Prvotni ep	Zgodovinski roman
Upodabljanje PRETEKLOSTI	<i>Kalevala</i> (1835) <ul style="list-style-type: none"> • Finsko • Ustna kultura • Homerski model • Mitična preteklost • Ciklični čas 	<i>Zdravnikove zgodbe</i> (1851–66) <ul style="list-style-type: none"> • Švedsko • Pisna (knjižna) kultura • Scottovski model • Zgodovinska preteklost • Sprememba in napredek
	Drugotni ep	Roman o sodobnem življenju
Upodabljanje SEDANJOSTI	<i>Pesem Ensigna Ståla</i> (1848–60) <ul style="list-style-type: none"> • Švedsko • Vergilovski vzor • Finska identiteta • Sodobna zgodovina • Nespremenljivi svet idej 	<i>Sedem bratov</i> (1870) <ul style="list-style-type: none"> • Finsko • Klasični vzori • Moderna identiteta • Sedanjost • Spremenljivi vsakdanji svet

Pripovedni zvrstni sistem 19. stoletja s paradigmatiskimi deli

Če so nam znani opisi zgornjih vsebin, zlahka uvidimo, zakaj je bil sistem pripovednih zvrsti nujen za finsko narodno gibanje. *Kalevala* je prvotna junaška epska pesnitev o mitični preteklosti in njeni junaki so Finci. *Pesem o Ensignu Stålu* je junaška epska pesnitev o zgodovinski krizi, ki se je končala z narodnostjo in finskemu ljudstvu dala narodno identiteto. *Zdravnikove zgodbe* poročajo o zgodovini, ki je vodila do rojstva naroda. *Sedem bratov* je roman o sodobnem življenju, ki je upodobil moderni svet in Fincem dal moderno identiteto. Vse te »utemeljitvene fikcije« so sledile bolj ali manj izrecnemu »naročilu«, se pravi javno izraženim željam, naj pripovedi po evropskih vzorih pišejo nadarjeni predstavniki naroda.

Niti eno od gornjih kanoničnih del ne temelji na izvorno »finskem« pripovednem vzoru ali žanru. Kot pripoved *Kalevala* temelji na homerskem modelu; *Pesem o Ensignu Stålu* se izdatno navezuje na klasično epsko

pesništvo, posebej Vergilovo; *Zdravnikove zgodbe* so čisti primer zgodovinskega romana. Samo *Sedem bratov* bi lahko imeli za zvrstni odklon ali morda za zvrstno sestavljanjo. Ta roman je sinteza več klasičnih in renesančnih vzorov in toposov, in ni videti, da bi vseboval kakšno sled sodobnega romana, kakršen se je pisal v Franciji in Britaniji, tedanjih pripovednih središčih (prim. Sassoon, *On Cultural Markets; The Culture of the Europeans* 424–488).

Na prelomu 19. in 20. stoletja je finsko govoreči srednji sloj prevzel več pomembnih kulturnih ustanov in ustanovil tudi nekaj svojih, dokaj močnih. Kivija so uveljavili kot kulturnega junaka nove finske kulturne elite in ga temu ustrezno povzdignili ob bok drugih velikih književnih osebnosti, kakršna sta bila J. L. Runeberg (1804–1877) in Zacharias Topelius (1818–1898), ki sta pisala v švedščini in so ju imeli za predstavnika švedsko govorečih slojev.⁴ Toda pri tem se je bilo treba spoprijeti s problemom: če veliki pisatelj z obrobja uporablja modele iz središča, kako se lahko reši položaja sprejemnika in zavzame položaj proizvajalca? Kako se lahko izogne vlogi posnemovalca in prevzame vlogo izvirnega, ustvarjalnega genija?

Veriga padajočih kulturnih vrednot

Ta problem odseva posebni miselni vzorec, temelječ na devolucijskem idejnem okviru, ki je bil v 20. in 30. letih 20. stoletja še vedno razširjen in po katerem naj bi se kulturne inovacije širile s padanjem z višjih, izobraženih slojev k nižjim družbeno-kulturnim slojem. Ideja, da je splošen duh nekega časa izpeljan iz kulturnih proizvodov vodilnih razredov, je bila zlahka prenesena na medkulturna razmerja, zlasti tista med strastno tekmovalnimi evropskimi narodi ob prelomu 19. in 20. stoletja.

Teorija o padanju kulturnih vrednot je v evropski misli že starodaven način opisovanja kulturnih procesov, saj sega od antike do sodobnosti, vse do Georga Simmla, Norberta Eliasa in Pierra Bourdieuja. Kulturni študiji so jo prevzeli v glavnem iz knjige *Primitive Gemeinschaftskultur* Nemca Hansa Naumanna, prvič objavljene 1921, in jo naslovili teorija o *Gesunkenes Kulturgut*. Omenjena teorija je izzivala razburjenje, saj je pri opisovanju razmerij med visoko in ljudsko kulturo podcenjevala intelektualne zmožnosti ljudstva; v tem je bila v popolnem sozvočju z elitističnimi kulturnimi teorijami oziroma evropsko kulturno zgodovino z začetka 20. stoletja (Huizinga, Ortega y Gasset).

Za kaj torej gre pri teoriji o padanju kulturnih vrednot? V prvi vrsti je model za opis širitve inovacij kot verige, ki se odvija takole: med tekmovanjem narodov na kulturnih (in drugih) poljih naj bi vodilni narod(i)

proizvajal(i) novosti, (nevodilni) sprejemniški narodi pa naj bi jih posneli. Posnemanje je mogoče odkriti tako na ravni posameznega literarnega dela ali avtorskega opusa kakor tudi na skupinski ravni umetniških zvrsti, šol in gibanj. Posnemanje je razloženo kot veriga vplivov, ki se gibajo od središča k obrobju.

V tem modelu je pomembno, da je veriga razumljena kot gibanje po lestvici padajočih vrednot: ko se inovacija pomika po verigi naprej, se obrablja in končno poniža v golo kopijo. Na ta način v omenjeni enosmerni komunikacijski shemi pripadeta središču in obrobju različni vrednostni vlogi. Pošiljatelj je razumljen kot aktiven, energičen in inovativen, sprejemnik pa je stigmatiziran kot pasiven, nemočen in odvisen, z nizko notranjo vrednostjo.

Spričo nadvlade takšnega modela so sklepi, ki jih je treba narediti na obrobjih, boleči: dodeljena jim je vloga opic. Če hoče skupnost ohraniti samospoštovanje in zgraditi svojo lastno kulturno identiteto – to je bila obupna potreba malih evropskih nacionalnih držav, ki so vznikale po prvi svetovni vojni –, mora iznajti sredstvo, s katerim bi se izognila vnaprej določenemu položaju na najnižji stopnji kulturne ustvarjalnosti.

Ena od rešitev bi bila popolnoma zapreti svoja vrata, a to je bilo mogoče kvečjemu v Sovjetski zvezi, ki je bila samozadostna ne samo v književnosti, temveč tudi zaradi bodeče žice. Druga rešitev je bila sprewniti razmerje med domačimi temelji in krutim svetom kulturnih trgov. Cilj je bil na novo določiti sorazmerja med tujimi in domačimi gradivi in njihovim položajem v kulturnem proizvodu, tako da bodo domači elementi takšno preizkušnjo prestali kot najvrednejši. Najbolj znana različica te metode je sprewnitev logike iz starega dobrega pravila kolača; z drugimi besedami: pojej vplive in jih vseeno obdrži. To je bil obenem način, kako je bilo Aleksisa Kivija in njegov opus mogoče prihraniti za finsko ljudstvo. Odgovornost za rezultate pa nosijo literarni kritiki.⁵

Pravilo kolača

Eno od tistih redkih naključnih ujemanj

Na kratko bom prikazal dva povedna zgleda te metode v praksi. Leta 1866 je Kivi objavil drobno pesniško zbirko z naslovom *Kanervala*. Predzadnja pesem v zbirki, naslovljena »Ikävyyss« (Trudnost), je ena izmed najbolj priljubljenih in najpogosteje obravnavanih Kivijevih pesmi. Viljo Tarkiainen, pionirski preučevalec Kivijevega dela, je v njej naletel na vznemirljiv problem »vpliva«.

Tretja in četrta kitica te petkitične pesmi močno spominjata na pesem »Lucie« (1834) Afreda de Musseta:

Mes chers amis, quand je mourrai,
Plantez un saule au cimetière.
J'aime son feuillage explore,
La pâleur m'en est douce et chère,
Et son ombre sera légère
A la terre où je dormerai. (Musset 46)

No, ystävät!
Teit' kerranpa viimeisen pyydän,
O! kuulkaat mitä nyt anelen teilt:
Tuonen-tupa tehkää!
Poijan tämän asunnoks;
Hän kätköhön mullan astuu

Mun hautani
Nyt kaivakaat halavain suojaan
Ja peitol mustal se peittäkää! taas,
Sitten ainiaaksi
Kartanostain poistukaat:
Mä rauhassa maata tahdon. (Kivi, *Kootut teokset* 61–62)⁶

Čprav so Mussetovi verzi osupljivo podobni Kivijevim, po mnenju Tarkainena ni nobenega razloga za domnevo, da je Kivi to francosko pesem poznal; konec koncev francosko ni znal. Namesto tega bi vzprednost med pesnikoma morali imeti za primer »tistih redkih naključnih ujemanj, pri katerih se podobna duhovna občutja odevajo v podobne podobe, oddaljeni pesniki pa si segajo v roke čez meje časa in prostora«. Tarkianen sklene, da je »Kivijeva dikcija pristno finska in izvirna« (Tarkianen, »Aleksis Kiven« 171).

Sodobni bralec se lahko vpraša, zakaj usposobljeni znanstvenik ni pri volji, da bi za razlago takšnih »naključnih ujemanj« uporabil običajne metode. Prva možna metoda bi bila poiskati tretji člen povezave, skupni vir obeh pesnikov. Očitna težava te metode je, da bi lahko vodila k drugemu kanoničnemu avtorju – in v tem primeru je res tako. Melanholija in različni sorodni motivi, kakršne so »jokajoče vrbe« ali »samotni grob«, se pogosto pojavljajo pri Shakespearu, zlasti v miselnih dramah, kot so *Hamlet*, *Kralj Lear* ali *Othello*. Še več, znano je, da je bil Musset navdušen bralec Shakespeara, prav tako pa tudi Kivi, saj je Shakespeara znal skoraj na pamet in je pred prijatelji z veseljem igral nekatere vloge iz njega. Vse te podatke lahko dobimo prav iz Tarkianenovih temeljnih študij. Če sklenem: ker lov na vire vodi h kanoničnemu pisatelju in potrjuje položaj

Kivijeve pesmi kot proizvoda dežele 'obrobja kot kopije', to ne more biti zadovoljiva rešitev; prej gre za rešitev, ki se ji je treba izogibati.

Druga možna metoda je rekonstrukcija občega modela, denimo žanra ali motivnega kroga (*Motivkreis*), ki sta ga uporabljala oba pisatelja, vse skupne motive pa se iz modela deducira. Ta rešitev poraja drugačen problem. Če z modelom na primer mislimo na žanr, se ujamemo v podobno past tujega vpliva kot prej pri Shakespearu: spet gre za nekaj, kar si je Kivi izposodil in ni iznašel sam. Tokrat moramo v ozadju pesmi rekonstruirati žanrski repertoar ali družino motivov, to konstrukcijsko načelo pa pesem veže v sistemsko razmerje z mednarodnimi literarnimi tradicijami. Če Mussetovo in Kivijevo pesem beremo kot elegiji, »naključno ujemanje« ni več videti takšno razodetje, kakor če ju beremo kot popolnoma avtonomni stvaritvi.

Kaj bi torej lahko bil razlog za znanstvenikovo zavračanje takšne analize in njenih ugotovitev? Za zavračanjem se skriva sklepanje, ki ga imenujem *argument naravnega genija*. V ozadju premočrtnega sklepa, da je obravnavana povezava pač »naključje« in »čudež« – pa naj se zdi tak sklep še tako naiven – tiči premeteno umovanje, temelječe na boleči zavesti o verigi vrednot med središčem in obrobjem. Če Kivi na obrobju samostojno iznajde nekaj, kar Musset ustvari v središču, sta oba pesnika vsaj načelno enakovredna. Takšno sklepanje lahko razumemo takole: v obrobni literarni kulturi se najde izjemen talent, ki lahko tekmuje z velikimi, priznanimi pisatelji iz močnega središča. Za domača občinstva malih kultur je to dovolj.

Udomačevanje romana

Leta 1870 je Kivi objavil svoj *opus magnum*, prvi izvorni roman v finščini – *Sedem bratov*. Oblika romana je nenavadna, in to tako zelo, da je kar nekaj sovražnih kritikov delo v celoti zavrnilo.⁷ Recenzenti so se še posebej posmehovali obliki romana, saj je bila brez kakršnekoli povezave s priljubljenimi sodobnimi romani, ki so jih tedaj brali po celi Evropi. Kivijev roman ni sledil jasno razvitim zgodbam, ki so umeščene v mestno okolje in imajo zlahka določljive glavne like in pripovedovalca, postavljenega v središče. Nasprotno, Kivijeva zgodba je umeščena v oddaljeno finsko vas sredi globokih gozdov; v njej ni nobenega protagonista, pač pa nastopa sedem nepismenih mladeničev, ki v gozdovih iščejo pustolovščine – včasih cele dneve lovijo, drugič cel teden popivajo, vseskozi pa se šalijo, prepirajo in klatijo neumnosti. Za tedanje izobrazence to ni bilo samo narobe, temveč je povrhu predstavljalo Fince kot grobe, neomikane in necivilizirane ljudi. Celotno delo so imeli za sramotno, preprosto in otročje.⁸

Kot se vidi iz recenzij, je bila opažena napetost med staro obliko in domačo vsebino romana, nekakšen »nestabilen kompromis« v romanesknem repertoarju. Gre za pomembno znamenje kompleksa središče – obrobje v romanih, natisnjenih na obrobju, za dejstvo, ob katerem je Franco Moretti nedavno hipotetično izpeljal sledeče pravilo: rojstvo romana na obrobju je »kompromis med zahodnim oblikovnim vplivom (navadno francoskim ali angleškim) in krajevnim gradivom« (Moretti 58).

Ko je konec 19. stoletja, kakih trideset let po izidu romana, prišlo do prve renesanse Kivija, so ravno to osnovno, otročjo plast ljudske kulture dojeli kot tisto, kar je v njem vredno največ. Takšno prevrednotenje je temeljilo na spremembi razlage sorazmerja med zunanjim in notranjim gradivom.

Martti Haavio, ugledni strokovnjak za ljudsko pesništvo in uveljavljen moderni pesnik, je v letu 1947 objavil študijo o finski mitologiji pri Kiviju; v njej je omenjeno poanto dokazoval nekoliko pozno, a dokaj pravoverno (Haavio). Njegova analiza ima posreden cilj. Načelno hoče pokazati, koliko finske ljudske kulture lahko najdemo v *Sedmih bratih*. S tega vidika je študija strnjena sinteza več desetletij raziskav. Drugi, implicitni, a prvenstveni cilj njegove raziskave pa je Kivijev opus lokalizirati, ga zavarovati pred tujimi grožnjami, svetovljanskimi vplivi.

Velik del Haaviove metode se opira na obilje in vidnost ljudskega gradiva v romanu. Po tej logiki povezave, ki zahtevajo nekaj znanja o središčnih literarnih tradicijah – o Shakespearovih strategijah bibličnih aluzij in citatov, Homerjevih kompozicijskih načelih, absurdnih pogovorih, vpetih v platonske dialoge, zmagoslavni obliki Dantejeve *Komedije* –, kot kompozicijski elementi višjega reda s posledičnimi tematskimi vzorci vred postanejo drugotne in nepomembne, ker je njihova strukturalna in tematska vloga v romanu pač bolj ali manj implicitna.

Kaj torej Haavio v resnici počne, ko tako lokalizira Kivija? Odgovor se ponovno skriva v večji metodološki preusmeritvi vrednostne verige med središčem in obrobjem. Obrat temelji na naslednjih izhodiščih:

- ljudsko pesništvo in kultura sta v sleherni kulturi izvirni in pristni obliki oziroma plasti, če ju primerjamo s svetovljanskimi, učenimi in klasičnimi kulturnimi formacijami;
- če literarno delo vsebuje tako mednarodno kot lokalno gradivo, je treba dati prednost krajevnemu, saj je to bolj pristno in vredno več;
- obravnava oblikovnih in zvrstnih vprašanj ali skupnih tem in motivov iz klasične književnosti sodi v klasično filologijo in jo je treba nadomestiti z narodnimi temami – na primer opisovanjem kmetov, njihovih življenj in fizičnega okolja – iz književnosti v novih jezikih.

Sklepanje v ozadju te, dokaj selektivne kombinacije argumentov, poteka nekako takole. Dokazano je, da Kivijeva umetnost pristno temelji na gradivu folklorne, ki v primerjavi s plastjo umetnosti zavzema kulturno nižjo plast. S tem da Kivi takšne ljudske prvine v svojih igrah, pesmih in pripovedih (zgrajenih po evropskih vzorih) preoblikuje, pravzaprav plemeniti grobo gradivo in ga spreminja v cenjene proizvode. Iz tega sledi, da je v Kiviju treba videti povzdigovalca virov iz *Volkseista* na visoko raven standardov lepih umetnosti oziroma ga imeti za nekoga, ki stoji na vrhu proizvodne linije. Najpomembnejši učinek takšnega umovanja je, da *smert vplivanja od zgoraj navzdol obrne od spodaj navzgor*.

Konstrukcije domačih fasad

Predstavil sem dve temeljni strategiji obrobnih literarnih kultur, s katerimi se te skušajo obvarovati pred negativnimi učinki svojega nizkega položaja, v katerem so se znašle zaradi verige padajočih vrednot. Prvo strategijo lahko na kratko označim takole: (1) pretrgaj verigo – (2) nevtraliziraj položaje – (3) izenači pesnike. Drugo bi bilo mogoče predstaviti takole: (1) daj prednost lokalnim prvinam – (2) do skrajnosti zmanjšaj pomen zunanjih povezav – (3) ponovno sestavi verigo.

Še nekaj za konec. Kljub vsem paradoksom in nelogičnim *non sequitur* te doma narejene metode lahko razumemo. Ko se je na Finskem v 19. stoletju odvijalo ustvarjanje umetnostnih sistemov, temelječih na evropskih modelih, so takšne strategije zasnovali z namenom, da bi novo, nacionalno kulturo »rešili« pred tem, da bi bila ponižana v pasivno ogledalo zunanjih vplivov.

Obrobne kulture na področju logike in moči trga pač ne morejo kaj dosti opraviti, lahko pa nekaj storijo znotraj svojih lastnih kulturnih meja: lahko si prilagodijo in preuredijo notranjo verigo vplivov tako, da dosežejo zaželene rezultate. To je seveda le konstrukcija fasade, podoba, ki je izdelana za potrebe oblikovanja identitete. Toda podobno kot religija lahko prispeva k tolažbi, lepi izmišljiji, in s tem ni nič narobe.

Iz angleščine prevedel Marko Juvan

OPOMBE

¹ Avtor v naslovu članka in pred razdelkom »Pravilo kolača« namiguje na angleško reklo »to have one's cake and eat it«, ki dobesedno pomeni, da 'kolača ne moreš pojesti in ga še vedno imeti', v prenesenem pomenu pa, da ne moreš imeti koristi od dveh možnosti, ki se izključujeta. (Op. prev.)

² V Kivijevi recepciji je pomembna izjema J. V. Lehtonenov spis *Runon kartanossa* (1928). Kot specialist za romanske jezike in književnosti je Lehtonen opozoril na bogate plasti klasičnih in renesančnih literarnih besedil v Kivijevi poeziji.

³ Nacionalistično gibanje na Finskem je bilo z nekaterih vidikov podobno nemškemu nacionalizmu, posebej glede povezave med nacionalno ideologijo in dinamičnimi spremembami v razrednem sistemu, kot to opisuje Norbert Elias (*The Germans*).

⁴ Za oživitev interesa za Kivija ob prelomu stoletja prim. Nevala.

⁵ V naslednjih desetletjih so bile o Kivijevem življenju in delu objavljene tri knjige (Tarkiainen, 1916; Lehtonen, 1934; Koskenniemi, 1934).

⁶ Prisluhnite, prijatelji / tej moji zadnji želji, / odprite ušesa za to, kar vas prosim: / Zgradite grobnico / za bivališče temu fantu: / globoko v zemlji se bo skril. // Izkoplajte mi grob / pod vejami vrb na obali / in s črmino ga prekrijte spet, / potem za vedno / odidite z mojega področja: / želim si v miru spati.

⁷ Kritični *knockout* Augusta Ahlqvista je v finski književnosti klasičen. Ahlqvist je natisnil tri različice iste recenzije, prvič objavljene v *Finlands Almänna Tidning* 20.–21. 5. 1870.

⁸ Druga kritična graja, napisal jo je Agathon Meurman, v času objave Kivijevega romana sicer ni bila natisnjena. Kljub temu pa razkriva enaka pričakovanja, kot jih je izrazil Ahlqvist. Gl. Meurman.

LITERATURA

- Cygnaeus, Frederik. »Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle [Izjava Finskemu literarnemu društvu]« [1870]. J. V. Lehtonen, *Aleksis Kivi atkalaistensa arvostelemana* [*Aleksis Kivi v recenzijah sodobnikov*]. Helsinki: Otava, 1931. 249–255.
- Elias, Norbert. *The Germans* [1992]. New York: Columbia University Press, 1997.
- Haavikko, Paavo. »Tiet etäisyksiin« [1951]. *Kirjainmerkit mustat: Runot 1949–1966* [»Poti k razdaljam«]. *Pisma, črna: Pesmi 1949–1966*. Helsinki: WSOY, 1993. 21–71.
- Haavio, Martti. »Aleksis Kiven suomalainen mytologia«. *Pilviläiva: Aleksis Kivi ajan kuvas-timessa*. [»Finska mitologija pri Aleksisu Kiviju«. *Oblak ladja: Aleksis Kivi v zrcalu svojega časa*]. Helsinki: Otava, 1947. 92–130.
- Kivi, Aleksis. *Kootut teokset IV: Runot ja kirjeet* [Zbrano delo IV: *Pesmi in pisma*]. Helsinki: SKS, 1944.
- — —. *Odes*. Prev. Keith Bosley. Helsinki: Finnish Literature Society, 1994.
- Klinge, Matti. »Onko Täällä Pohjantähden alla Suomen kansallisromani?« *Väinö Linna: Toisen tasavallan kirjailija* [»Je Pod zvezdo severnico finski nacionalni roman?« *Väinö Linna: Pisatelj druge republike*]. Ur. Yrjö Varpio. Helsinki: WSOY, 1980. 234–243.
- Knuutila, Seppo. *Tyhmän kansan teoria: Näkökulmia menneeseen* [Teorija neumnežen: *Pogledi na preteklost*]. Helsinki: SKS, 1993.
- Koskenniemi, V. A. *Aleksis Kivi*. Porvoo ja Helsinki: WSOY, 1934.
- Lehtonen, J. V. *Nurmijärven poika: Kuvia Aleksis Kiven elämästä*. [Sin Nurmijärvi: *Slike iz življenja Aleksisa Kivija*]. Helsinki: Otava, 1934.
- — —. *Runon kartanossa* [Na posestvu poezije]. Helsinki: Otava, 1928.
- Meurman, Agathon. »Seitsemän veljestä, tehnyt A. Kivi. Recension?«. Eino Kauppinen, *Runoilija ja arvostelija*. [»Sedem bratov, napisal A. Kivi. Ocenak. Eino Kauppinen, *Pesnik in kritik*]. Helsinki: Otava, 1966. 7–41.
- Moretti, Franco. »Conjectures on World Literature«. *New Left Review* 1 (januar – februar 2000): 54–68.
- Musset, Alfred de. *Poésies Nouvelles 1836–1852*. Paris: Charpentier, 1903.

- Nevala, Maria-Liisa. »Uusromantikot ja Kivi-renessanssia«. *Aleksis Kiven maailmasta: esseitä ja tutkielmia* [»Novi romantik in renesansa Kivija«. *Iz svetov Aleksisa Kivija: Eseji in studije*]. Ur. Markku Envall. *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja* [*Literarnokriittiski almanah*] 37 (1984): 103–118.
- Oksanen, A. »Tervehdyssoja 31 p. Toukok. v. 1869 seppelöidyille Filosofian Majistereille« in *Säkeniä. Kokous runoelmia* [»Pozdravna beseda na dan 31. maja 1869 za magistre filozofije«, v: *Vrstice: Zbirka pesmi*]. 5. enännetty painos. Helsinki: G. W. Enlund, 1898. 137–152.
- Sassoon, Donald. »On Cultural Markets«. *New Left Review* 17 (september – oktober 2002): 113–126.
- — —. *The Cultures of the Europeans: From 1800 to the Present*. London: Harper Press, 2006.
- Tarkiainen, Viljo. »Aleksis Kiven runo 'Ikävyyt'«. *Piirteitä suomalaisesta kirjallisuudesta*. [Pesem »Trudnost Aleksisa Kivija. *Poteze finske literature*]. Porvoo: WSOY, 1922. 165–174.
- — —. *Aleksis Kivi: Elämä ja teokset* [*Aleksis Kivi: Življenje in delo*]. Porvoo: WSOY, 1916.

How to Eat the Centre–Periphery Model and Still Retain it? A Theory of Descending Cultural Values and Aleksis Kivi

Keywords: cultural studies / Finnish literature / Kivi, Aleksis / literary influences

I examine Aleksis Kivi's cultural and critical reception as a Finnish *poeta laureata* under the double tension of international (European) and Finnish sources. My intention is to show that behind the need to prove Kivi to be a representative of original Finnish folk culture, there is a specific interpretation of center–periphery tension, which has been interiorized as a basic condition for Finnish culture, the theory of descending cultural values (*gesunkenes Kulturgut*), which was widely accepted at the turn of the century but still popular in the 1920's and 30's.

The theory may be briefly described as follows. As the nations compete on cultural (and other) fields, the leading nation(s) produce(s) the innovations and the (non-leading) receiving nations imitate them. Imitation can be detected on the individual level of a single work and author (oeuvre) or on the collective level of artistic genres, schools and movements. Imitation is explained as a chain of influence from center to periphery (positive method).

The chain of influences is understood to move on the scale of descending values: as the innovation moves ahead in the chain, it wears, and, finally, is reduced to a mere copy. Consequently, the center and the periphery acquire different value roles in the model. The sender is under-

stood as active, energetic and innovative; the receiver is stigmatized as passive, forceless and dependent with little inherent value.

As the creation of the artistic systems on European proceeded in Finland, a special strategy was created to "save" the new national culture from getting reduced to a passive mirror of exterior cultural influences. This general strategy was applied to Kivi, and a specific interpretative model was created that *turned the direction of influences* from top-down to bottom-up:

Two basic strategies were created for peripheral literary cultures to ward off the negative effects of their low status due to the descending value chain. The first one may be briefly described as follows: (1) cut the chain between the centre and the peripheral literature – (2) neutralize the positions of comparable literary works – (3) equalize the literary cultures of centre and periphery. The second one could be put like this: (1) prioritize the local elements of work under study – (2) minimize the exterior connections – (3) rebuild the chain within the peripheral literature.

The analysis produced the following results: (1) Kivi was regarded as a representative of Finnish folk culture instead of a student of European and Classical literatures, and (2) the genius of Kivi was explained as a representative of genuine spirit of the Finnish people, an ennobler the original material of Finnish folk culture into an original art form and a creator of an independent form of "truly Finnish" art.

Oktober 2008

Biblija in antični mit v pesmih Czesława Miłosza

Jana Unuk

Štihova 23, SI-1000 Ljubljana
janaunuk@gmail.com

Članek se ukvarja z motivi antičnega mita in najpogostejšimi bibličnimi motivi v pesmih Czesława Miłosza. Slednje z uporabo »slovnice literarnih arhetipov« Northropa Frya razvrsti na tiste, ki so povezani s podobjem iz Geneze, in tiste, ki izhajajo iz dveh polov apokaliptičnih podob.

Ključne besede: poljska poezija / modernizem / Miłosz, Czesław / antična mitologija / biblijski motivi / literarni arhetipi

Poljski pesnik in esejist Czesław Miłosz (1911–2004) je bil na svojih pesniških začetkih povezan z avantgardistično skupino Żagary,¹ ki so ji pripadali še: J. Zagórski, A. Rymkiewicz, T. Bujnicki, J. Putrament in J. Maśliński. Kritika je skupino v opoziciji do dveh že etabliranih pesniških avantgard, Skamandra Lechonja, Iwaszkiewicza in Tuwima ter krakovske ali prve avantgarde z glavnima predstavnikoma Julianom Przybošem in Adamom Ważykom, uvrščala v »drugo avantgardo«. Ko se je pesnik pod eksistencialnim in moralnim bremenom izkušnje druge svetovne vojne odločil za komunikativnejšo poezijo, vendarle ni izstopil iz kroga modernizma, tiste njegove inačice, ki jo v evropskem merilu predstavlja T. S. Eliot.²

T. S. Eliot je svoje razumevanje razmerja med modernistično literaturo in mitom formuliral leta 1923 v literarnokritičnem eseju *Ulikses, red in mit*: t. i. mitična metoda moderni svet približuje umetnosti ter vnaša red, obliko in pomen v »ogromno panoramo nesmiselnosti in anarhičnosti, kakršna je sodobna zgodovina« (177–178).

V nadaljevanju bom z nekaj primeri ilustrirala rabo motivov antičnega mita in bibličnih motivov v delih Czesława Miłosza, potem pa skušala premisliti, ali bi bilo tudi pri njem mogoče detektirati postopek, ki bi bil primerljiv z eliotsko mitično metodo. Pri opazovanju tovrstnih motivov v Miłoszevih pesmih se bom opirala na kanadskega mitokritika Northropa Frya, zlasti pri tipizaciji bibličnih motivov. Northrop Frye se je edini med poglavitnimi mitologi 20. stoletja ukvarjal izključno z mitom v literaturi. Njegovo področje je bilo literarno kritištvo in prizadeval si je tako za jasno razločitev svoje vede od drugih humanističnih ved (etnografije, psiholo-

gije itd.) kot za status, ki ne bi bil zgolj odvisnost od literature. Frye mita ni obravnaval samo kot vpliv na literaturo ali kot literarno sestavino, pač pa ga je postavljaj v samo jedro literarnega: po njem naj bi vsa literatura nastala iz mita, pojem *mythosa* pa je, sledeč Aristotelu, enačil z zgodbo. Strukturne principe literature je Frye izpeljeval iz arhetipskega kritištva, ki po njegovem mnenju edino predstavi širši kontekst literature kot celote, motiviko *Biblije* in antičnega mita pa je rabil kot slovnico literarnih arhetipov.³

Za potrebe tega članka bom privzela Fryevo rabo poimenovanja biblični mit. Frye s stališča literarnega kritištva namreč ne razlikuje med bibličnim in drugimi miti, razliko med obojimi vidi v glavnem v kanoničnosti (v Evropi po njegovem mnenju za *Biblijo* med literarnimi ustvarjalci splošno sprejeti vsaj do 18. stoletja). Jeleazar Meletinski Fryevo mitokritiško šolo povezuje z umetniško prakso modernizma, Frya pa tudi z nadaljevanjem ameriškega novega kritištva (80–85).

Primeri uporabe antičnega mita

Czesław Miłosz je zakoreninjen v evropski tradiciji in kulturi, vključno z njenimi grško-rimskimi začetki, vendar antični mit v svoja dela priteguje najpogosteje v obliki stranskih motivov ali aluzij, zato ta le izjemoma določa semantiko celotne pesmi. Tako je v četrti pesmi cikla *Začarani Gusti* (*Wiersze III* 10), ki govori o protejski naravi pesniškega lirskega subjekta, o njegovi veliki možnosti vživljanja in menjavanja perspektiv, omenjena legenda o Filemonu in Bavkidi, ki jo je zapisal Ovid v *Metamorfozah* (8, 611–724). Motiv je začrtan le bežno, v glavnih potezah, zato mita ne obnavlja, ampak mu nujno odvzema: zgodba zakoncev je zvedena na »zvezde Filemona, zvezde Bavkide« in omembo hiše; obisk bogov (v mitu Zeusa in Hermesa) na podobo spečega, neimenovanega »popotnega boga«. Dodani pa so nekateri konkretni detajli: korenine hrasta okrog hiše, postelja iz jermenov, pest »za vzglavje«, sandala, hrošček rilčkar. Čeprav je mit orisan subjektivno, gre pesniku prej za sugestivno približanje njegovega prvotnega pomena kot za njegovo modifikacijo. V pesnitev, katere glavna tema so umetniška zavest in načini njenega funkcioniranja, namreč vpelje prizor epifanije, prvotno pojavitve boga, Miłosz pa epifanijo v svojih pesmih uporablja pogosto in na tipično modernistični način (Nycz 167–171; Błoński 50–78).

V pesmi *Antigona* (1949; *Wiersze II* 150–153) je antični mit osrednji motiv pesmi. Tema pesmi, zastavljena kot dialog med Antigono in Ismeno, ni toliko pokop brata Polinejka, kolikor dileme o spominu in pozabi, po-

trebi po glasnem govorjenju resnice in težavnem molku, izdaji in junaštvu, torej pretežno o političnih temah. Porazdelitev vlog in prepričanj ne odstopa od klasične (Sofoklejeve) Antigone. Vseeno je Miłoszeva pesem očitna aktualizacija, prilagojena času po vojni in tedanjim poljskim razmeram, med katere sodijo travma neuspešne varšavske vstaje in porušene Varšave, povojna prosovjetska komunistična oblast ter zapostavljanje in preganjanje pripadnikov Armie Krajowe. V opisu Polinejka, preden je šel v boj, je mogoče prepoznati mlade varšavske vstajnike, ki so, sledeč poljski romantični paradigmi, slepo sledili idealu junaškega boja za domovino v gotovo smrt. Kljub Miłoszevem večkrat izraženemu dvomu o smiselnosti njihove odločitve za vstajo so besede njegove Antigone tožba za padlo generacijo mladih varšavskih borcev, ki jih je povojna oblast zamolčevala na račun njihovih komunističnih vrstnikov, redke preživele pa preganjala. Antigona ne pristaja na nov začetek, na ciklično prerajanje, ki posnema naravo, ampak je na strani spomina, četudi ta ne pusti živeti naprej ali celo vodi v nove ruševine. Ismena, nasprotno, govori o tem, da je še težje molčati, vendar molk daje upanje na nov začetek, tak, kot ga s svojim cikličnim ritmom narekuje narava (*»novo vrnitev Persefone na svetlo«*). J. Łanowski *Antigono* imenuje pesem z »mitološko šifro« (Skubalanka 98).

Leta 2002 je Miłosz napisal daljšo pesem *Orfej in Evridika*, v kateri je v aktualizacijo orfejskega mita strnil svoje poglede na pesniško poklicanost in osebnost. Pesem navezuje tudi na avtobiografsko tematiko, saj je posvečena pesnikovi pokojni ženi. V njej je ohranjeno ogrodje izvornega mita, z vsemi njegovimi udeleženci in njihovimi funkcijami v zgodbi, vendar sinkretistično, saj Miłoszeva pesnitev črpa iz več virov. Teresa Skubalanka Miłoszevo obdelavo mita zaporedoma primerja z Apolodorjevim proznim fragmentom, Vergilovimi *Georgikami* in Ovidovimi *Metamorfozami*: od Apolodorja se Miłoszev Orfej loči po instrumentu (lira namesto kitare), po tem, da v podzemlju ne govori s Hadom, ampak z njegovo ženo Perzefono, po tem, da Evridiko za njim vodi Hermes, in po tem, da je pri Apolodorju, ko se je ozrl, za seboj še videl ženo, preden se je morala vrniti v Had. Perzefona, in ne Had, nastopa tudi pri Vergilu. Po isti avtorici je Miłosz črpal tudi iz poljudne *Grške mitologije* Jana Parandowskega (odtod Perzefonin »tron iz žalnega ametista« in prisotnost Hermesa) (103–111).

Ob elementih klasičnega mita najdemo številne posodobitve: namesto vhoda v Had na rtu Tajnaron vidimo pločnik, avtomobilske luči in zastekljena vrata vhoda v moderno bolnišnico, namesto Cerberja robote (*»elektronske pse«*) na podzemnih hodnikih; v Had, poimenovan Nikjer, se Orfej spušča z dvigalom. Če na Miłoszevo pesnitev apliciramo klasifikacijo štirih možnih načinov pojavljanja mita po poljskem literarnem teoretiku Henryku Markiewiczzu (renaracija, transformacija, reinterpretacija,

transpozicija; Markiewicz 176–202), v njej najdemo značilnosti reinterpretacije (spremembe smisla v perspektivi modernega sveta) in transpozicije (prenosa mita v drug kulturno-družbeni čas in prostor).

Miloszew orfejski mit je strnitev njegovih že predtem izraženih, med dva pola razpetih predstav o pesništvu in pesniku: medtem ko je poeziji pripisoval izjemno visoko mesto in celo reaktualiziral poljski romantični mit preroškega pesnika, pri njem utemeljen na historiozofski intuiciji (Kwiatkowski 9–27), je pesnika pogosto opisoval skoraj kot čustvenega pohabljenca, hladnega, nečutečega, nezmožnega živeti v »tukaj in zdaj« (Psiček 21). Ta polarizacija se v *Orfeju in Evridiki* ohrani in celo izostri: »hladno srce« je pogoj za popolnost umetnosti. Vendar je bila eksplicitna že v pesmi *Mojster* iz leta 1959: »Kar se je rodilo iz mojega zla, samo to je resnično« (*Wiersze II* 288).

Popolnost umetnosti, v imenu katere je (bil) storjen greh brezbriznosti do bližnjih, paradokсно, pesnika, ki je samo instrument glasbe, opravičuje. Gre za popolnost, ki ni zgolj estetska, ampak tudi etična kategorija: Orfej je pel hvalnice obstoju in »ni z nobeno svojo rimo slavil nič«, tj. neobstoja, niti na zemlji niti po spustu v Had. Če lahko Orfej najde odkupljenje za greh egoizma v popolnosti umetnosti, pa ga po drugi strani tega greha odvezuje žena Evridika. Zato je poimenovana »tolažnica« in zato se Orfeju zdi življenje brez nje nemogoče, dokler ga egoizem in dovzetnost za čudežnost sveta, ki je drugi pogoj za njegovo slavilno pesem, naravnost iz krika in simbolične geste obupa ne zapeljeta v skoraj otroško zaupljivo in nedolžno spravo z naravo.

Orfejev usodni »pogled nazaj« je pri Miloszu zdvojnjenje nad posmrtnim življenjem. Na vprašanje, ki muči Orfeja, pesem ne poskuša odgovoriti – vrata Hada so meja človekovega spoznanja. V Miloszevi interpretaciji je poseben poudarek na dejstvu, da ko se Orfej obrne, na stezi za njim ni nikogar. Evridikina odsotnost je prej potrditev Orfejevega dvoma kot kazni zanj.

Primeri uporabe bibličnih motivov in podob

Biblični motivi se v Miloszevem delu redko pojavljajo kot neposredna obdelava neke biblijske teme, pogostejše so teme, ki jih je mogoče povezati z določenimi biblijskimi arhetipi. Osredotočila se bom predvsem na nekatere pogoste, ponavljajoče se podobe, ki v interpretaciji omogočajo navezavo na podobe, pripoved oziroma vsebino *Geneze* in *Apokalipse*. V vseh obdobjih Miloszevega ustvarjanja je namreč mogoče za prikazom človekove usode na svetu, v naravi in družbi, uzreti biblijske arhetipe raj-

skega vrta, človekovega padca in izгона iz raja ter njegovega tavanja in odtujenosti v padli naravi. Tudi kadar ne gre za neposredno citatne slike, je mogoče v njih uzreti ustreznice biblijskih podob v smislu ugotovitve Northropa Frya, da je *Biblija* (poleg antičnega mita) pravzaprav slovnica literarnih arhetipov zahodne literature (in *Apokalipsa* slovnica apokaliptičnih literarnih podob, ki slikajo resničnost kot rezultat človekove želje in dela oziroma civilizacijskega prizadevanja). Poleg navezav na edenski vrt iz *Geneze* v Miłoszevih pesmih najdemo tudi podobe sodbe in konca sveta ali človeške civilizacije ter obljube novega, rajskemu podobnega življenja, ki navezujejo na *Apokalipso*, in sicer prve na njen demonski pol, ki je bližje pogovorni rabi besede, druge pa na obljubo Kristusovega ponovnega prihoda, zmage dobrega nad zlom ter »novega neba in nove zemlje« (Raz 21,1).

Razmejitev med tistimi podobami, ki izhajajo iz edenskega vrta iz *Knjige stvarjenja*, in apokaliptičnimi podobami novega življenja je pogosto dokaj nejasna, kar si lahko pojasnimo s korespondenco med obojimi v *Bibliji* sami: Novi Jeruzalem je v mreži biblijskih korespondenc med *Staro* in *Novo zavezo*, ki jo razvija Northrop Frye v obeh študijah *Biblije*, antitip edenskega vrta.⁴ Še najprimernejši se zdi naslednji kriterij razločevanja: z *Genezo* so povezane tiste podobe, model katerih je mogoče najti v preteklosti in izvirajo iz doživetja neokrnjene narave ob reki njegovega otroštva, medtem ko so podobe, povezane z apokaliptično obljubo, usmerjene v prihodnost in v opisu bolj abstraktne, pogosto povezane z izvirom čiste vode, ki je lahko tako »živa voda« iz *Apokalipse* kot voda krsta.

Podoba raja: pred padcem in po njem

Korenine podobe rajskega vrta v Miłoszevi poeziji segajo v pokrajino v dolini reke Niewiaże v Litvi, v kateri je pesnik preživel nekaj let srečnega in brezskrbnega otroštva (med sedmim in desetim letom starosti). Upodobil jo je tudi kot dolino Isse v istoimenskem romanu. Glavni junak *Doline Isse* (1955), deček Tomasz, živi potopljen v zavetje bujne narave do meje zrelosti, ko je izgnan iz njenega varnega objema in odide v šolo v mesto. Dolina Isse je raj na zemlji, toda samo za Tomasza, dokler ne razume strasti in skrbi odraslih, sicer pa je polna trpljenja, zlih duhov, hudičev, vdorov erotike in časa – kot edenski vrt, v katerem je že prisotna napoved padca. Ta rajski vrt svoje otroške izkušnje, oživljeno naravo, v kateri je okusil popolno srečo, h kateri se je vračal in iz nje črpal gotovost vse življenje in v kateri »je rojilo od hudičev, pa tudi Gospodovih svetnikov«, Miłosz opiše na primer v pesmi *Prisotnost* (*Wiersze ostatnie* 8).

Stalnica Miloszeve poezije je razpetost med pesimizem ter ekstatično slavljenje in sprejemanje življenja in sveta. Podobe z drugega pola te antinomije pri Miloszu črpajo iz te otroške izkušnje popolne sreče, ki pogosto vodi v skoraj mistična doživetja, v porazgubitev subjekta v objektu, oziroma so v nekem smislu njen posnetek, tako kot v pesmi *Travniki* iz cikla *Litva po dvainpetdesetih letih* (1994):

To je bila loka ob reki, bujna, pred košnjo,
v brezmadežnem dnevu junijskega sonca.
Vse življenje sem jo iskal, jo našel in prepoznal:
tu so rasle trave in rože, ki sem jih poznal nekoč kot otrok.
Skozi napol priprte veke sem vsrkaval svetljenje.
In zalil me je vonj, izginila je vsakršna vednost.
Na lepem sem začutil, da izginjam in jočem od sreče. (*Na brzegu* 20)

V *Naukih* (1957) pokrajina otroštva ni več neskažena narava rajskega vrta, pač pa narava po padcu. Na to opozarja slika Adama in Eve, kako stojita pod rajsko jablano in teptata oso. Lirski subjekt je že rojen v pokrajino, ki je ukročena narava, ki jo je spremenilo človekovo civilizacijsko prizadevanje; »ptičev in plodov« zanj ni poimenoval Bog, pač pa ljudje. Tema pesmi so muke odraščanja, med prilagajanjem človeškim zakonom in neukrotljivostjo lastne volje, in prekletstvo dednosti. Dednost se povezuje s konceptom izvirnega greha, ta pa s podobo Adama in Eve pod drevesom spoznanja v raju, kot je običajno v evropski tradiciji, poistovetenim z jablano. Popoldanska narava v pokrajini otroštva se naravno preliva v predstavo pokrajine raja, krivda pa je, kot pri Miloszu pogosto, nesmiselno trpljenje še tako nezatnega bitja v naravi (*Wiersze II* 273). Opise narave po padcu najdemo še v pesmi *Raj* iz cikla *Vrt naslad* (1984), ki upesnjuje tisti prizor istoimenskega Boschevega triptiha, v katerem Kristus Evo privede k Adamu. To je izhodišče za nizanje teoloških predstav, po katerih je Eva poistovetena z nevesto iz *Visoke pesmi*, z modrostjo-Sofijo iz gnostičnih predstav o začetkih sveta, z Evo-zapeljivko, Marijo in Cerkvijo. Vendar nazadnje v lirskem subjektu prevlada občutenje poistovetenja s prvimi starši, z njuno skupno usodo izgnanosti iz raja (*Wiersze IV* 10).

Podobno v pesmi *Alkoholik stopa skozi nebeška vrata* (2000) pesnik ponovno opiše stanje otroške nedolžnosti in sreče, ki je stanje nevednosti, podobno tistemu izpred zaužitja sadu z drevesa spoznanja, nadaljuje pa s spoznanjem, ki vodi v izgubo raja, analogno arhetipskemu biblijskemu izgonu, to pa je ponovno schopenhauerjansko spoznanje o neusmiljenosti narave in trpljenju živih bitij. Občutenje strašnosti življenja je tako porazno, da lirski subjekt obdolži Boga, da ga preizkuša z ničem, z ob-

čutkom, da svetu vlada naključje, in se celo primerja z Jobom – v *Jobovi knjigi* pa so vse junakove preizkušnje sad stave Boga in hudiča v vlogi tožilca (*to* 84).

Apokalipsa kot obljuba raja

Slike, povezane z apokaliptično obljubo novega življenja, so naravnane v prihodnost in bolj abstraktne od podob raja. V njih se pojavlja izvir ali kakšna druga voda – kot bosta po *Apokalipsi* po koncu časa in nastopu novega življenja človeku povrnjena živa voda in drevo življenja, ki ju je nekoč že izgubil, ko je moral zapustiti edenski vrt. Northrop Frye v svoji mreži bibličnih tipov in antitipov ter skupin podob izmed rajskih podob posebej izpostavi drevo in vodo življenja, ki sta tip žive vode in drevesa življenja iz *Apokalipse* pa tudi novozavezne »žive vode«, tj. evangelija. V isti sklop biblijskega vstajenja sodijo podobe (zemeljskih ali nebeških) pašnikov.

Pesem *Na poti* (1967) se začne z vprašanjem po bivanjskem smislu. Sodobni človek je na poti skozi življenje prikrajšan za orientacijo, je »brez jabolka spoznanja« in na poti »v zasušeno ker lončarjeve njive« »ogoljufan za prerokbe«. V njegovem življenju sta oprijemljiva samo narava in delo, povezano s skrbjo za preživetje (»[zauživaj] svoj opoldanski kruh pod visokoraslim borom, trdnejšim od upanja«). Pozna pa cilj svoje poti, ki izhaja iz njegove želje: »V nedosežno kotlino, za vedno zasenčeno z besedami, kjer klečeče gole ljudi obliva neresnični izvir« (*Wiersze* III 67) V tej dokaj abstraktni podobi človekove namerjenosti dominira podoba vode, ki asociira živo vodo iz *Apokalipse* pa tudi vodo krsta. Poudarjena golota morda opozarja na to, da so ljudje, preden so se znašli v tej hipotetični in idilični pokrajini, za seboj pustili vse maske in vloge iz tostranskega življenja.

Kadar ima tovrstna slika erotično vsebino, napoveduje idealno obliko druženja s »sestrami izpred našega izgnanstva« (*Nepriлагоjenost*, 2002; *Śełesteči tafti*, 1984), kajti v resničnem svetu je za Miłosza eros bodisi sila, ki oživlja ves svet in je pogoj slehernega, tudi literarnega ustvarjanja, ali pa spolnost, ki je pristajanje na krog novih rojstev in na smrt.

V moraliteti *Pogovor na veliko noč leta 1620* (1962) se pogovarjata podeželski plemič, kalvinec, in hudič. Hudič umirajočega grešnika skuša z ničnostjo, grešni kalvinec pa zaupa v Boga in v nesmrtno dušo. Njegove besede razodevajo vero v apokaliptično paruzijo, vsebujejo pa tudi podobo očiščujočega ognja (vic): »Kaj bom jaz tuhtal, v kakšnih plamenih, / v kakšnih kovačnicah mi bo srce prežaril, / kaj bom ugibal, koliko je do tedaj še ur in let, / da bo v drugo prišel, ko bo izginil ta svet.« Ta podoba se po Fryu navezuje na enega izmed štirih načinov biblijske upodobitve *axis mundi*, osi sveta, demonske parodije edenskega drevesa življenja, in sicer na podobo peči,

poleg votline drugo od dveh podob spusta v podzemlje, tj. gibanja po osi sveta navzdol. Kalvinčeva vera se ne omaja niti, če mu Bog pripravlja usodo vse narave: »Če pa je zame že pripravljena usoda / vrabca in krokarja, gosenice in vervice, / in če, vešča, ne bom dočakal vzhoda, / pač pa ves izgorel v plamenih sveče, / čeprav me ni ustvaril, da bi me zveličal, / se ga do konca hvaliti ne bom naveličal.« Hudič ne skuša z obljubami bogastva, lepote, slave, pač pa z dvomom, in preti z ničnostjo. Njegovim grožnjam je protipostavljena podoba obljubljenega raja v predstavi kalvinskega grešnika:

Čez vzhodne kraje in kraje zahoda,
čez severne dežele in dežele juga
otrok bom stekel v svetli vrt
zgodaj zjutraj po viharji noči.
Vse drugi bodo vid, okus, dotik,
lepšo kot tukaj glasbo bom poslušal.
[...]
Genezo bom prebral na novo,
zavedajoč se prepletenih votka in osnove.
In sleherni skrivni vzrok bom spoznal,
preden bom v Njegovo blaženost izginil.

Napovedano novo branje *Geneze* napotuje na *Apokalipso*, po Fryu novozavezni antitip *Geneze*. Če je v *Genezi* popisano stvarjenje sveta (neba in zemlje), sta v *Apokalipsi* človeku obljubljeni »novo nebo in nova zemlja«.

Blizu tovrstni obljubi ponovitve zemeljskih doživetij, vendar na novi, privzdignjeni in prečiščeni ravni, je pojem apokatastaze,⁵ kot ga Miłosz vključi npr. v VII. spev polifonično komponirane pesnitve *Od sončnega vzhoda do njegovega zahoda*, ki nosi naslov *Zvonovi pozimi* (Wiersze III 174–179): »Vsaka stvar ima torej zame dvojno trajanje. / In v času in takrat, ko časa ne bo več« (prev. K. Šalamun Biedrzycka). Pesnik v pesmi navede »očete« koncepta: Gregor iz Nise, Johannes Scotus Erigena, Ruysbroeck in William Blake.

Če so podobe raja, spominjajoče na edenskega, odmaknjene v pretekli čas otroške nedolžnosti, in tiste, ki izhajajo iz apokaliptične obljube, v nedoločno prihodnost, pa pri Miłoszu najdemo še tretjo vrsto takšnih podob, kjer idealiteto raja vzpostavlja pripadnost svetu umetnosti, torej nekakšna pogojnost ali hipotetičnost. Takšne so podobe zemlje in (pri Miłoszu sicer vse prej kot nedolžne) narave v *Vrtu naslad*, ki se navdihuje pri slikarski upodobitvi sveta pri Hyeronimusu Boschu.

Apokalipsa kot konec sveta

Že v Miłoszevih zgodnjih pesmih je mogoče najti veliko apokaliptičnih podob konca sveta. V *Časih sojenja* (1936) »svet gori«, ostale sestavine prizora pa so: mrtvi oblaki, reke iz pepela, zastrupljeno sonce, zora prekletstva. Pojavi se enigmatična figura tega, »ki je imel najbolj vročo kri«, ki jo je zaradi njenega rekvizita, »ostrega meč«, mogoče povezati z apokaliptičnim jezdecem na belem konju, ki mu »iz ust [...] sega oster meč, da z njim udari po narodih« (*Raz* 19, 11–15). V *Počasni reki* iz istega leta naletimo na podobo »krematorijev« – »gnezd mrtvih os«, iz katerih se kadi dim. V njej lahko za nazaj prepoznamo slutnjo krematorijskih peči druge svetovne vojne.

Drug način upodobitve konca sveta je pri Miłoszu apokalipsa, ki se že odvija pod površino pojavnosti, vsakdanjega življenja, tako npr. že v *Pesmi o koncu sveta* (1945). V *Zvonovih pozimi* pesnik opozori na enega od virov predstave o že potekajoči apokalipsi, ko letnico začetka sodbe ponovi za Swedenborgom: 1757. Pesnik pa je poznal tudi apokaliptično napoved svojega sorodnika, francoskega simbolista Oscarja Miłosza, ki je vesoljni požar umeščal v bližino 1944. leta (*Pričevanje* 32).

Apokaliptično dogajanje je interpretirano kot odtekanje smisla iz sveta (*Tako je bilo*, 1968). Lirski subjekt zavzame držo starozaveznih prerokov, podkrepljeno z biblijsko povzdignjenim dolgim verzom, videnje, ki preroško držo omogoča, pa je pogled z višine, z gore, ki je po Fryu povezana z epifanijo nasploh. Videno je nasprotje apokaliptične obljube: »nenavzočnost«, »kraljestvo protiizpolnitve«, »kaznen za večno izgubljene obljube«. Vzrok je v izgubi ali mlačnosti vere: v zraku ni »orla-stvarnika«, »Bog Oče se ni sprehajal in pregledoval mladih cedrovih poganiškov«, »Njegov sin ni poznal sinovstva«. Pesimistični sklep je, da gre za »konec stare in nove zaveze«. Amerika hipijevske osvoboditve človeka iz spon družbe in vere prisega na »iz črnega lesa stesano kolo večnega vračanja« – torej na slepo fizično trajanje, podrejeno naravnim ciklom, brez vertikalne osmiselitve vere. Lirski subjekt je identificiran kot eden izmed redkih, ki so »hrepenele po kraljestvu«. Primer podobne prikaza odtekanja smisla je *Oeconomia divina* (1973).

Pekel in nebesa

Pri Miłoszu srečujemo tudi podobe, ki izvirajo iz preprostejših, ljudsko krščanskih predstav o peklu in nebesih, kot so znane iz pridigarke tradicije ali ljudskih pripovedk – toda prav tako močno in različno modificirane. Podobno kot apokalipsa se tudi pekel pri Miłoszu »dogaja« v vsakdanjosti,

pred očmi nič hudega slutečih mimoidočih, tukaj in zdaj, in je prej proces kot stanje (*Dokaz*, 1975): »[...] Šel si po ulici / in potekalo je kaznovanje, preli-vanje krvi, bičanje.« Pod površino občudovanja in opevanja vredne narave divjajo »hudiči materije« (*Po naši zemlji* 7, 1961).

Skušnjavec, ki je Jezusa v puščavi skušal z vsemi kraljestvi sveta, oblastjo in slavo (Lk 4,1–13), je pri Miłoszu »duh praznine«, ki lirski subjekt straši in ga peha v malodušje, ko trdi, »da nisem nijen, ker če ne jaz, kdo drug bi hodil tu.« (*Skušnjava*, 1975, prev. Katarina Šalamun Biedrzycka). Sodobni človek, prepuščen samemu sebi in svoji mlačni veri ali neveri, se boji odsotnosti smisla, in ne tradicionalnega peklenkega brezna. Pekel se po modernih predstavah odvija med ljudmi in je pisan na kožo vsakemu posamezniku, kot že pri Swedenborgu: »Mučilno orodje v pekelu je človekovo delo.« (*Vrt naslad, Pekel*, 1984).

Iz občutka nezadoščenosti v svetu in nezadostnosti sveta vstaja hrepenenje po prvotni nebeški domovini. Verjetno bi bilo ta koncept mogoče povezovati tudi z gnostičnim naukom, po katerem je duša ujeta v snov, ki ga je Miłosz zagotovo poznal, mdr. tudi kot prevajalec *Himne o biseru*, teksta iz t. i. iranskega tipa gnoze (Jonas 128), ohranjenega v apokrifnih *Tomaževih delih*. O pomanjkanju »navzočnosti« v civilizaciji, naravi in človeški družbi govori pesem *Pismo* (1969). Podobno odtujenost iz sveta in prepričanje, da je ta svet samo bled odsev človekove prave domovine, najdemo tudi v poznejših pesmih (*Kjerkoli*, 2000). *Neprilagojenost* (2002) govori o človekovi tujosti v svetu padle narave, ki je zgolj odsev prve narave v izgubljenem rajskem vrtu, in o človekovem življenju kot izgnanosti na svet. Naloga umetnosti je epifanična – približati se skozi to, kar je človeku dano in vidno, skozi »nedosežno zavos« navideznega, za katero »je skrit smisel zemskih reči« (*Žarki svetle luči*, 2002), pravi resničnosti. V *Nebesih* iz Miłoszeve pesniške zapuščine je življenje »tu« občuteno kot začasno in lirski subjekt »ve«, tj. trdno verjame, da se bo smel vrniti v »nebeško domovino« – čeprav ga muči isti dvom, ki ga drugod polaga na jezik skušnjavcu, tj. hudiču. Vendar se Miłosz še enkrat programsko odreče nihilizmu.

Možna je tudi zaobrnitev tega pogleda: pesem *Na nebu* iz Miłoszeve zapuščine slika nebesa po meri človekovega zemeljskega življenja in prizadevanj, deželo, kjer bo lahko nadaljeval s svojim delom in poslanstvom umetnika, z občudovanjem sveta. V tej posmrtni deželi se bodo strnili vsi človeški časi in davno pozabljene civilizacije, resnično ne bo nič izginilo in se bo »oblika posamičnega zrna povrnila v slavi«, kot pesnik ponavlja za Blakom (*Wiersze III* 179). Če onstranski, tj. nebeški, svet ne bi ohranil vse čutne otipljivosti in ne bi zmozel ponoviti slehernega detajla naše zemeljske domovine, potem bi se perspektiva zaobrnila in stanje izgnanosti ne bi bilo več naše življenje v tem, ampak bi bil izgon naš odhod na drugi svet,

kot v pesmi *Meja iz Teološkega traktata* (2002): »*Na tej strani mehka zelena preproga, / to so vrhovi dreves tropskega gozda, / nad njimi švigamo mi, ptiči. // Na oni strani ni ničesar, kar bi lahko / videli, otipali, slišali, poskusili. // Odpravljamo se tja, zavljučujemo, kakor emigranti, / ki ne pričakujejo sreče v daljnih kerajih izgnanstva.*«

Najrazličnejše podobe raja, ki so človekova globoka, primarna potreba, so v Miłoszevi poeziji trajno navzoče v številnih variacijah. Izguba »vere v drugo razsežnost« se mu zdi vredna obžalovanja in naslovna pesem zbirke *Druga razsežnost*, ki o njej govori, pričara nebesa, ki mamijo s pravljico podobo Semiramidinih vrtov:

Kakšne prostrane nebeške sobane!
Vanje vstopaš po stopnicah iz zraka.
Nad oblaki so rajski viseči vrtovi.

Zaključek

V pesniškem opusu Czesława Miłosza so biblične podobe in motivi veliko pogostejši in konsistentnejši od podob in motivov antičnega mita. To je prejkone povezano z Miłoszevo pesniško domišljijo, ki raste iz krščanskih verskih predstav o svetu, in njegovim videnjem literature kot zasledovanja resničnosti, tj. iskanja globljega smisla za zunanjo pojavnostjo, in kot hipnih epifaničnih vpogledov v skrito bistvo življenja in sveta, nič manj pa tudi z nekaterimi okoliščinami njegovega življenja, kot so verska vzgoja, izkušnja druge svetovne vojne v Varšavi in zgodnja občutljivost za zlo v naravi, zaradi katere je zanj eden poglavitnih verskih problemov vprašanje teodiceje.

Pojavljanje motivov antičnega mita je sporadično, biblični mit pa v nekem smislu tvori jedro Miłoszevega univerzuma – pesnik ga uporablja za ponazarjanje temeljnih doživetij človeka v naravi in družbi in določanje njegovega odnosa do resničnosti. Zato bi postopek, soroden Eliotovi »mitični metodi«, prej pričakovali pri Miłoszevi rabi bibličnih motivov. Vendar po premisleku Miłoszevega odnosa do resničnosti, tj. obdajajočega ga naravnega in družbenega sveta, ugotovimo, da pri njem ne gre toliko za vnašanje reda v kaotično, nerazumljivo moderno resničnost, ampak prej za odkrivanje skritega reda, vpisanega v vidno, čeprav ne do konca spoznavno resničnost.

Na misel, da Miłosz resničnost zares doživlja kot, če že ne kaotično, pa vsaj težko dojemljivo in ubesedljivo, sicer med drugim navaja njegova značilna sintagma »nepremerljivi svet« (*»nieobjęta ziemia«*). Predvsem njen prvi sestavni del, *»nieobjęta«*, zaobsega vsaj dva pomenska pola in posled-

dično več možnih interpretacij (in prevodov).⁶ Ryszard Nycz (160–161) ugotavlja, da je resničnost, označena s tem pridevnikom, takšna, ki je ni mogoče: 1) zaobjeti s čuti; 2) dojeti z razumom; 3) obvladati, si je prilastiti in je potem predstaviti. Vendar ima Miłoszew »nepremerljivi svet« (tudi v zbirki z istim naslovom iz leta 1984) še drugo, bolj poudarjeno konotacijo, iz katere izhaja tudi navajani slovenski prevod, namreč neizmerljivosti in neizmernosti sveta ter bogastva in nepreštevnosti njegovih pojavov. S tem sta pogosto povezana afirmacija celotnega obstoja in občutek občudovanja, celo skoraj pobožen odnos do resničnosti, kot v pesmi *Na svoj 88. rojstni dan* (1999; to 25).

Kar se upira ubeseditvi, je pogosto bogastvo in raznovrstnost resničnosti na eni strani in nedosežni, skriti smisel (ali tudi ureditev), ki že tiči za zunanjo pojavnostjo (*Smisel, Wiersze IV* 285), na drugi. Pesnik sam v eseju *Resničnost* pravi: »Resničnost za to, da bi jo bilo mogoče zaobjeti, zahteva junaka, toda zahteva tudi urejevalno idejo« (*Ogród* 31). Pri Miłoszewem urejanju upovedovane resničnosti imajo svoj delež tudi biblični motivi, vendar ne izključnega. V Miłoszewo pesniško predstavitev resničnosti namreč vstopajo kot del širše teme predstavitev človeške civilizacije z njeno zgodovinsko komponento vred pa tudi kot del verske oziroma krščanske izkušnje – ki po Miłoszewem mnenju v doživljanje sveta ne vnaša le reda, temveč tudi smisel. Apokaliptično odtekanje smisla pri njem izhaja prav iz odsotnosti verskih predstav v modernem času, tj. odsotnosti »absolutne oporne točke« (*Teološki traktat, Druga* 63).

OPOMBE

¹ Po Miłoszu beseda pomeni (napol ožgano) dračje, ime skupine pa ni imelo simboličnih konotacij (Fiut 12). Skupina je znana tudi pod nazivom »vilinskih katastrofistov«, ker so njeni pripadniki že v zgodnjih 30. letih z naraščajočo tesnobo razbirali znamenja nad svet zgrinjajoče se nesreče in apokaliptično slutnjo bližajoče se vojne.

² Miłoszeve zveze z evropskim modernizmom obravnava Jolanta Dudek v analizi njegove najobsežnejše pesnitve *Od sončnega vzhoda do njegovega zhaboda* (*Europejskie* 5–7, 199), posebej s T. S. Eliotom pa v svoji študiji o poljski recepciji tega pesnika (*Granice* 256–262). Med drugim opozarja na Miłoszew ustreznik Eliotovega termina »objective correlate«, tj. »wielonarstwony konkrety« (»večslojni predmet«) in na njegovo aplikacijo eliotovskega razumevanja metafizičnega pesnika na razvojni lok poljske poezije (metafizičnega pesnika je Miłosz videl v A. Mickiewiczu). Ryszard Nycz z Eliotovo formulacijo »the greatest capacity« povezuje tudi Miłoszeve »formy bardziej pojemne«, tj. »bolj prostorne oblike« (164).

³ Po Fryevi definiciji je arhetip simbol kot sporočljiva enota v kontekstu mita – tj. tipična ali pogosta podoba, ki povezuje literarna dela med sabo ter pomaga integrirati našo literarno izkušnjo. (*Anatomija* 95).

⁴ *Biblija* je po Fryu »popoln mit, ena sama arhetipska struktura, segajoča od stvarjenja do apokalipse«, in *Stara zaveza* se zrcali v novi in obratno kot v dvojnem zrcalu, pri čemer sta metaforični poistovetenji druga druge (Frye opozarja na zvezo te misli s aksiomom sv. Av-

guština; *Anatomija* 283). Vez med njima vzpostavlja tipologija, govorna figura, ki se giblje v času in kot način mišljenja, drugačen od vzročno-posledičnega, predpostavlja smiselnost in ireverzibilnost zgodovine. Vse v *Stari Zavezi* je tip dogajanja v *Novi zavezi* in vse v *Novi* antitip dogajanja v *Stari zavezi*. Tako je, recimo, Adam tip Kristusa in ta antitip Adama ali pa ves Izrael iz *Stare zaveze* tip Kristusa in Kristus antitip Izraela, Kristusovo Božje kraljestvo pa je metaforično identično z edenskim vrtom in Izraelovo obljubljenno deželo ter novim nebom in novo zemljo *Apokalipse*.

⁵ Teološki pojem apokatastaze (iz gr. *apokatástasis*, tj. »obnova«, »povratak v prejšnje stanje«) pomeni končno in dokončno obnovev vsega stvarstva, tako da mu bo povrnjena prvotna popolnost izpred greha. (Janežič 24).

⁶ Možni slovenski pomeni in pomenski odtenki (poleg »nepremerljiv«) segajo od brezmejen ali neizmeren, nezaobsežen, neulovljiv, nepojmljiv, nedoumljiv ali nerazumljiv do nedosegljiv (kot v angleškem prevodu, »unattainable earth«).

VIRI

- Miłosz, Czesław. Dolina Issy. Krakov: Wydawnictwo Literackie, 1981.
 ---. *Druga przestrożenie*. Krakov: Znak, 2002.
 ---. *Na brzegu rzeki*. Krakov: Znak, 1994.
 ---. *Orfeusz i Eurydyka*. Krakov: Znak, 2003.
 ---. *to*. Krakov: Znak, 2000.
 ---. *Wiersze I-IV*. Krakov: Znak, 2001–2004. (Dziela zebrane Czesława Miłosza).
 ---. *Wiersze ostatnie*. Krakov: Znak, 2006.

LITERATURA

- Błoński, Jan. »Patos, romantyzm, prorocstwo.« »Epifanie Miłosza.« *Miłosz jak świat*. Krakov: Znak, 1998.
 Dudek, Jolanta. *Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*. Krakov: Księgarnia Akademicka, 1995.
 ---. »Główne wątki polskiej recepcji T. S. Eliota: od W. Borowego i Cz. Miłosza do Z. Herberta i T. Różewicza.« Dudek, Jolanta. *Granice wyobraźni granic słowa. Studia z literatury porównawczej XX wieku*. Krakov: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
 Eliot, T. S., »Ulysses, Order and Myth.« *Selected prose of T. S. Eliot*. Ur. Frank Kermode. London: Faber and Faber, 1975.
 Fiut, Aleksander. *Czesława Miłosza autoportret przekorny*. Krakov: Wydawnictwo Literackie, 1994.
 Fraj, Nortrop, *Veliki kod(eks)*. Beograd: Prosveta, 1985.
 Frye, Northrop. *Anatomija kritičtva*. Ljubljana: LUD Literatura, 2004.
 ---. *Words with Power*. San Diego – New York, London Harcourt: Brace Jovanovich, 1990.
 Janežič, Stanko. *Ekumenski leksikon*. Celje: Mohorjeva družba, 1986.
 Jonas, Hans. *Religija gnozy*. Przeložyl Marek Klimowicz. Varšava: Platan, 1994.
 Kopaliński, Władysław. *Słownik mytów i tradycji kultury*, Varšava: PIW, 1993.
 Kwiatkowski, Jerzy. »Miejsce Miłosza w poezji polskiej.« Kwiatkowski, Jerzy. *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*. Krakov: Wydawnictwo Literackie, 1995.
Leksikon Antika. Ljubljana: CZ, 1998.
 Markiewicz, Henryk. »Literatura i mity.« Markiewicz, Henryk, *Z teorii literatury i badań literackich*. Krakov: Universitas, 1997. (Prace wybrane, tom V).

- Meletinski, Jelezar. »Novejše teorije mita in ritualno-mitološki pristopi k literaturi.«
Meletinski, Jelezar. *Poetika mita*. Ljubljana: LUD Literatura, 2006.
- Milosz, Czesław. *Ogród nauk*. Lublin: Norbertinum, 1991.
- . *Pričevanje poezije*. Prevedla Jana Unuk. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2006.
- . »Przedmowa tłumacza.« *Księga psalmów*. Tłumaczył z hebrajskiego Czesław Miłosz.
Pariz: Éditions du dialogue, 1982.
- . *Psiłek ob cesti*. Prevedla Jana Unuk. Maribor: Založba Obzorja, 2001.
- Nycz, Ryszard. »Wyrwać z rzeczy chwilę zobaczenia?« Czesława Miłosza tropienie realności.«
Nycz, Ryszard. *Literatura jako trop rzeczywistości*. Krakov: TAIWPN Universitas, 2001.
- Ovidij, Publij Naso. *Metamorfoze*. Izbor. Izbral in poslovenil, spremno besedo in opombe
napisal Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977.
- Skubalanka, Teresa. *Sztuka poetycka Czesława Miłosza*. Lublin: Wydawnictwo uniwersytetu
Marii Curie-Skłodowskiej, 2007.
- Sveto pismo Stare in Nove zaveze*: Slovenski standardni prevod iz izvornih jezikov. Ljubljana:
Svetopisemska družba Slovenije, 1996.

The Bible and Ancient Myth in the Poems of Czesław Miłosz

Keywords: Polish poetry / modernism / Miłosz, Czesław / ancient mythology / biblical motifs / literary archetypes

Whenever the Polish modernist Czesław Miłosz places ancient mythical motifs at the center of his poems, he subjects them to reinterpretation and transposition. However, these motifs and themes are not sufficiently central in his oeuvre in order to serve as a constant tool for arranging and hierarchizing the reality he describes. More systematic is the poet's use of biblical motifs, which enables readers to discern certain constant and repeatable patterns behind individual motifs and symbols. According to Northrop Frye's "grammar of literary archetypes," the most frequent biblical motifs in Miłosz's poems are connected with both poles of apocalyptic metaphors, the future idyll and the threatening or already ongoing Armageddon, and their type – that is, scenes from Genesis, which Miłosz centers around three axes: memories of childhood in idyllic surroundings (i.e., the Garden of Eden before the Fall of Man); nature alienated because of awareness of suffering (i.e., the Garden of Eden after the Fall of Man); and banishment from the Garden of Eden (i.e., alienation in the world). The last echo of these issues is the modified images of hell and heaven originating in folk Christianity.

Comparing the use of biblical motifs in Miłosz's poems with the mythic method as defined by T. S. Eliot for Joyce's *Ulysses* reveals some basic differences: Miłosz also feels the necessity to organize or, even more strongly, to assign meaning to the experience of the modern world; however, with Miłosz, this primarily involves deciphering an already recorded meaning, inaccessible to human experience and hidden behind its external manifestation. In addition, the poet's attitude towards the "unattainable earth" is more often related to his astonishment at the innumerable quantity and inexhaustibility of its manifestations than a negative experience of an inconceivable and unrepresentable chaotic reality. Moreover, in Miłosz's poems, the use of biblical motifs is connected with wider religious issues, which are part of the discussion on the civilization experience of the human race.

Maj 2008

Problem časa v sodobni slovenski poeziji

Tina Bilban

Repnje 50, SI-1217 Vodice
tinabilban@gmail.com

Članek razpira problem časa v sodobni slovenski poeziji s specifičnega horizonta literarno-teoretskega pristopa in sodobnih tematizacij časa z drugih področij, predvsem fizike in filozofije. Pri tem izhaja iz analiz pesniških zbirk Škarje Gregorja Strniše, Kepa pepela Daneta Zajca in Hipodrom Miklavža Komelja.

Ključne besede: slovenska poezija / čas / Strniša, Gregor / Zajc, Dane / Komelj, Miklavž

Problemu časa v sodobni slovenski poeziji se bomo poizkušali približati s horizontov literarno-teoretskega pristopa in sodobne tematizacije časa z drugih področij človekovega čudenja. Kot osnovno literarno-teoretsko izhodišče bomo tako upoštevali predvsem temeljne postavke študije Janka Kosa »Problem časa v slovenski liriki«.

Kos uvodoma izpostavlja, da že Jean Paul in Hegel v prvi polovici 19. stoletja v svojih obravnavah časa posameznih literarnih vrst kot čas, značilen za liriko, ki jo označujeta čustvo in subjektivna čud, postavita sedanjost. Vendar »obstajajo v nji različne časovne ravni in sedanjost, ki naj bi bila za lirska besedila temeljna, nastaja šele iz zapletenega razmerja med njimi. Tu je najprej lirski subjekt, ki govori besedilo; iz njegovega govora nastaja posebna lirska realnost; in končno je tretji člen lirskega besedila bralec ali poslušalec.« (2–3) S tega vidika lahko tudi govorimo o času bralca, času lirskega subjekta in o času lirske realnosti. Šele na podlagi tretjega, torej z razmerjem med časom govorečega subjekta in časom dogajanja, o katerem govori, se odpre razlika med časovnima strukturama lirike in epike. »Za pripovedovalca epskih del je realnost, ki jo ustvarja s svojim govorom, že preteklost; nasprotno pa lirski subjekt zmeraj govori o nečem, kar se dogaja hkrati z njegovim govorom. S stališča lirskega subjekta je čas realnosti, ki jo priklicuje s svojimi besedami, prava sedanjost.« (3) Poglavitno pa ostaja vprašanje o tem, v kakšnih »možnih različicah se lahko realizira sedanjost lirike in kako se iz njih oblikujejo posamezni tipi lirske poezije. Za pojasnitev tako postavljenega vprašanja ne zadošča več splošna teorija s svojimi spoznanji o bistvenih določilih lirike, temveč je treba njena dognanja o lirskem času prenesti na konkretno gradivo lirskih

besedil, kot so nastajala v posebnem zaporedju literarnega razvoja, obdobj, smeri in slogov,« (3) dodaja Kos, saj se »pri tem seveda izkaže, da so različni tipi časovnega sestava lirike v marsičem določeni prav z značilnostmi takšnih zgodovinskih obdobj.« (3) Aplikacija literarno-teoretskih spoznanj na samo poezijo predstavlja tudi enega ključnih delov pričujočega besedila, izhajajoč prav iz postavke, da je sicer tudi čas sodobne poezije seveda sedanost in da bistveno izhaja iz postopoma preoblikovajočih se tradicionalnih modelov, obenem pa je sedanost kot tip časovnega sestava sodobne lirike bistveno specifična in zaznamovana s splošnim sodobnim preobratom v pogledu na čas.

To pa nas že navezuje na drugo teoretsko izhodišče, na sodobne filozofske in fizikalne teorije časa, preko katerih se bomo poizkušali približati specifikki časa sodobne lirike. Pri tem bomo izhajali predvsem iz sodobne fenomenološke teorije časa Martina Heideggerja in Emanuela Levinasa ter poststrukturalistične problematizacije časa Gillesa Deleuza in Jacquesa Derridaja, na filozofski strani, in sodobnih fizikalnih teorij poenotenja – združujočih spoznanja relativnostne teorije in kvantne mehanike, ki sta ob prelomu prejšnjega stoletja spremenili naravoslovni pogled na čas –, razširjajočih se tudi na področja kozmologije, kognitivnih znanosti in nevrologije, na drugi strani.

Zaradi specifične vloge jezika v sistemu poezije, ki povzroči, da pesniška besedila v prevodih pravzaprav zaživijo na novo, v sorodni pa vendarle novi obliki, s čimer je tudi pesnikovo razkrivanje časa vzpostavljeno na novo, smo se odločili za osredotočenje na izvorna slovenska dela. Iz niza mojstrov slovenske lirike bomo izpostavili Gregorja Strnišo, Daneta Zajca in Miklavža Komelja.

Prvega kot pesnika, ki se je tudi teoretsko poudarjeno zanimal za sočasna odkritja na področju fizike in se v svoji poeziji spuščal v večplastno odkrivanje resnice časa. Ker je problem časa v Strniševi poeziji posebej izpostavljen in mestoma specifičen, je čas njegove poezije tudi v slovenski literarni teoriji največkrat tematiziran. V okviru poglavja o času Strniševe poezije se bomo tako posvetili tudi nekaterim literarno-teoretskim obravnavam problema časa njegove poezije ter njegovim teoretskim pogledom na vzporejanje fizikalne in pesniške poti do resnice v okviru »Relativnostne pesnitve«, predvsem pa obravnavi časa njegove poezije na podlagi pesniške zbirke *Škarje*, podnaslovljene *Zgodba o času*. Problem časa poezije Daneta Zajca je bil v dosedanjih teoretskih razpravah manj pogosto tematiziran, čeprav gre nesporno za enega najvidnejših mojstrov slovenske eksencialistične lirike, čigar v globinah prepleteni pesniški izraz pa se izmika kakršnikoli dokončni ali vseobsegajoči interpretaciji. Zaradi celovitosti in izjemnosti njegovega opusa bomo izhajali iz zbirke *Kepa pepela*, ki poveže-

ma njegova temeljna dela od njegove prve zbirke *Požgana trava* do pesmi iz drame *Grmače* iz leta 1993, pri obravnavi pa bomo izhajali predvsem iz sogovora s sodobnimi fenomenološkimi teorijami časa. Miklavž Komelj kot zadnji v nizu obravnavanih avtorjev je predstavnik mlajše pesniške generacije, hkrati pa bi ga nedvomno lahko označili tudi kot predstavnika postmoderne poezije, torej poezije, ki jo bistveno določajo elementi, značilni za postmoderno kot duhovnozgodovinsko dobo, na primer paradoks, množica informacij, razpad jasnih klasifikacij, elementi metafikcije ... Ta izpostavlja specifični sodobni pogled na čas, znotraj katerega so splošni sodobni naravoslovni in humanistični premiki že tematizirani. V središču obravnave bo tako njegova zadnja zbirka *Hipodrom* iz leta 2006, ki pa v slovenskem literarno-teoretskem prostoru še ni bila natančneje tematizirana.

Čas v poeziji Gregorja Strniše

Med poetikami sodobnih slovenskih pesnikov je problem časa v poetiki Gregorja Strniše najpogosteje tematiziran. Po eni strani zaradi njegovega izrednega zanimanja za mišljenjske preobrate v moderni fiziki (kvantni mehaniki, predvsem pa relativnostni teoriji) oziroma na širšem področju (naravoslovne) znanosti, ki jo Strniša obravnava kot eno izmed možnih poti, poleg umetnosti, po kateri se človek lahko približuje resnici in katere spoznanja ter terminologijo v svojih teoretskih prispevkih tudi vzporeja s sorodnimi elementi na področju poezije. Po drugi strani pa tudi zaradi globokih sledi, ki jih njegovo poglobljeno zanimanje za problem časa pušča v temeljih njegove poezije, ki se tako s sočasnimi fizikalnimi sistemi vsekozi povezuje, hkrati pa izkoriščajoč moč svoje lastne poti odstira nove dimenzije problema časa.

Razpravo »Problem časa v slovenski liriki« Janko Kos zaključuje prav z obravnavo časa v okviru Strniševe poezije. Za heterogeno časovno strukturo slovenske lirike po drugi svetovni vojni naj bi bila značilna predvsem modela trenutne in atemporalne sedanjosti. Reprezentativni model prve tako najdemo v modernistični poeziji Tomaža Šalamuna, čisto atemporalnost, »s čimer je treba misliti na sedanjost, ki se neprestano ponavlja, ostaja zmeraj ista, veljavna za vse čase in zato zunaj realnega časa,« (12) pa je v najizrazitejši obliki najti

v pesniških ciklih G. Strniše, na primer v »Infernu« (1963) ali pa v »Brobdingnagu« (1965). Lirska realnost, o kateri govorijo ta besedila, je mitična, pravljicna ali preprosto fantastična. Čas, v katerega je postavljena, je fiktiven, irealen in hkrati ne-

prestano ponavljajoč isto stanje ali dogajanje. Ker je mogoče podobe teh Strniševih ciklov imeti za prisposodbo, simbol ali alegorijo konkretnih človeških situacij, ki ostajajo v vseh časih iste, gre za permanentno sedanjost, ki ostaja zunaj realnih časovnih sprememb, s tem pa se spreminja v čisto atemporalnost. (12–13)

Ta odsek Kosove razprave se ukvarja neposredno s samo Strniševo liriko in časom Strniševe lirske realnosti, k postavljenim smernicam pa se bomo še vrnili v nadaljevanju. Andreja Žižek Urbas se v prispevku »Pojmovanje časa in prostora ter kozmologija v poeziji in poetiki Gregorja Strniše« posveti predvsem njegovi hermenevtiki besedne umetnosti, v katero »je Strniša vpeljal znanstvene postavke, kot so posebna in splošna teorija relativnosti ter načelo nedoločljivosti, na svoj način pa je odgovoril tudi na spekulativne teorije o dobri ubranosti vesolja in antropičnem načelu vesolja.« (3) Strniša je

v jedro svoje misli postavil dva legitimna, a v svojem bistvu nasprotna pogleda na človeka v odnosu do sveta, k oblikovanju katerih je v različnih trenutkih pripomogla fizika, še posebej kozmologija. Najprej gre za zavest o človekovi majhnosti in končnosti, smrti, lahko bi rekli tudi količinski zanemarljivosti ne samo človeka, ampak tudi vseh stvari in same Zemlje, nasproti velikim prostorskim in časovnim razsežnostim vesolja. Druga postavka je izpeljana iz relativnostne teorije, in sicer, da je vsako še tako majhno telo z lastno maso ali delec z lastno energijo zelo pomembno, saj brez njiju in njunih mas/energij v prostoru in času niti razsežnosti prostora in časa ne bi bilo. Še več. Če ne bi bilo le enega najmanjšega delca, vesolje ne bi bilo takšno kot je. (5)

Eno od osrednjih del, v katerih se Strniša ukvarja s hermenevtiko besedne umetnosti, je »Relativnostna pesnitev«, v okviru katere se poeziji približa na podlagi vzporejanja z relativnostno teorijo. Zavedanje prostora in časa je za umetnost bistveno, trdi Strniša, pri tem pa je ključen prav relativističen značaj besedne umetnine same. »Kot ni absolutnega prostora in časa, tako dobe torej potem vse, tudi najmanjše reči svetovja, ravno v nasprotju s svojo zmanjšanostjo v velikem prostoru in času vesolja, hkrati svojo posebno pomensko velikost v zmanjšanem prostoru in času besedne umetnine.« (180) Tako kot se prostor, masa in čas v vsakem koordinatnem sistemu (glede na drug relativno mirujoč sistem) modificirajo glede na spremembo njegove hitrosti, tako se v svetu vsake besedne umetnine pojavijo kontrakcija prostora in časa ter povečanje snovne vsebine oziroma pomena prikazujočih predmetov glede na realni svet (kot mirujoči sistem). Šele ko delo opazujemo kot bralci, torej zunanji opazovalci, zaznamo te količinske razlike v primerjavi z razmerji v vsakodnevem svetu. »Prehajanje realnega prostora in časa in realnih reči ter lastne vsebine, v svojem do kraja zasledovanem, zadnjem pomenu, ne pomeni drugega

kot preseganje končnosti ali konca vsega v prostoru in času. Tak pomen imajo vse pesniške stvaritve, ne glede na različne vsebine.« (210) Strniša se tako ne približuje le Einsteinovi osnovni ideji relativnostne teorije, poleg natančnega vzporejanja ga z njim povezujeta tudi narava nadaljnjih izpeljav in dikcija, kar nakazuje veliko verjetnost neposrednega izhajanja iz Einsteinovih poljudno-znanstvenih ali znanstvenih prispevkov o relativnostni teoriji. Tako se tudi Einstein na mestih, kjer govori o preseganju ločene obravnave prostora in časa, približuje filozofsko obarvanemu besedišču: »Zato se zdi naravneje misliti fizikalno realno kot štiridimenzionalno bit, namesto, kot do zdaj, kot postajanje tridimenzionalne biti.«¹ (103)

Zanimivo je, da Strniša v slovenskem literarno-teoretskem prostoru, pomembno povezanim tudi s filozofijo Martina Heideggerja, poglobljeno izhaja prav iz relativnostne teorije, v kateri vidi Heidegger le posodobljeno metrizacijo časa (obravnavo časa kot zgolj sredstva za merjenje gibanja), ki v globlji obravnavo časa in z njim povezanih vprašanj ne seže. »V relativnostni teoriji kot določeni fizikalni teoriji gre za problem merjenja časa, ne za čas po sebi. Pojem časa ostaja z relativnostno teorijo nedotaknjen; relativnostna teorija celo samo v povišani meri potrjuje, kar je bilo zgoraj izpostavljeno kot karakterističnost naravoslovnega pojma časa, namreč njegov homogeni, kvantitativno določljivi karakter.« (»Pojem« 120–121) Razsežna povezava narave fizičnega sveta in poezije, ki jo vzpostavi Strniša, pa sloni prav na predhodnem podvzetju relativnostne teorije kot bistveno poglobljene in revolucionarne problematizacije časa, kar izpostavlja Strnišo ne le kot razgledanega, temveč tudi kot izjemno samostojnega misleca. To se nenazadnje kaže tudi v njegovem individualno zaznamovanem dialogu s časom v okviru njegove poezije.

V zaključnem delu »Relativnostne pesnitve« tako Strniša še dodatno poudari preplet obeh sorodnih poti k resnici:

Česar se danes na svojem področju začenja zavedati fizika – ali na svojem, na malem prostoru te Zemlje, biologija z ekologijo, že s samo prehranjevalno verigo in z naštetimi spleti teh verig, in ko že gleda ves planet kot en sam večji ekosistem, ki pa ga nikjer ne bi bilo, če ne bi ravno začetek verige že segal z Zemlje daleč ven v prostor, ker je osnovna energija za nastanek prve hrane energija sončnega sevanja – pesništvo od nekdaj ve za ves svet. Ve za najbolj oddaljene zveze in dejansko povezanost vseh, na zunaj čisto različnih pojavov, celo med sabo do kraja nasprotnih ali s čisto ločenih področij. (228)

Zato pripustimo zdaj k besedi (o času) Strniševo poezijo samo.

Razstrižena zgodba o času

Strniševa pesniška zbirka *Škarje (Zgodba o času)* je zastavljena kot neka-kšna študija časa, kot načrtovano in razdelano odkrivanje problema časa. Knjigo pričinja s tremi temeljnimi citati o času: z Avguštinovim prepričevanjem iz *Izpovedi* – Kaj je čas? – in s Kantovo interpretacijo časa iz *Kritike čistega uma*, ki jima je skupno navezovanje problema časa na zavest in sta tako tudi predhodnici Husserlovega fenomenološkega obrata v pogledu na čas na prehodu iz 19. v 20. stol. Tretji citat predstavlja enačbo Lorentzovih transformacij, ki opisuje pretvorbo nelastnega časa (t') v lastni čas (t). Lorentzove transformacije v okviru Einsteinove posebne teorije relativnosti zamenjajo Galilejeve transformacije, ki se nanašajo zgolj na relativne prostorske premike v okviru absolutnih časa in prostora. Kot predhodnike svoje poetične študije časa Strniša tako že uvodoma postavi moderne spremembe v pogledu na čas ob prelomu stoletja.

Pesniška zbirka je razdeljena na pet stopenj (poglavij) odkrivanja časa. Prvo je poglavje »Znamenja«, podnaslovljeno »s kako je čas v svetu zašel«. Čeprav Strniša z njim pričinja nekako pravljичno in alegorično upesnjevanje popotovanja časa – njegovega izginjanja in vračanja –, bi pesmi tega cikla lahko brali tudi kot pesmi o (sodobnem) izgubljanju časa, zapadanju in nesamolastnem kratkočasenju, ki odnašata čas:

Bilo je v času, ko se je zgubljal čas.
Gospod je vstal, se obril, v rokah
skodelico jutranje kave drži –
na mizi pred njim se večerja kadi.

Še hip se mu zdi malo čuden dan.
Bi vprašal gospo? Pa ne ve več, kaj.
Skrivaj odmakne rob zaves:
dan je težak od večernih senc.

– Sam ne vem, kam je šel ta dan!
– Prosim, ne tu! Reče gospa,
gospod iz kuhinje zbeži,
kadi v temni sobi, kadi, zaspi. (13)

V drugem poglavju: »Ujma, časa [že] ni nikjer«

Bilo je v času, ko se je zgubil čas.
Bilo ga je še tu in tam,
drugje ga sploh ni več bilo.
Na svetu, ko da je postalo malo temno. (27)

Pesem »Krpice« tako povezuje vse tri glavne načine Strniševega razumevanja časa: mitsko-pravljično, ki edina omogoča življenje (opazovalcev) v svetu počasnega izginjanja časa, sodobno-eksistencialno – problem izginjanja in porabe časa, ki smo ga nakazali že na podlagi prve pesmi, in pa fizikalno, če izpostavimo kontrakcijo časa v okviru posebne relativnostne teorije v moderni fiziki, s katero se Strniša največ ukvarja, in probleme singularnosti (črne luknje, začetki vesolja), ki se dotikajo samega problema obstoja in nastanka/izginotja časa, aktualne v Strniševemu ustvarjanju sočasni, lahko bi rekli tudi postmoderni fiziki.

Podobno troplastno bi lahko interpretirali tudi poimenovanje obeh intermezzov – prvega »Sekunda«, podnaslovljenega »ki traja večnost«, in drugega »Večnost«, podnaslovljenega »ki traja sekundo«.

V tretjem poglavju »Čas«, podnaslovljenem »kako so ga tkali in kaj so uvezli vanj«, se okrepi mitsko-pravljični pristop k razpiranju problema časa, saj je osrednji motiv cikla *Snila* opisovanje samega tkanja in zbiranja materiala, zopet pa je zanimiva tudi navezava na sodobno fizikalno terminologijo. Ideja o "tkanini" prostora in časa je pogosta predvsem znotraj teorije strun kot vodilnega sodobnega teoretskega pristopa k problemu časa na področju fizike. Vibrirajoče strune, kot osnovni sestavni elementi teorije, bi v okviru določenih strunskih sistemov lahko predstavljale entitete, ki tvorijo prostor-čas, ki je tako predstavljen kot tkanina. »V okviru tega predloga koncepta prostora in časa izgubita pomen, če ju ne ustvarijo skupaj stkane brezštevne strune.« (Green 487)² Osnove takšnega razmišljanja in zametki uporabljane terminologije pa seveda izhajajo iz modernega pogleda na čas relativnostne teorije in kvantne mehanike – k izrazu tkanina časa napeljuje že sama geometrijska zasnova splošne teorije relativnosti, kar izpostavlja tudi njun vpliv na Strniševo metaforiko in njeno navezavo na problem časa.

Sorazmerno se v okviru četrtega poglavja »Smrt«, podnaslovljenega »kam je prešel čas ko ga je svet zaigral«, okrepi eksistencialni pogled na čas.

Dve luknji zgoraj imajo škarje,
to so votle oči lobanje,
prebita, skup pribita noža:
roka leva, desna roka. (69)

Pod metaforo škarij, ki poimenuje celotno zbirko, nam Strniša razpira pogled na iztočno točko in večno uravnavanje človeškega časa – na neizbežnost in vseprisotnost smrti. Čas, ki se ga je prej z obžalovanjem izgubljalo in ljubeče tkalo, je zdaj odvržen brez vrednosti.

Čas leži v tem mrtvem mestu
za plotom kopriv, v smrtnem grehu –
čisto tak kot zvita preproga,
pod njo leži mrtva stonoga. (72)

Vse je podvrženo kraljestvu škarij, večnemu minevanju, med mitske in fizikalne zakone vstopi vodilni zakon (človeškega) življenja – zakon smrti – in naslovi celotno zbirko.

Zrezati na kose kosce,
vse kar širni svet premore,
da bo na vsej zemlji jasni
zavladalo kraljestvo škarij. (76)

Izpodrezani od škarij
bodo hrasti, bodo časi –
vladarica striže prva,
nji sledi za vrsto vrsta. (78)

V okviru drugega intermezza v ciklu »Spisi« se Strniša, tokrat v interpretacijski, poetični obliki, zopet vrača h glasu predhodnih odkrivalcev časa – k Avguštinu, Kantu, Dostojevskemu, Einsteinu in Mannu, tako tudi v svojem izhodišču ostaja razpet med, sicer vseskozi dopolnjujoče se, horizonte filozofsko-eksistencialnega, umetniško-pravljичnega in fizikalnega.

Peto, zadnje poglavje »Narobesvet«, podnaslovljeno »kako je čas prišel nazaj«, simetrično zopet povzame poudarke tretjega poglavja, tako se med vodilnimi motivi prepletata pravljичni motiv plezanja po fižolu in prehoda v drug svet ter osrednji motiv sodobne fizikalne problematizacije časa – motiv puščice časa. Če je bil do začetka 20. stol. tok časa znotraj fizikalnega pogleda sprejet kot nepotrebna hipoteza, ki jo sugerirajo čutne zaznave, saj za fizikalne zakone velja časovna simetrija, ga na prelomu stoletja dokončno problematizirata Einsteinovi teoriji relativnosti z uvedbo prostora-časa (kot absolutne entitete za razliko od prostora in časa, ki sta individualno relativna), predvsem pa z odvzemom absolutne in univerzalne narave sedanjemu trenutku.

Sočasnost dveh določenih dogodkov glede na en inercialni sistem vključuje sočasnost teh dogodkov glede na vse inercialne sisteme. To je mišljeno, če rečemo, da je čas klasične mehanike absoluten. V skladu s posebno relativnostno teorijo je drugače. Zapopadenje dogodkov, ki so sočasni z drugim opazovanim dogodkom, sicer obstaja glede na nek določen inercialni sistem, vendar nič več neodvisno od izbire inercialnega sistema. Štiridimenzionalni kontinuum zdaj ne razpade več objektivno na rezine, ki vse vsebujejo sočasne dogodke; "zdaj" izgubi za prostorsko razsežen svet svoj objektivni pomen.(102)³

Ta absolutna postavitev "zdajev", ki bi se ujemala z našo vsakdanjo izkušnjo, je postavljena pod vprašaj tudi v Strniševi poeziji:

Takrat so se v svetu ljudi
začele dogajati tele reči:
naenkrat je spet sonce vzšlo –
z zapada: nobeden ni opazil, odkod.

Niso migljali za vogali cest,
ampak so spet hodili ljudje –
vsi pa so stopali ritensko:
zato ni nobeden vedel za to.

Niso brleli za šipami,
lepo so sedeli – pod mizami,
vsak spet govoril – od zadaj naprej:
tako ni opozoril nikogar nihče. (103)

Ustroj Strniševega sveta v ciklu »Fižol« mestoma zelo spominja na formo sveta iz romana *Časovna puščica* Martina Amisa, kjer avtor na podlagi obrnjene puščice romanesknega časa (iz katerega je izvzet prvoosebni pripovedovalec kot referenčni koordinatni sistem), ustvari izvirno, tragi-komično, predvsem pa dovolj oddaljeno in iz dogajanja izvzeto stališče za prikaz nečloveške in groteskno grozljive realnosti vojne. Tudi pri Amisu sta fizikalna in pravljlična plast (slednja je manj izpostavljena, a po nekaterih komponentah lahko bralec *Časovno puščico* vzporeja s sodobnimi (čudežnimi) pravljličnimi svetovi, kakršen je svet *Alice v čudežni deželi*, in pa groteskno realnostjo, ki v podobni smeri prestopa meje stvarnega sveta in kakršno na primer najdemo v *Gargantui in Pantagruelu*) predvsem podlaga za izostren prikaz eksistencialne problematike.

V Strniševi poetski poti k resnici časa tako vseskozi odkrivamo sledi treh različnih miselnih horizontov: modernega fizikalnega preobrata v pogledu na čas, mitsko-pravljlične logike, ki navdihuje celotno Strniševo ustvarjanje, in eksistencialne problematike, ki ga tesneje povezuje z ostalimi povojnimi modernističnimi liriki, izhaja pa tako iz politično-socialne realnosti povojnega obdobja kot iz modernih in sočasnih filozofskih ali širše zasnovanih humanističnih pogledov ter nenazadnje celovitega fenomena literature 20. stol., tesno povezane z vsemi poprej naštetimi dejavniki. Analiza *Škarj* med drugim potrjuje tudi uvodno tezo, ki smo jo povzeli po Kosovi obravnavi lirskega časa pri Strniši v okviru razprave »Problem časa v slovenski liriki«. Način prepleta vseh treh plasti tako dodatno izpostavlja atemporalno sedanjost kot značilni lirski čas Strniševe poetike.

Čas v poeziji Daneta Zajca

Pesniško ustvarjanje Daneta Zajca, čeprav skozi vseživljenjski tek ustvarjanja razvijajoče se v enotni, individualno začrtani in vseskozi prepoznavni smeri ter zgoščeno v (le) sedem pesniških zbirk, bi le težko povzeli v nekaj pridevkih ali metaforah. Njegova poezija, ustvarjena v prelivanju samosvojega besedišča, živega ritma ter vsakdanje skoz in skoz človeške motivike, nezamejeno prehajajoče v za/raz-krivajočo se skrivnostnost mitske motivike, se vseskozi razširja v globine, ki jih, kot je poudarjal tudi avtor sam, kot (zgolj) literarni teoretiki le stežka dosežemo. Ob poizkusu označitve pa bi Zajčevo poezijo lahko označili predvsem kot ubeseditiv (najbolj) človeškega, kot poezijo človeka v času, poezijo minevanja. Sedanjost Zajčeve poezije je vedno že zaznamovana z odtokanjem časa, biti v svetu že vedno, tudi v trenutkih bližine, nosi pečat smrti, po drugi strani pa je sedanjost speta tudi s preteklostjo, vsak trenutek, ujet med vrstice poezije, je vpet v linijo zasnavljanja, med preteklo in prihodnje.

S pozlačenimi prsti vodi jutro
obledele lutke dne.
Vodi jih na zlatih nitkah.
Noč je umrla s temnimi vekami.
Zaprtimi v zamolčano misel.

Dan prihaja s šumom pasjih tac po tlaku.
Prah prihaja in ovohava ostanke noči:
grmado pisanih trakov.
(Z zobmi smo slačili noč.)

Kje so vse besede.
Kdo jih bo izgrebel iz prsti teme.

Ko po robu teme
leze kot majhna rožnata mravlja
zarja. (22)

Ker podobne smernice v temelju obravnave časa najdemo v filozofski misli Martina Heideggerja, se bomo v nadaljevanju času Zajčeve poezije poizkušali približati preko sogovora s Heideggerjevim razpiranjem problema časa, ne v želji po razstavljanju njegove poezije in prislanjanju ob filozofske pojme, temveč izhajajoč predvsem iz vzporednega branja dveh časovno bližnjih in idejno sorodnih razpiranj časa.

Sogovor časa poezije Daneta Zajca in filozofije časa Martina Heideggerja

Heideggerjeva predvsem zgodnja filozofija je v drugi polovici 20. stol. v krogih slovenskih literarnih teoretikov in ustvarjalcev doživela širok odmev, njegov filozofski pogled in osnovni termini so predstavljali pomembno izhodišče filozofsko-literarnih interpretacij literarnih besedil (Dušan Pirjevec, Tine Hribar) v obdobju izoblikovanja sodobne slovenske literarne vede in so tako pustili dolgotrajen pečat v razvijajoči se humanistični misli, hkrati pa so imele temeljne poteze njegove filozofije tudi močan neposreden vpliv na miselni horizont širšega kroga slovenskih intelektualcev. Slovenska modernistična eksistencialna poezija (v krog kate, čeprav gre znova zgolj za približno umeščanje, lahko uvrstimo tudi poezijo Daneta Zajca) je tako v stik s Heideggerjevo mislijo o času prišla na več nivojih. Bližino razpiranja problema časa pri Zajcu in Heideggerju določa sorodni sodobni preobrat v pogledu na čas, temelječ na vsesplošnem preskoku v dojemanju časa ob prehodu v 20. stol. (Husserlova fenomenologija, Freudova psihoanaliza, relativnostna teorija in kvantna fizika, moderni roman ...) in njegova umeščenost v specifični kontekst 20. stol, podlaga sogovora pa je nedvomno tudi močnejša vpetost Heideggerjevih idej v slovenski literarno-humanistični prostor tega obdobja. Vsa ta dejstva nam tako nudijo podlago za razvitje sogovora med mislima obeh avtorjev, pri čemer bomo izhajali predvsem iz Zajčeve zbirke *Keja pepela*, ki združuje posamezne točke njegovega vseživljenjskega ustvarjanja, in Heideggerjeve zgodnje filozofije, zgoščene predvsem okoli *Biti in časa*, mestoma pa se bomo približali tudi Heideggerjevi misli po obratu ter odmevu njegove filozofije v sistemih drugih dograjevalcev fenomenološke misli.

Za vse boš plačal.
Največ boš plačal za svoje rojstvo.
Jata posmehljivih ptic te bo zasledovala
skoz življenje.
Ob uri miru
in ob uri nemira
se bo spuščala na tvoje prsi.
Terjala bo plačilo.
In ti boš dajal in dajal.
Ampak odrešitve ne bo nikoli.
Ker ni nikjer odpuščanja.
Nikjer ni odrešitve za človeka.
V sebi nimaš vrednosti,
s katero bi plačal.
In sam si plačilo za vse. (Zajc 46)

Pesem »Za vse boš plačal« je sicer pretežno napisana v prihodnjiku, vendar nas sledenje sporočilu besedila pripelje do ugotovitve, da je čas pesmi atemporalna sedanjost, kar še poudarja iztek pesmi v sedanjiku. Atemporalna sedanjost kot čas pesmi se povezuje z zgoraj postavljeno tezo o prepletenosti vseh treh aspektov časa znotraj Zajčeve poezije, z zasnavljaljočo naravo lirskega subjekta, opredeljenega s preteklostjo, sedanjostjo in prihodnostjo, z rojstvom in smrtjo, tako da bi lahko posplošeno čas (celotne) Zajčeve lirike označili kot atemporalno sedanjost.

Lirski subjekt kot bivajoč v sedanjosti in hkrati kompleksno določen z vsemi aspekti časa pa poudarjeno determinira in definira prav stalna prisotnost prihodnje smrti. Možnost smrti, ki je, če vstopimo na področje Heideggerjeve terminologije, ni mogoče preseči in kot nekakšen predobstoj vseskozi soizoblikuje sam temeljni ustroj tubiti.

»Smrt je način bivanja, ki ga tubit prevzame, brž ko je. "Brž ko človek pride v življenje, takoj je dovolj star, da umre."« (Heidegger, *Bit in čas* 335)

Kot kaplje vode na marmornati plošči
se razbijajo trenutki tvojega življenja.
Boš kdaj sestavil razbito kapljo?
Pesek jo pije. (Zajc 48)

Vsak trenutek, čeprav v prepletu z drugimi izgrajujoč individuuum, se razbije v teku časa.

In v tem stalnem odtekanju časa, pred obličjem smrti je vsakdo vselej sam. Samota kot eden od stalno prisotnih motivov Zajčeve poezije se spne s kompleksnim razkrivanjem problema časa.

Sam si na svetu.
Sam kot skala,
vzdihuje veter
pred kamnitim obličjem gore.
V njegovo tožbo zvoní nov dan
s počenimi zvonci
ovčje črede. (10)

»Vsaka tubit mora umiranje vsakokratno sama vzeti nase. Smrt je, kolikor "je" bistveno vselej moja,« (328) zapiše Heidegger v *Biti in času*. Namesto drugega lahko prevzamemo trpljenje ali neko določeno obliko smrti, sama smrt pa je vedno lastna. »Nihče ne more drugemu odvzeti njegovega umiranja.« (*Bit in čas* 328)

Ta samost v odnosu do smrti pa je drugače tematizirana v okviru Levinasove fenomenološke misli. Smrt je pri Levinasu najprej mišljena iz razmerja z drugim.

Drugi me individualizira v odgovornosti, ki jo prevzemam zanj. Smrt drugega, ko ta umre, me prizadene v moji identiteti, identiteti mene kot odgovornega – toda to ni substancialna identiteta, ni preprosta koherenca raznih identifikacijskih dejanj, marveč je identiteta, ki jo ustvarja neizrekljiva odgovornost. To je moja prizadetost spričo smrti drugega, moje razmerje z njegovo smrtjo. V mojem razmerju, mojem spoštovanju nekoga, ki ne odgovarja več, je moja prizadetost že tudi krivda – krivda preživelega. (*Smrt in čas* 8)

V poeziji Daneta Zajca se prepleteta motiv smrti kot samolastne možnosti, kot tiste, pred katero sem lahko zgolj sam, in pa motiv stalne prisotnosti krivde zaradi svojega bivanja in zaradi svojega umiranja, ne pred tistimi, ki odhajajo, temveč (predvsem) pred (vsem) tistim, kar je.

Molči, ko štokljajo brezobzirni koraki
po tvojem trebuhu.
Ne pritožuj se, ker ne veš,
po čigavem trebuhu plešeš ti v objestni pozabljivosti.« (51)

(Ko umiraš z devetnajstim leti,
si pred materjo kriv za svojo smrt.)
Kakor da je po nesreči spodkopal na vrtu vsesvetnico,
ali vrgel v ogenj njeno nedeljsko ruto,
ali prevrnil polico z roženkravtom.
Kot da je bil tat njene poročne zlatnine,
kot da je v neodgovornih sanjah,
ko on ni bil on,
ali ko je zaspal stražar njegovih dejanj,
vrgel kamen na domače ognjišče
in se je ognjišče podrlo
in zdaj stoji pred razpoko,
ki se zmeraj bolj daljša, ki se zmeraj bolj širi,
z drugega sveta strmi vanj kot krivda, storjena v plenicah,
on pa jo pričakuje
in šepeta: Moj bog, kaj bo rekla moja mama. (59)

Travmatična izkušnja nasilja vojne je eden glavnih vzrokov vnosa motiva krivde v odnosu med posameznikom in smrtjo v temelje Levinasove filozofije in potemtakem tudi vzrok za ključne elemente njegovega odmika od filozofije Martina Heideggerja. Sorodna izkušnja vseskozi označuje tudi poetiko Daneta Zajca in se povezuje z motivom krivde, ki je v izkušnji nečloveškosti vojne vseprisotna, vendar je problem krivde pri Zajcu drugače tematiziran in z individualno zgrajeno držo do časa in sveta, do bivanja v njem in prenašanja krivde, ki jo to bivanje prinaša, vseskozi ostaja bližje horizontu Heideggerjeve filozofije.

Za Levinasa smrt ne predstavlja pike, temveč vprašaj. Ni končnost bivanja tista, ki tvori bistvo časa, temveč njegova neskončnost.

Čas ni horizont biti, temveč razmerje z neskončnim. Smrt ni izničenje, ampak nujno vprašanje, da bi se proizvedlo razmerje z neskončnim ali s časom. [...] Namesto da bi se pustila opisati v svojem lastnem dogodju, nas smrt zadeva s svojim ne-smislom. Pika, za katero se zdi, da jo vpiše v naš čas (= naše razmerje z neskončnim), je čisti vprašaj: odprtost do tistega, kar ne dopušča nobene možnosti odgovora. Vprašanje, ki je že modaliteta razmerja z onkraj biti. (*Smrt in čas* 13–15)

Zajčeva poetika se tudi tokrat ključno odmika od Levinasove pre-gradnje Heideggerjeve misli. Podobno kot pri Levinasu je vprašanje o vlogi smrti postavljeno – in odgovorjeno, a v horizontu drugačnega razumevanja časa:

klici kličejo
iz ušesa v uho
in dol v prsi
tam odmevi
utripajo z bitjem srca. Orglasto

živi in mrtvi
vdihavamo isti zrak
klic mrtve matere
v večernih sencah svež in jasen
POJDI DOMOV kliče

pa ni ni ni doma
samo klic je iz drugega časa
kot da je tisti čas in ta čas
tudi tam kjer ni
spomni se da ni
česar ni (112)

Smrt Zajčeve poezije je dokončna pika in kot taka označuje čas in bivanje, čeprav je to tudi poezija bližine in intimne dvojine, je v bivanju, ki ga zaključuje pika smrti, vsakdo primarno sam, tudi povezava z najbližjim, z napol svojim, ne more pike spremeniti v manj dokončno ločilo.

Odkod prihajajo njihove otroške glave.
Njihove ljubeznive ljubezni vredne mehke
nezavarovane glave z obrazi iz svetlobe.
Iz svetlobe in veselja.

In se bojiš, da se bo urezal z nožem,
da bo padel v vodnjak,
da bo padel s slemena, se bojiš.
V spanju te preganjajo okrutnosti,
storjene tvojim otrokom,
polne negibne krivde.

Pa vendar, odkod prihajajo, ko vidiš,
da so tujci tvoji otroci.
Ko ti prvič spregovori z njihovim glasom
neznanec, se prestrašiš prvič.

Neznanec pa rase in rase v tvoji postelji,
hodi s tabo na polje, poti se s tabo
s svojim neznanim vonjem.

Si mislil, da boš ti.
Da boš ti živel v prihodnosti, pomnožen,
močnejši, kot si zdaj, si mislil, da boš.

Potlej vidiš, da so tvoji otroci padli v vodnjak,
da so se porezali s prirojenimi noži,
da so se potokli, ranili na skalah, ki jih
samo tvoji otroci poznajo. Ti ne.
In tvoje naročje je prazno in starost
seje vanj, hitro seje semena oddaljevanja. (100)

Čas Zajčeve poezije bi tako lahko označili kot čas človeka, čas posameznika – čas, zamejen z rojstvom in smrtjo, ki ga vseskozi določata, niz drobcih se trenutkov, ki vse do zadnje pike zasnavljajo enotno podobo posameznika v času, čas, določen z neizbežnostjo in slutnjo prekinitve.

Je prišla, ki nas izbira po svoji izbiri.
Ker nas odpelje, ki nikoli nočemo.
Te je izbrala, ti je stisnila usta. (137)

Preplet zvena in pomena: Odtisi časa v ponavljanju

Mojstrska poezija Daneta Zajca zaživi prav zaradi prelivanja različnih poetičnih učinkov in večznačnosti uporabljenih figur. Njegov izjemno ritmičen prosti verz izoblikuje izrazito močna raba nekaterih temeljnih besednih figur, osnovnih elementov najstarejših lirskih ustvarjanj (na primer svetopisemske poetike). Eden takih, za Zajčevo poetiko značilnih elementov, katerega večplastno naravo si bomo pogledali pobliže, saj nam skozi preplet zvočne in pomenske plasti odstira pogled na problem časa, je ponavljanje.

Podvojitvev kot najpogosteje uporabljana podvrsta ponavljanja je pri Zajcu, glede na pogostost drugih, manj standardnih podvrst ponavljanja, razmeroma redka in hkrati postavljena v svojo klasično vlogo – z njo doseže predvsem emocionalno podkrepitev povedanega ali izpostavitev

globine ter večplastnosti uporabljene besede. Za našo obravnavo pa so zanimivi najpogostejša in najmočnejše učinkujoča trikratna ponovitev ter njeno podaljšanje v štiri- ali pet-kratni ponovitvi.

Teči, teči, teči.

Z žametnimi stopinjami.

S prožnimi divjimi nogami.

Teči tiho kot neslišni sivi duh,

teči po kletki,

po gnilem listju.

Teči naprej.

Teči nazaj.

Z odprtim gobcem.

Z rdečim jezikom.

Teči kot **siva senca**,

siva tiha senca sovraštva,

siva senca prezira

v kletki.

Teči. Teči. Teči.

Tuliti, tuliti

divje in sovražno. (12)⁴

Pobili bomo **vse** ptice.

Vse. Vse, so rekli vrani.

[...]

Vse. Vse ptice, so rekli.

[...]

Vse. Vse ptice.

Vse bomo pobili, je rekel.

[...]

Vse. Vse bomo pobili.

Vse ptice, krakajo vrani

pod temnim nebom. (13–14)⁵

Trikratna ponovitev, ki ohrani oziroma še stopnjuje učinke podvojitve, ima še dodaten učinek, neposredno povezan z vlogo časa v Zajčevi poeziji – občutek dokončnosti, zaključenosti, brezizhodnosti.

Če »Teči naprej« in »Teči nazaj« izpostavita nesmiselnost, izničevanje dveh pomenov enega glagola, »Teči kot siva senca [...] v kletki.« dokončno zapre krog. Ponavljajoči se »Teči, teči, teči.« poudarja brezizhodnost in dokončnost premikanja.

Podoben učinek doseže s ponovitvami Zajc v pesmi »Vse ptice«. »Vse. Vse ptice.« stopnjuje moč besede »vse«, »Vse bomo pobili, je rekel.« pa zapre prostor odmevanja med njima in poudari dokončnost.

Glede na to bi lahko tudi vlogo štiri- ali petkratnega ponavljanja označili kot ponovno odpiranje, razbitje zaprtega kroga – nizanje, ki ima vlogo neskončnosti, nezamejenega ponavljanja.

Pustite moje noge.
 Pustite moje ledene noge.
 Pustite mi na njih moje prste.
 Pustite mi v njih mojo kri.
 Ne dotikajte se jih
 z mrzlimi gobci. (18)

Moč ponavljanja v središče obravnave časa postavi Gilles Deleuze. Za Deleuzovo definicijo ponovitve je pomembna predvsem njena razmejitev od splošnosti. Ponovitev zadeva predvsem singularnosti, ki jih ni moč nadomestiti z drugimi. Postopek ponovitve je v temelju povezan z razliko – zajema elemente, ki se (nujno) razlikujejo, a jih povezuje skupen koncept. Takšna je tudi ponovitev v vlogi besedne figure, kjer ne gre za zaporedje istega, temveč za razprtje novega, močnejšega. Na podlagi ponovitve izpelje Deleuze tudi prvo sintezo časa – zaznava ponovitve poveže singularnosti v linearen tok. Za nas pa je zanimiva predvsem Deleuzova obravnava prve, druge in tretje ponovitve, ki jih vzpostavi znotraj obravnave tretje sinteze časa, kjer vpelje čas kot čisto formo, čas »out of joint«. Ker gre za čisto formo, »prvič« ni nič manj ponovitev kot »drugič« ali »tretjič«. Tretja ponovitev (ponovitev v prihodnosti) tako umesti drugi dve glede na njuno pozicijo na liniji časa in ju določi kot ponovitvi. Zato Deleuze tretjo ponovitev postavlja na posebno mesto označevalca. »Izključevalna in selektivna sila večnega vračanja, njena centrifugalna sila, je sestavljena iz razvrščanja ponovitve med tremi časi pseudo-kroga, a tudi iz zagotavljanja, da se prvi dve ponovitvi ne vrmeta, da se pojavita samo enkrat in za vselej in da se samo tretja ponovitev, ki se pojavi po sebi sami, vrača za vse čase, v večnosti.« (297)⁶

Tretja ponovitev torej umesti prvi dve in zaustavi ponavljanje. Soroden učinek, čeprav ni neposredno povezan s kakršnokoli teoretsko (filozofsko) osnovo, doseže Zajc v svoji poeziji z izjemno povezavo zvena in pomena in pripustitvijo same besedne figure v krog govornice, hkrati pa učinek treh ponovitev še podčrta z vlogo četrte in pete ponovitve, ki (ponovno) razbijeta zaprti krog in odpreta ponavljanje v neskončnost.

Biti trska v tvojem ognju,
 biti plameneč ogenj v tvojem ognju,
 biti velik ogenj
 v ognju tvojega življenja,
 goreti, goreti, zgoreti

in biti pepel, ki ga raznaša
dih tvoje strasti,
ničesar več čutiti, ničesar več želeti. (8)

V Zajčevi poeziji se nam tako skozi preplet zvena in pomena oglašča čas kot tisti, ki ves čas spremlja tisto najbolj človeško in mu daje težo, pa naj bo preko z minevanjem časa pogojene funkcije odmeva ali preko bližine smrti kot enega izmed ključnih motivov Zajčeve eksistencialistične lirike.

Čas v poeziji Miklavža Komelja

Poezijo Miklavža Komelja smo v krog obravnavanih poetik vključili prav kot predstavnico najsodobnejše postmoderne poezije, lahko bi rekli tudi poezije 21. stoletja. Njegovo zadnjo pesniško zbirko *Hipodrom*, izdano leta 2006, označuje predvsem za slovenski literarni prostor inovativna vpeljava postmodernističnih elementov na vsebinski in ne tudi na formalni ravni. V njej ni vračanja k tradicionalnim formam, česar smo na primer vajeni pri Jesihovi poeziji, ki jo Janko Kos ob pregledu poezije s konca prejšnjega stoletja v delu *Primerjalna zgodovina slovenske literature* označi za »glavni in morda edini pravi primer postmodernizma na Slovenskem.« (389–390) Z vpeljavo postmodernističnih elementov se Komelj približuje prijemu proze kot vodilne in najizrazitejše zvrsti postmodernizma. Vse to pušča sledi tudi na ravni časa lirske realnosti. Elementi postmodernega pogleda na čas, ki jih najdemo tako v sodobni fiziki in filozofiji kot v literaturi, tako dodajajo svojevrstne poteze k podobi Komeljeve poezije.

Če je za postmodernost v prvi vrsti značilno sobivanje in prelivanje različnih modelov, igra namesto kategorizacije, lahko pri Komelju opazimo že prehajanje med obema osnovnima modeloma lirskega časa, kakršna v razpravi *Problem časa v slovenski liriki* izpostavi Janko Kos – trenutne sedanjosti in atemporalne sedanjosti, impresionizma trenutkov in atemporalnosti literarnih svetov. To je močnejše izpostavljeno šele na ravni same pesniške zbirke kot enovite celote, znotraj katere se kratke impresije in daljši sprehodi skozi literarne svetove dopolnjujoče prepletajo, medtem ko v okviru posameznih pesmi še vedno lahko izpostavimo enega izmed obeh modelov kot vodilnega.

Med dve strani odprte knjige,
je v vetru padlo krilo mušice. (53)

O tem,
o čemer ne morem govoriti
z nikomer,
ne morem govoriti
niti sam s sabo. (98)

Enosmerna linearnost ali puščica časa, predvsem pa njena absolutnost, je v sodobnem, predvsem fizikalnem, med drugim pa tudi nevrološkem in filozofskem pogledu na čas postavljena pod vprašaj. Med teoretiki časa z različnih področij danes večinoma velja prepričanje, da je tok časa zgolj človeška iluzija, dejanskost puščice časa pa je vsaj vprašljiva oziroma pogojena z določenim kontekstom. Najpogostejša sodobna znanstvena predstava o času je tako blok časa – časovna pokrajina, preko katere se enakomerno raztezajo preteklost, sedanjost in prihodnost. To pa se kaže tudi na ravni postmoderne literature. Enoznačno logično zaporedje nanižanih trenutkov sedaj nadomesti igra prehajanja med posameznimi drobci časa, ki spominja tako na Lacanovo neskončno označevalno verigo kot na elemente teorije bloka časa, toka časa pa le kot subjektivne konstitucije spomina in zavesti.

Svojo skrivnost je Nietzsche
zaupal le enemu spominu –
da je srečal to bitje! –
konju v Torinu.

Ki je na trgu drhtel
od udarcev in stal, stal, stal.
Nekdo ga je v solzah objel
in se zrušil ob njem na tla.

Nobenega sporočila
se ni pustilo razbrati v tej gesti.
Za konji so se vlekla vozila.
Neki konj bo obležal na cesti –
in ko se je mali Hans
ves zgrozil, kako je mogoče,
je zaslišal rotnje: »metafora –
oče«.

Rosa Luxemburg je pisala iz ječe:
»Imam občutek, da sem ptič ali druga žival
v neuspeli človeški
podobi«. Jure Detela

je šel in pred jutrom odpiral
ujetim živalim kletke –
ga je vodila
»revolucionarna ljubezen«? (20–21)

Poprej absolutni in objektivni elementi časa sedaj drsijo po diktatu subjektivne zasnove. V novi ponovitvi postane preteklost del bližine in neoznačeni prejšnji hip postane del pozabljene daljine. Tok časa se iz sveta absolutnega in fizikalnega premakne v svet subjektivnega in nevrološko-kognitivnega:

Kako zdržiš,
da postane vsa tvoja davna preteklost
bližja od prejšnjega hipa?
Vsa naša davna preteklost, ki ne seže
tako daleč kot tvoj prejšnji hip. (23)

Nista pa čas in njegova usmerjenost edina, ki izgubljata svojo absolutnost. Izginja tudi v absolutnem utemeljeni ustroj tradicionalne metafizike prisotnosti in njene težnje po popolni in dokončni kategorizaciji. Zamenjuje jo manj toga igra, ki razkriva tudi učinke odsotnega – gibanje razlike, če se izrazimo v Derridajevem jeziku, znotraj katerega se »vsak tako imenovani "prisotni" element, ki se pojavi na prizorišču prisotnosti, nanaša na nekaj drugega od samega sebe« (Derrida 13) Posamezni elementi se torej ne razkrivajo šele v individualni in absolutni pojavnosti (ali preko bolj ali manj točnih odslikav – na primer preko spominov), temveč tudi in predvsem v sogovoru z bistveno drugimi in drugačnimi elementi, kot sled, kot tisto, kar na samem prizorišču umanjka in se kot ravno tako oglašča:

Ne od osebnih spominov – odvisno je
od korakov, ki se ne vračajo,
odvisno od tega
vonja. (18)

Igra razlike je tudi tista, ki omogoča čas, saj je vsak zdaj utemeljen šele preko razlike od vseh predhodnih in prihodnih. Po drugi strani pa razlika določa tudi naravo časa kot bistveno dvojno: koncepta časa kot mreže trenutkov, sestavljene iz samostojnih zdajev, in enotnega toka časa se ne izključujeta, temveč šele kot soprisotna omogočita razprtje prave narave časa, ki jo je metafizika prisotnosti spregledala zaradi teženja k zgolj eni – absolutni, vsezajemajoči podobi časa.

V sistemu brez utečene logike metafizike prisotnosti tako postane možen soobstoj dveh tradicionalno protipostavljenih in nasprotujočih si, zdaj pa prekrivajočih se možnosti:

Vrata, ki so se odprla in zaprla,
so me pustila zunaj in znotraj. (43)

Po drugi strani pa se na ravni literature Derridajeva predstavitev razlike povezuje s sicer tako strukturno in idejno kot terminološko sorodno Deleuzovo tematizacijo razlike in ponovitve, katerih skupna tematizacija pa je v realnem svetu skorajda povsem izostala. Gibanje razlike, ki presega absolutno metafiziko prisotnega, se povezuje z razliko kot temeljem postopka ponovitve, slednja pa sta podlaga za prikaz narave časa tudi znotraj Deleuzove filozofije, saj se čas kot časenje zavesti vzpostavi prav preko pričakovanja ponovitve zdaja, ki pa je od predhodnega bistveno različen. Razlika je za vsem, če povzamemo Deleuzovo misel iz *Difference and Repetition*, zato je v (empiričnem) svetu vse simulaker in ni možno razlikovati med modelom in različnimi kopijami, ne gre za preslikave, temveč za ponovitve, nizi ponovitev pa prehajajo eden v drugega in ne izhajajo iz nekega osnovnega modela. Za vsako masko je njena naslednja ponovitev, ne pa neko absolutno izhodišče, ki bi ga lahko v okviru tradicionalne metafizike poimenovali original.

Tudi strganje maske z obraza
je eden od predvidljivih
gibov ravnanja z masko. (17)

V okviru tematizacije Deleuzove teorije ponovitve je zanimiva protipostavitve njegove teorije treh ponovitev in pregled funkcije ponavljanja v okviru poezije, ki smo jo začrtali že v okviru obravnave časa v poeziji Daneta Zajca. Znotraj poetike *Hipodroma* je namreč trikratno ponavljanje še bolj prevladujoče in daleč presega število podvojitev, medtem ko večkratno ponavljanje v glavnem sploh ni prisotno. Tudi v njegovi poeziji ima trojna ponovitev – v povezavi učinkov zvena in pomena – vlogo umeščanja prejšnjih dveh ponovitev in dokončne zaključitve ter umestitve kroga večznačnih odmevov.

In ločenost tudi mene
postavlja v kontekst
neke množice.
Ne glede na to, da me ni.
Ne glede na to, da me ni.
Brez oziranja na to, da me ni. (41)

Hkrati pa sledi v dojetanju časa pušča tudi Komeljeva strokovna usmeritev na področje umetnostne zgodovine in teorije. Blok časa tako zadobi še dodaten, metaforičen, čeprav nekako oprijemljivejši in bolj tradicionalen pomen:

Šele zdaj vidim ... Koliko časov
je v hrapavosti uboge stene,
ki je stena z daljnimi mesti, ki jih skriva. (47)

Koliko mest je v eni sami noči!
Gledam stavbe, ki so priplule vanjo
ob isto cesto iz različnih časov. (59)

Izrazito sodobni izraz Komeljevega *Hipodroma* tako skozi inovativne in osebne poteze poezije razpira sodobni postmoderni čas, čas posameznika 21. stoletja.

Za roko me drži Tetka, varuška. Je mogoče,
da se moje geste dogajajo v času, v katerem živim? (95)

Zaključek

Skozi obravnavo časa v poetiki treh izbranih ustvarjalcev smo potrdili uvodno tezo, da čas (sodobne poezije) dopolnjuje se določata specifična narava lirike in obdobja ustvarjanja. Čas obravnavanih del je tako vseskozi sedanost, ki pa se pojavlja v različnih modelih, po eni strani kot nadgradnja bistveno povezanih s tradicionalnimi modeli časa, po drugi strani pa bistveno drugačnih in sodobnih. Na strukturo in funkcijo časa tako vplivajo specifični miselni horizonti ustvarjalcev, ki jih soizoblikujejo intelektualni premiki ter tehnološki napredek, predvsem pa vsesplošni premiki v pogledu na čas, tako na področju fizike in filozofije kot na drugih področjih, ki se bolj ali manj posredno dotikajo problema časa (psihologija, medicina ...) ter nenazadnje na področju same literature, kjer prihaja do medsebojnih vplivov med posameznimi zvrstmi, nacionalnimi književnostmi in ustvarjalci. Hkrati pa njihovim miselnim horizontom nekatere temeljne poteze doda tudi specifična družbeno-politična, z množico sprememb in kritičnimi preobrti determinirana, določitev dobe.

Preplet vseh naštetih elementov je v stiku med vplivi zunanjega in objektivnega ter izrazom lastnega in subjektivnega vpet tudi v kompleksne modele časa obravnavanih poetik. Pri Strniši tako lahko izpostavimo do-

polnjuje se prepletanje plasti mitološkega, naravoslovnega in eksistencialističnega dojemanja časa, ki šele v večplastnem sobivanju odstirajo naravo Strniševega izraza in resnico njegove dobe. Sedanost Zajčeve poezije je v prvi vrsti eksistencialistična (čeprav nas v sogovoru s filozofijo ta izraz lahko zanese stran od Heideggerja in bliže Sartru), primarno človeška, določena z rojstvom in smrtjo, ki kot vseskozi prisotna možnost določa vsak trenutek, po drugi strani pa so posamezne ekstaze časa medsebojno povezane in prehajajoče, zato je tudi osnovni model Zajčeve sedanosti, tako kot pri Strniši, atemporalna sedanost. Z obravnavo poezije Miklavža Komelja pa smo se premaknili v 21. stoletje in postmoderno poezijo. Številni družbeni in intelektualni preobrati iz prve polovice 20. stoletja, ki v modernistični liriki še neposredno odmevajo, so sedaj posredni akterji, soizoblikujoči nekatere bistvene spremembe v pogledu na človeka in družbo, prostor in čas, logiko in resnico. V Komeljevi poeziji tako najdemo sledi najsodobnejših (postmodernih) filozofskih in fizikalnih pristopov, kot sta poststrukturalizem in teorije poenotenja. Čas ni več linearen in enoznačno usmerjen, zdaj izgubi svojo absolutno vlogo, posamezni tipi med seboj prehajajo in sobivajo, čeprav vsebujejo kontradiktorne elemente, kriterij absolutnega izginja in zamenja ga igra simulakrov.

Večplastna in izjemno kompleksna struktura časa v poetikah vseh treh izbranih avtorjev nas tako vrača k Strniševemu razumevanju poezije kot (poleg znanstvene) osrednje poti k resnici (časa).

OPOMBE

¹ »Es erscheint deshalb natürlicher, das physikalisch reale als ein vierdimensionales Sein zu denken statt wie bisher als das Werden eines dreidimensionalen Seins.«

² »In this proposal, the concepts of space and time fail to have meaning until innumerable strings weave together to produce them.«

³ »Die Gleichzeitigkeit zweier bestimmter events in bezug auf ein Inertialsystem involviert die Gleichzeitigkeit dieser events in bezug auf alle Inertialsysteme. Dies ist gemeint, wenn man sagt, die Zeit der klassischen Mechanik ist absolut. Gemäß der speziellen Relativitätstheorie ist es anders. Der Inbegriff der events, welche mit einem ins Auge gefaßten event gleichzeitig sind, existiert zwar in bezug auf ein bestimmtes Inertialsystem, aber nicht mehr unabhängig von der Wahl des Inertialsystems. Das vierdimensionale Kontinuum zerfällt nun nicht mehr objektiv in Schnitte, welche alle gleichzeitigen events enthalten; das "Jetzt" verliert für die räumlich ausgedehnte Welt seine objektive Bedeutung.«

⁴ Označila T. B.

⁵ Označila T. B.

⁶ »The expulsive and selective force of the eternal return, its centrifugal force, consists of distributing repetition among the three times of the pseudo-cycle, but also of ensuring that the first two repetitions do not return, that they occur only once and for all, and that only the third repetition which turns upon itself returns for all times, for eternity.«

BIBLIOGRAFIJA

- Deleuze, Gilles. *Difference and repetition*. Prev. Paul Patton. New York: Columbia University Press, 1994.
- Derrida, Jacques. »Razlika«. *Izbrani spisi*. Prev. Tine Hribar. Ljubljana: Študentska organizacija Univerze, 1994. 3–27
- Einstein, Albert. *Über die spezielle und die allgemeine Relativitätstheorie*. Heidelberg: Springer, 2001.
- Green, Brian. *The Fabric of the Cosmos*. London: Penguin Group, 2004.
- Heidegger, Martin. *Bit in čas*. Prev. Andrina Tonkli Komel et al. Ljubljana: Slovenska matica, 1997.
- — —. »Pojem časa v zgodovinski vedi.« Prev. Valentin Kalan. *Phainomena* 6.21/22 (1997): 113–127.
- Komelj, Miklavž. *Hipodrom*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2006.
- Kos, Janko. *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga, 2001.
- — —. »Problem časa v slovenski liriki«. *Slavistična revija* 39.1 (1991): 1–14.
- Levinas, Emmanuel. *Smrt in čas*. Prev. Valentina Hribar. Ljubljana: Nova Revija, 1996.
- Strniša, Gregor. »Relativnostna pesnitev.« *Rhombos*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1989. 173–239.
- — —. *Škarje*. Maribor: Založba Obzorja, 1975.
- Zajc, Dane. *Kepa pepela*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1996.
- Žižek Urbas, Andreja. »Pojmovanje časa in prostora ter kozmologija v poeziji in poetiki Gregorja Strniše.« *Jeziček in slovstvo* 49.5 (2004): 3–11.

The Problem of Time in Modern Slovenian Poetry

Keywords: Slovene poetry / time / Strniša, Gregor / Zajc, Dane / Komelj, Miklavž

This article examines the problem of time in modern Slovenian poetry from the specific perspective of literary theory and at the same time from contemporary inquiries into time in other fields, primarily physics and philosophy. The examination is based on the poetics of Gregor Strniša, who was interested in contemporary physical theories, which he included in his poetry in a multilayered search for the essence of time; the poetics of Dane Zajc, one of the most highly regarded Slovenian existential poets, whose work is intrinsically linked with elements of contemporary philosophical theories; and the poetics of Miklavž Komelj, a representative of the younger group of poets, whose postmodern poetry reflects the specific contemporary relationship to time that already encompasses all contemporary movements in the natural and social sciences. Analysis of

their poetics reveals that time in contemporary poetry is defined through the specific nature of lyric poetry and the period of its creation. In their works, time is always the present; however, it appears in various forms, all essentially connected to specific universal changes in the way time, space, and man are conjointly perceived in physics, philosophy, and literature.

Oktober 2008

Film in literatura: primerjave, izmenjave, priredbe

Barbara Zorman

Univerza na Primorskem, Fakulteta za humanistične študije Koper, Titov trg 5, SI-6000 Koper
barbara.zorman@fhs.upr.si

Prispevek podaja pregled obravnav razmerja med filmom in literaturo, zlasti v kontekstu ekranizacijskih študij. Predstavi dihotomije, izhajajoče iz težnje po določanju specifične znakovnih sistemov filma in literature, problematiko koncepta zvestobe ter umeščanje ekranizacijskih študij v teorijo intermedijskih priredb.

Ključne besede: literatura in film / literarne predloge / filmske upodobitve / filmske priredbe / ekranizacije

Najbrž se ne zavedamo vselej, kako velik del filmske produkcije zavzemajo ekranizacije že objavljenih literarnih del, predvsem proze. Linda Hutcheon navaja podatek iz leta 1992, da je petinosemdeset odstotkov nagrad oskar za najboljši film podeljenih ekranizacijam (4). Tudi za obstoj umetniških ali »art« filmov, ki tvorijo konstitutivni del evropske kinematografije, je bistveno uveljavljanje nacionalne kulturne identitete oziroma prirejanje literarne tradicije v filmski obliki. Podobno je princip oblikovanja filma po literarni tradiciji razširjen v azijskih kulturah (glej npr. Corrigan).

Razmišljanja o preučevanju ekranizacij se pogosto začnejo z ugotovitvijo o neskladju med veliko količino filmskih priredb literature in raznovrstnih tekstualnih refleksij o tem pojavu (od popolnoma poljubnih in osebnih zapisov do umetnostnih kritik, esejev in akademsko, znanstveno, filozofsko in sociološko naravnanih razmišljanj) ter pomanjkanjem konsistentne teorije ali poetike ekranizacij.¹ Analize ekranizacij, je najpogostejši očitek, le redko presežejo robove posamičnih literarnih/filmskih del in subjektivnih oziroma laičnih primerjav med dvema različicama, zato ostaja to polje obsojeno na metodološko nesistematičnost, zakotnost, omejenost, nedovršenost (glej na primer Andrew, *Concepts*; McFarlane; Ray; Leitch; Hutcheon). Temeljni vzrok za tako stanje, se strinjajo omenjeni pisci, je vztrajanje pri principu zvestobe (torej beleženju odnikov priredbe od predloge), kar te študije vzpostavlja kot poljubne sodbe, ki obnavljajo prepričanje o večvrednosti literarnih besedil (v odnosu do filmov). H konceptu zvestobe kot glavnemu problemu ekranizacijskih študij in možnostim za njegovo preseganje se bom vrnila v sklepnem delu besedila.

Najprej pa bom predstavila teoretska izhodišča, ki omogočajo razumevanje ekranizacije kot prenosa teksta iz enega znakovnega sistema v drugega, oziroma težnje po opredelitvi *differentie specificae* filma in literature. Te namreč ustvarjajo nekaj dihotomij, ki niso vselej produktivne za razumevanje ekranizacij, kot tudi ne za interdisciplinarno preučevanje razmerja in stikov med literaturo in filmom, nemara pa omejujejo tudi metodologijo literarnih in filmskih študij. Pri tem se bom v največji meri navezovala na besedila iz angleškega (v manjši meri tudi francoskega) govornega območja, kjer je produkcija teoretskih obravnav te tematike najintenzivnejša.

Razločujoče dvojnosti

Beseda in slika

Najpogostejša dihotomija omejuje film na sliko, literaturo pa na besedo. V akademsko preučevanje ekranizacij je omenjeno shemo uvedla publikacija Georgea Bluestona *Novels into Films (The Metamorphosis of Fiction into Cinema)* iz leta 1957, ki je pogosto navajana kot ena prvih sistematičnih monografskih obdelav filmskega prirejanja literature. Uvodno poglavje, naslovljeno »Limits of the Novel and the Film«, Bluestone sicer začne z vzporednico med produkcijo oziroma recepcijo filma in literature. Oba medija naj bi tako temeljila na videnju, gledanju oziroma ustvarjanju podob. V naslednjem koraku pa Bluestone izpostavi razliko v načinu proizvajanja omenjenih podob: medtem ko bralci iz verbalnih abstrakcij ustvarjajo »mentalne podobe«, film deluje na gledalca preko »vizualnih podob«. Literatura naj bi tako delovala posredno, saj verbalni simboli stojijo kot posredniki med bralci in njihovimi predstavami zgodbenega sveta, medtem ko naj bi filmske slike vstopale neposredno v zaznave gledalcev; v tem kontekstu Bluestone vzporeja delovanje »kamere«² (zlasti podajanje sveta preko gibljivega gledišča, prilagajanje podobe občutju gledajočega, na primer s pomočjo zamegljene slike, itd.) z delovanjem človeškega zaznavanja.

Nasprotje med sliko in besedo se je kot temelj preučevanja razmerja med filmom in literaturo v kontekstu ekranizacijskih študij ohranilo vse do danes. Ena od najvplivnejših monografij, ki je v devetdesetih letih izšla na tem področju, *Novel to Film (An Introduction to the Theory of Adaptation)* Briana McFarlana iz leta 1996 najprej izpostavi dejstvo, da se literatura naslanja na sistem, ki je v celoti verbalen, medtem ko film gradi na kombinaciji vizualnih, zvočnih in verbalnih znakov, v naslednjem koraku pa

poudari, da razmerja med medijema ni mogoče razumeti brez upoštevanja temelje razlike med znakovnima sistemoma: »Verbalni znak, ki ga določa nizka stopnja ikoničnosti in visoka simbolna funkcija, deluje konceptualno, medtem ko filmski znak z visoko stopnjo ikoničnosti in nejasno simbolno funkcijo učinkuje neposredno na čutne zaznave prejemnika« (23).

Dihotomija med slikami in besedami je služila kot temelj večini teoretikov, ki so se opredeljevali do razmerja med literaturo in filmom, med drugim tudi Rolandu Barthesu, Dudleyju Andrewu in Christianu Metz (Eliott 2–4). To dejstvo Kamilla Eliott pripisuje prepričanju, da so bile tako imenovane čiste umetnosti od nekdaj bolj cenjene od hibridnih. Ko je začel film z literaturo tekmovati za mesto najvplivnejše reprezentacijske prakse, je to prizadevanje pogosto uveljavljal na račun samo-predstavljanja v smislu čiste vizualne umetnosti in zavračanja svojih literarnih, verbalnih in pripovednih razsežnosti. Prizadevanja, da bi ustvarili splošno razumevanje filma predvsem kot umetnosti podobe, so stalnica kinematografske prakse ter filmske kritike in teorije: pojavila so se že konec dvajsetih let preteklega stoletja v nemškem »abstraktnem filmu«, ki konceptualizira film izključno kot vizualni ritem in umetnost svetlobe, pa v francoskem »čistem filmu«, ki zahteva, da se film osvobodi dramskih, pripovednih in figurativnih oblik ter postane »čista« vizualna senzacija. Francois Truffaut je v besedilu *Une certaine tendance du cinéma français*, objavljenem v reviji *Cahiers du cinéma* leta 1957, zavrnil francosko kinematografsko »tradicijo kvalitete«, ki je temeljila na tako imenovanih filmih scenaristov, zvestobi literarnim predlogam in psihološkemu realizmu, ter jo obsodil kot princip, ki nasilno vkaluplja film v literarne modele in tako zavira njegov razvoj v smislu neodvisnega, svojim lastnim zakonitostim zvestega medija. Teoretsko prakso uveljavljanja »čistega« medija Kamilla Eliott razume kot vzrok za pogost razkorak med teoretičnim razumevanjem filma oziroma literature ter njunim dejanskim obstojem. Kamilla Eliott tako na primerih uporabe podob v viktorijanskih romanih (primer, ki bi mu bilo mogoče pridati nešteto drugih, vsaj od srednjeveških rokopisov in baročnih knjig emblemov dalje) in vsebinske, ritmične ter sintaktične vpetosti mednapisov v neme filme dokazuje, da sta film in literatura od nekdaj hibridna žanra, ter poziva k bolj kompleksnemu razumevanju soobstoja vizualnih in verbalnih elementov tako znotraj literature in filma, kot v njunem prepletu (1–17).

Obenem pa tovrstno shematiziranje zaznamuje študije ekranizacij z vrednostno hierarhijo, ki povečuje pomen pisane besede in njene izvirnosti nasproti domnevno sekundarnim, iz besed izpeljanim podobam. Ella Shohat meni, da dihotomija med sliko in besedo in hkratno tabuiziranje prve ter povečevanje druge izvira iz začetkov monoteističnih religioznih

tradicij ter to domnevo podpira z navajanjem številnih institucij judovskih in islamskih religioznih praks (omenja npr. prepovedi neabstraktnih podob in skulptur, poudarjanje prvenstva besede, obrede v judovski religiozni praksi, ki implicirajo erotičen odnos do zapisane besede). Pogost prezir do ekranizacijske prakse kot degradacije kanoniziranih tekstov ter predsodek, da filmske predelave literarne izvirnike banalizirajo, razvrednotijo in celo profanirajo, tako Emma Shohat pripisuje tudi vplivom omenjenih religioznih tradicij (57).

Subjektivno in objektivno

Na dihotomijo med besedo in podobo se navezuje tudi prepričanje, da je literatura najbolj primerna za podajanje subjektivnih oziroma psiholoških stanj, medtem ko film – spričo svoje domnevne naravnosti v objektivno reprodukcijo stvarnosti – najučinkoviteje predstavlja zunanje dejanje. To je tudi ena osnovnih premis omenjene Bluestonove študije, iz nje pa izhaja prepričanje, da film ne more prikazati zavesti o minevanju časa, ne o izginuli predmetnosti in občutju odsotnosti, ne pomenskih večplastnosti, kot je na primer ironija. Na predpostavki, da konceptualni procesi ne morejo obstajati v prostoru, Bluestone ugotavlja, da slikovne reprezentacije ne kažejo dejanskih notranjih stanj, temveč le njihove referente (Bluestone 51–61).

Podobno mnenje izrazi Jean Mitry v *Esthétique et psychologie du cinéma* (1963–65), in sicer se opredeli do tako imenovane filmske subjektivne podobe, torej prikaza prostora, ki bolj kot na lastno pojavnost opozarja na občutje subjekta, ki ga gleda. Mitry meni, da je tako »prikazovanje občutij« le iluzija, saj notranjih stanj nikoli ni mogoče v celoti pokazati. Naveže se na teorijo o fotografski naravi filma kot reprodukciji stvarnosti in zapiše, da film spričo svoje materialne narave ne more prevajati domišljije; mentalna podoba, prenesena na film, preneha biti mentalna in postane vizualna. Kot odraz subjektivnosti jo gledalec razume predvsem spričo konvencije, utemeljene v postopku montaže, ki prikaz prostora veže na zgodbeno osebo oziroma na njen pogled, to pa gledalca spodbuja, naj v upodobljenem izseku išče lastnosti, ki simbolizirajo stanje duševnosti prikazane osebe. Postopek, ki ga uporablja filmska subjektivna pripoved, meni Mitry, je zgolj subjektivizacija določenega objektivnega predstavljanja (109).

Omenjena dihotomija se pojavi tudi v publikaciji Seymourija Chatmana *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* iz leta 1990:

Prikaz mentalnih stanj – spominov, sanj, domišljije – v filmu ne more biti tako ustrezno predstavljen kot v literaturi. Če je tok zavesti tuj filmski predstavitev, ji je še bolj tuja predstavitev stanj zavesti, ki jih določa prav odsotnost vizualnega. Konceptualno predstavljanje po definiciji ne more obstajati v prostoru. Zato nam film, ki zunanje znake ureja v skladu z našim vizualnim zaznavanjem ali nam posreduje dialog, lahko zgolj pomaga, da postavimo nekaj *skleпов* o misli. Ne more pa nam misli neposredno pokazati. Lahko nam pokaže osebe, ki razmišljajo, čutijo ali govorijo, ne more pa nam pokazati njihovih misli in občutkov (159);

ter v že omenjeni monografiji Briana McFarlana, kjer pisec pritrди splošnemu prepričanju, da je film v podajanju notranjih občutij manj natančen od romana. Poleg tega je McFarlane prepričan, da se pripovedovalčeva ironična zavest o neskladju med pojavi upira dramatizaciji ter da mora film »ponarejati« stik med sedanostjo in preteklostjo s pomočjo mizenscene, saj za razliko od literature nima na razpolago pripovedne možnosti neposrednega priklica preteklega dogodka« (128–29).

Stališča omenjenih študij, nastalih ob koncu preteklega stoletja, so pravzaprav presenetljiva, saj spregledujejo prizadevanja avtorskega filma (na primer Alaina Resnaisa ali Federica Fellinija, Pierpaola Pasolinija ali Michelangela Antonionija) ter teoretikov (na primer Alexandra Astruca, Jeana Cocteauja, Marie-Claire Ropars), ki so dokazali, da lahko čas in prostor v filmu delujeta tudi kot nosilca subjektivnega dogajanja – torej tudi »odsotnosti«, kot so spominski dogodki – ter da je film sposoben ironije in avtorefleksije, k čemur se bom vrnila v naslednjem razdelku. Pomenske kompleksnosti in subjektivizacija pripovedi pa se v filmu najpogosteje ustvarjajo v trenju njegovih različnih plasti, na primer zvočne, verbalne, slikovne, gibalne. Posploševanje filma na medij, ki je najprimernejši za podajanje objektivne stvarnosti v nasprotju s subjektivnim podajanjem literature, je tako mogoče utemeljevati predvsem na osnovi redukcije omenjenih medijev na sliko oziroma besedo.

Pripovedovanje in prikazovanje

Pripovedovanje proti prikazovanju je eno od jeder literarne naratologije, in sicer v smislu razlikovanja med dvema načinoma podajanja govora oziroma med tako imenovanima *diegesis* in *mimesis*. Omenjeno razlikovanje naj bi po mnenju nekaterih naratologov (npr. Rimmon-Kenan 107) izviralo iz Platonove opredelitve besedne umetnosti, v tretji knjigi *Države* razdeljene v preprosto pripoved brez posnemanja in pripoved preko posnemanja. V prvi vrsti besedne umetnosti se po Sokratovih besedah pesnik ne poskuša skriti oziroma ne poskuša ustvarjati iluzije, da

izvor besed v literaturi ni on. V pripovedi, ki posnema, pa se pesnikov glas skrjuje oziroma mimikrira v glasove oseb iz zgodbe (Platon 79–80). Ta pristop je bil zelo vpliven v angloameriški literarni teoriji dvajsetega stoletja. Percy Lubbock je v študiji *The Craft of Fiction* (1921) na podlagi besedila Henryja Jamesa »Dramatize, dramatize!« normiral prikazovalni način – v smislu neposrednega prikazovanja dogodkov in pogovorov, ki uporablja princip prizora in ne pripovednega poročila/povzetka – kot prozni ideal, in sicer naj bi se umetnost romana začela šele tam, kjer romanopisec predstavi zgodbo v prikazovalnem načinu oziroma tako, kot da se je zgodba »povedala sama od sebe« (Lubbock 62). Na taki predpostavki je Lubbock zaradi močne vloge pripovedovalčevega povzemanja in komentiranja v besedilih kritiziral pisatelje, kot so Fielding, Thackeray in Dickens. Novo normo je poskušal leta 1961 vzpostaviti Wayne Booth s knjigo *The Rhetoric of Fiction*, v kateri si je prizadeval s kritiko Lubbockove interpretacije Jamesa rehabilitirati pomen pripovedovalnega načina (nav. po Rimmon-Kenan 108). Gerard Genette je razpravo o prikazovalnem oziroma pripovedovalnem načinu zavrnil obenem s konceptom zgodbe, ki naj bi se povedala sama od sebe; menil je, da za razliko od dramske reprezentacije nobeno besedilo ne more pokazati dogajanja zgodbe, ki jo pripoveduje. Genette je trdil, da je literarno pripoved mogoče zgolj bolj ali manj podrobno pripovedovati. Prikazovanje v prozi je le iluzija, saj je pripoved, pisna ali ustna, zgolj dejstvo jezika, ki označuje brez posnemanja (Genette 164).

Bolj relevantno za pričujočo študijo pa je razlikovanje med prikazovanjem in pripovedovanjem, ki jo kot temeljno opozicijo med literaturo in filmom, in sicer za definiranje posebnosti literarnega/filmskega načina podajanja zgodbe, uporabljajo študije ekranizacij. Tom Gunning tako v študiji »Narrative Discourse and the Narrator System« (1990) invertira misel Gerarda Genetta o iluzornosti prikazovanja v literaturi; »naravni« način filma naj bi bilo neposredno, objektivno posnemanje sveta. Gunningova misel temelji na podobi oziroma fotografiji kot osnovni enoti filma; fotografija naj bi v nasprotju z verbalno informacijo posredovala preobilje vizualnih podatkov ter »avtomatično« prikazovala svet v vsem mnoštvu njegovih podrobnosti. Pri procesu »narativizacije« filma, torej prehajanja filma iz prikazovalne oblike v pripoved, mora filmski pripovedovalec »premagati upor filmskega materiala proti pripovedovanju«, kar pa stori tako, da iz niza naključnih podrobnosti v zaporedju fotografij ustvarja hierarhične narativno pomembnih podatkov. Filmski pripovedovalec je v Gunningovi teoriji torej instanca, ki podobe opremlja s pomeni, to pa izvaja preko procesa izbire (izločanja prostora, ki ostane zunaj filma), interpretacije (kompozicija kadra) in kombinacije pojavov (montaža) (461–470).

Deset let pred tem je Seymour Chatman v študiji »What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)« (1980) zapisal, da film ne more postavljati trditev o pojavih in posledično tudi ne more ustvarjati opisa, saj je spričo prevladujočega prikazovalnega načina filma vsak predmet, ki se pojavi v njem – najsi bo to bližnji ali panoramski posnetek – zgolj prikazan, obenem pa avtomatično vpet v zgodbeni čas oziroma sile, ki poganjajo dogodke proti zaključku pripovedi.

Filmsko prikazovanje naj bi se od literarnega pripovedovanja torej razločevalo predvsem po načinu obstoja pripovedovalca. Temelj subjekta, ki naj bi ustvarjal pripoved v literaturi, je namreč pogosto razumljen kot »glas«: po Vrdlovcu se filmski pripovedovalec od literarnega bistveno razlikuje v tem, da »ne more izreči 'jaz' oziroma lahko to reče le tako, da se predstavi preko kake osebe« (Kavčič in Vrdlovec 415). Literarni implicitni pripovedovalec podajanje prepusti določenemu liku tako, da ta »zasede pripovedovalsko mesto v celoti«, v filmu pa ima v liku utelešeni pripovedovalec dostop le do verbalne pripovedi, temeljni pripovedovalec filma pa ostaja vir vseh podob in šumov v filmu (prav tam).

Chatmanova domneva, da je sposobnost opisovanja zgodbenega sveta in postavljanja trditev o njem, ki zahteva ustavitve/zamrznitve zgodbenega časa, izključno v domeni literature, ne pa filma, tako izhaja iz predpostavke o posebnem obstoju pripovedovalca kot subjekta, ki se uresničuje v govoru, kar potrjuje, da teoretiki pogosto težijo k interpretaciji medija kot »čistega« oziroma k enačenju medija z njegovo bistveno značilnostjo, znakom. Govor je filmu tuj, ugotavlja Chatman in opredeli pojav *off*-glasu v filmu kot vdor literature v film. Filmski ustvarjalci in kritiki naj bi ta postopek zavračali, saj pripada literarnemu pripovedovanju oziroma verbalnim trditvam, medtem ko mora film občutja in odnose prikazovati s sliko (Chatman, *What* 440).

Očitno je torej, da so zoževanja obravnavanih umetniških praks na dvojnosti, kot so beseda/slika, posredno/neposredno, subjektivno/objektivno, prikazovalno/pripovedovalno, med sabo močno prepletena. Tovrstno iskanje medijske specifikke pa je obenem s konceptom zvestobe (ki v smislu prenašanja nespremenljivih elementov zgodbe deluje v nasprotni smeri) določujoči element diskurza o ekranizacijah.

Stiki, izmenjave

V tem razdelku se bom osredinila na pristope, ki na videz delujejo v smislu preseganja dihotomij, dejansko pa jih pogosto le utrjujejo. To se dogaja tako, da skušajo film osvetljevati z besediščem, ki je sicer pridržano

za literaturo, ter z iskanjem tistega, kar je »tipično filmsko« v literaturi. Ti procesi so pogosto tudi del strategij za utemeljevanje večvrednosti literature nad filmom (ali obratno) oziroma borbe za mesto družbeno vplivnejše umetnostne prakse, saj naj bi prilasčanje lastnosti, domnevno tipičnih za »nasprotni« medij, in vsrkavanje ter preoblikovanje le-teh v skladu z domnevno lastnimi zakonitostmi pokazalo, da je posamezna umetnost gibkejša in primernejša sodobnejšemu času.

Filmsko v literaturi

S pripovednimi postopki, ki roman približujejo filmu, so se ukvarjali številni teoretiki in posledično tudi začetek tega pojava umeščali v različna časovna obdobja. Ker se pričujoča študija v največji meri naslanja na angleške in v manjši meri na francoske študije, tudi literarna besedila, ki bodo kot primeri omenjena v tem kontekstu, večinoma pripadajo temu prostoru.

Mnogi pisci v romanih zadnjih dveh stoletij zaznavajo težnjo po poudarjeni vlogi vidnega v primerjavi z drugimi kanali čutnega zaznavanja (tipično je ustvarjanje senzoričnih vtisov v literaturi najpogosteje podano kot podobje ali figuralika), s tem pa znotraj literature zgolj registrirajo pojav širših družbenih razsežnosti (ki najbrž presega meje pričujoče študije). Tako Bluestone kot McFarlane ta pojav ponazarjata z motom, s katerim Joseph Conrad uvede roman *The Nigger of the Narcissus*: »My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel – it is before all, to make you see.«

Pogosto je kot eden prvih romanopiscev, čigar besedila se močno približujejo filmski senzibilnosti, naveden Gustave Flaubert. Alan Spiegel ga tako v publikaciji *Fiction and the Camera Eye* predstavlja kot začetnika »konkretizirane oblike«, ki jo pisec doseže s poudarjeno deskriptivnim slogom. Podobno Gerard Genette v Flaubertovih romanih zaznava vtis materialne navzočnosti predmetov, ki ga ustvarja izredno natančno opisovanje. Filmski pripovedni postopki naj bi bili posebej očitni v odlomku iz *Madame Bovary*, v katerem protagonistka sanjari. Genette ta literarni odlomek primerja s filmskim *flashbackom*, saj je podan z majhnim številom pogojnikov in v nedovršniku – tako se ta domišljjski prizor pravzaprav skoraj ne razlikuje od dogajanja, ki je podano kot realno (Kavčič in Vrdlovec 196).

Nemara najbolj vplivna študija, ki se ukvarja s filmskimi tehnikami v romanu devetnajstega stoletja, je esej »Dickens, Griffith in mi«, ki ga je režiser Sergej Èjzenštejn prvič objavil leta 1944. V besedilu Èjzenštejn navaja Dickensove opise in jih razlaga kot tipično filmske: uvajanje se-

kvenčnega načina pripovedovanja, in sicer paralelne montaže, prehoda ene podobe v drugo z zabrisom (*dissolve*), spoje vizualnega in zvočnega, zaporedje velikih planov podrobnosti ali fragmentov, ki podajo mozaično sliko mestnega kaosa oziroma z zaporedjem sinekdoh ponazarjajo bistvo celote. Ājzenštejn skratka v Dickensovih romanopisnih tehnikah zaznava vodenje prejemnika – tu je mišljen predvsem princip montaže – po pripovednem svetu, ki naj bi bil tipično filmski, vendar je obstajal že prej v literaturi. S tem Ājzenštejn literaturo prikaže v smislu kulturne tradicije, ki je pomagala pri oblikovanju kinematografije, obe pa poveže v smislu umetnosti pogleda (Eisenstein, *Dickens* 426–34).

Najpogosteje – in nemara tudi najbolj upravičeno z dejanskim vplivom kinematografije – pa teoretiki pojav filmskih postopkov v proznih delih analizirajo na podlagi avtorjev, kot so Virginia Woolf, James Joyce in Marcel Proust. Tako na primer Keith Cohen v publikaciji *Film and Fiction – the Dynamics of Exchange* (1979) predpostavlja, da je kinematografski vpliv bistven za spremembe v uporabi gledišča, časovne strukture, objektivne in subjektivne pripovedi romanov na začetku dvajsetega stoletja, ter skuša ob tem dokazati vpliv filma na razvoj literarnega modernizma. Cohen kot bistveno (modernistično) novost v filmskem načinu podajanja zgodbe med drugim imenuje premik iz pripovedovane preteklosti v prikazovano sedanjost. Nenehna nedovršenost sveta na filmskem platnu, kjer pripoved obstaja le, dokler se slika in zvok gibljeta, se torej ujema z načinom v literarnih besedilih, ki jih vzpostavlja tok doživljajev, asociacijsko prelivanje »v nekoherentni, diskontinuirani formi jezika«, kar naj bi bilo značilno za modernistično prozo (glej na primer Škulj 65).

Podobno kot za Sergeja Ājzenštejna, Georġa Bluestonea in številne druge pisce je tudi za Keitha Cohena montaža najbolj specifično filmsko sredstvo, ki je obenem najopaznejše prevrednotilo konvencije o podajanju zgodbe. Cohen tako ugotavlja, da se je moral gledalec naučiti številnih konvencij za razumevanje filmske pripovedi, kot so elipse, aluzije na neprikazani prostor, segmentacije prostora v različnih planih. Prejemnikove predstave o pripovednem prostoru so se prilagodile fragmentarnemu prikazovanju oziroma reprezentacijskemu postopku, ki fragmente povezuje na način »diskontinuiranega kontinuuma«. Monolitnost predstavljanja torej razpade v soočanje različnih perspektiv. Ustvarjanje koherence, povezav med njimi pripade vlogi gledalca. V kinematografiji je šele montaža omogočila dvojnost prikazujočega in prikazanega časa, posledično pa so se pojavili različni pripovedni postopki, ki relativizirajo povezave med časom in prostorom – na primer hitri ali počasni posnetki, prizori, ki se odvijajo v času nazaj, itd. Pogosta sta postopka časovnega krčenja ali raztezanja, kar je mogoče doseči s spajanjem posnetkov istega dejanja, posnetega iz

različnih zornih kotov. Ena od pomembnejših inovacij je simultanost, ki jo prinese postopek paralelne montaže. Ta prikazuje istočasno dogajanje v različnih prostorskih izsekih in tako različna prostorska dogajanja sooča na način analogije, kontrasta ali metafore. Cohen skratka poudarja povezanost med modernistično občutljivostjo in filmskim načinom podajanja, pri tem pa izpostavlja fragmentacijo in nenehno sedanost kot temelja doživljanja sveta.

Zanimiv prispevek k stičiščem med filmskimi in literarnimi tehnikami oziroma prehajanju filmskih tehnik v prozo predstavlja tudi »šola pogleda«, ki jo je uvedlo besedilo Alaina Robbe-Grilleta *Pour un nouveau roman* iz leta 1963. To se tako pri viziji novega romana sklicuje na filmsko sliko, ki naj bi »stvarjem vračala njihovo realiteto« oziroma jih osvobajala ideoloških konstruktov, prisotnih v jeziku. Kot Grilletovo teorijo predstavlja Dušan Pirjevec, bi moral novi roman težiti k temu, da podobno kot film »vsiljuje najprej prisotnost stvari [...] kretnje in predmeti najprej so, šele potem pa so tudi nekaj določenega in so nosilci nekih pomenov« (Pirjevec 250). Pripoved tako teži k zmanjševanju intencionalnih, osmišljujočih, psiholoških, celo človeških razsežnosti izvora pripovedi. Ta naj bi »objektivno« (kot leče kamere) podajal predmete v njihovi površinski pojavnosti.

V tem razdelku sem skušala nakazati nekaj osnovnih izhodišč, ki v literaturi odkrivajo tipično filmske postopke; bodisi da prikazujejo literarne tehnike kot predhodnice in tradicijo filmske naracije ali pa opozarjajo na literarno prilagajanje spremenjenemu načinu dojetja sveta, ki ga je povzročilo prilagajanje recepcije filmski reprezentaciji. Čeprav ti poskusi izhajajo iz prepričanja o specifičnosti posamičnega medija in na tem temelju tudi utemeljujejo filmski vpliv na literaturo ali oblikovanje filma kot samostojnega medija, pa s primerjavami in prehodi tovrstne sheme obenem tudi problematizirajo. Najbolj očitna je v tem primeru najbrž predpostavka o objektivnemu registriranju sveta, ki naj bi prešlo iz filmske v literarno reprezentacijo; tega so ovrgle teorije, ki so film razlagale kot reprezentacijo, bistveno opredeljeno z mrežami družbenih pomenov in hierarhij.

Literarno v filmu in družbeno uveljavljanje filma po vzoru literature

O prehajanju literature v film je mogoče govoriti bodisi v splošnem ali ožjem kontekstu; drugi obravnava priredbe posameznih literarnih del. Prvi pa zadeva kinematografsko prevzemanje pripovednih postopkov in reprezentacijskih funkcij literature, zlasti romanov 19. stoletja; nekateri teoretiki tako menijo tudi, naj bi film nadomestil oziroma »postal« roman 20. stoletja (glej npr. Metz 6).

Prvi filmi niso bili zasnovani narativno; sklenjena izmišljena pripoved kot najpogostejši način filmskega predstavljanja je dotlej prevladovalo. Novičarstvo ter filme, ki so prikazovali magične trike in gage, začela izpodrivati šele okrog leta 1910. V Franciji je leta 1908 nastala produkcijska družba *Film d'art*, ki je skušala film »pomeščaniti« oziroma mu zvišati kulturno in umetniško vrednost z naslanjanjem na kanonizirana literarna dela (npr. Anatola Francea) ter uveljavljene gledališke igralce (npr. Sarah Bernhardt). Gunning meni, da je v *filmu d'art* mogoče zaznati začetek tako imenovanega »filma kvalitete«, čigar kulturni kapital temelji na upodabljanju zgodovinskih dogodkov in na zvestemu podajanju uveljavljenih literarnih del (Gunning, *Intert.* 130); k temu je treba dodati še uporabo gledališke tradicije. Obenem pa so se zlasti v Ameriki začele pojavljati tudi priredbe umetniško manj uveljavljenih del, ki so v prvi vrsti nagovarjale delavsko občinstvo; tako se je film začel narativno oblikovati tudi pod vplivom žanrov, ki so se pred tem formirali v literaturi in gledališču, na primer vesterna, kriminalke, detektivske zgodbe in melodrame.

Druga splošna tendenca filmskega oblikovanja z literarnim pa je močno prisotna v kinematografiji druge polovice dvajsetega stoletja in sicer v ambicijah filma, da bi presegel uveljavljena prepričanja o sebi kot prvenstveno objektivnem posnemanju sveta. Začetek tega gibanja je pogosto umeščen v manifest Alexandra Astruca »Naissance d'une nouvelle avant-garde«, ki ga je leta 1948 objavila revija *L'Ecran Français*. Morda najzanimivejši Astrucovi formulaciji sta, da film postaja polnovreden umetniški izraz oziroma jezik, preko katerega lahko umetnik izraža svoje misli. Astruc torej uporablja konceptualiziranje filma kot jezika oziroma govorce, kar je ena od najpogostejših strategij za teoretsko sistematiziranje filmske reprezentacije po analogiji z že obstoječimi jezikovnimi slovnici, slovarji in literarnimi poetikami ter za utemeljevanje vrednosti filma kot polnovrednega izraza, primerljivega z literarno kompleksnostjo.

Z obstojem, posebnostmi in »slovarskim« ter sintaktičnim opredeljevanjem filmske govorce so se ukvarjali številni pisci. Ena od prvih tovrstnih publikacij je zbornik *Poetika filma*, ki je izšel v Moskvi leta 1927 in je zajemal razprave Jurija Tinjanova, Borisa Eichenbauma, Viktorja Šklovskega in Adrijana Petrovskega. Film kot jezik in govoro so med drugimi uveljavljali tudi Sergej Èjzenštejn in sicer po analogiji s piktogrami oziroma s podobami, ki se jih avtor sestavlja v pripoved po principu montaže (glej tudi Èjzenštejn: 1981), Béla Balász (Poglavje »Nova oblika govorce« v publikaciji *Der Geist des Films* iz leta 1930), Marcel Martin (*Le langage cinématographique*, 1955) in Jean Mitry v že omenjeni monografiji iz let 1963–65 (Kavčič in Vrdlovec 211).

Najbolj obširno in poglobljeno pa se je s problemom filmskega jezika najbrž ukvarjal vodilni teoretik semiotike filma Christian Metz. Metz je leta 1968 v delu *Essais sur la signification au cinéma* zavrnil dotlej uveljavljeno mnenje, da je film mogoče enačiti z jezikom na osnovi kadra kot najmanjše enote, in sicer na podlagi ugotovitve, da so tako število kadrov kot tudi podatki, ki jih en kader ponuja, neomejeni v primerjavi z normativno zamejenimi besedami in besediščem. Ker naj bi bila filmska reprezentacija v primerjavi z verbalno močno zaznamovana z edinstvenostjo predstavljenega predmeta (primerjaj npr. filmski posnetek psa z besedo pes), Metz meni, da je mogoče kader razumeti kvečjemu kot ekvivalent verbalni izjavi (povedi). Kader se težko vzpostavlja preko paradigmatske osi z drugimi kadri (torej tistih, ki bi določen kader lahko nadomestili), saj je ta veriga skrajno odprta, zato ne more delovati na način pojasnjevanja prisotnih enot prek odsotnih. Iz teh predpostavk Metz izpelje sklep, da je film lahko govornica oziroma narativnost, ne more pa biti jezik v smislu sistema. Vsak tvorec oziroma uporabnik filmske govorice jo torej do določene mere izumlja. (Stam 107–113, Kavčič in Vrdlovec 214).

Astrucov manifest je torej eden od mnogih teoretskih pristopov, ki skuša z uveljavljanjem filmskega jezika dokazati, da je filmska reprezentacija prav tako gibka in kompleksna kot literarna. To stališče skuša uveljavljati predvsem na področju, ki je bilo tradicionalno pridržano za literaturo – izražanje človeške subjektivnosti. Astruc v omenjenem eseju zapiše, da se bo film v prihodnosti osvobodil »tiranije vizualnega realizma« in »neposrednih anekdot« ter da bodo padle vse prepreke v njegovi izraznosti. Pri tem izhaja iz fleksibilnosti, ki jo je filmu podala nova prenosna tehnologija, predvsem 16 mm kamera – ta naj bi postala pero, s katero bo režiser-avtor brez nepotrebnega omejevanja z scenariji in literarnimi predlogami »zapisoval svet« (2). Astruc je tako predhodnik zagovornikov avtorskega filma, ki za »osvoboditev« in »osamosvojitve« kinematografije zahtevajo prelom sodelovanja z literaturo, pri čemer pa obenem svoje cilje opisujejo s primerami iz področja literature: filmska izraznost kot jezik, film kot tekst oziroma pisava, režiser kot avtor, prepoznavni režiserjev slog kot podpis, kamera kot pero.

V študiji *De la littérature au cinéma* (1970) Marie Claire Ropars razvija tezo, da se film lahko izenačuje z romanom tako, da čas in prostor nista več vezana na vzorčno linearnost, temveč postaneta nosilca subjektivne vizije, ki dogodke »prikliče« v obstoj; v tem kontekstu lahko postane spomin glavno vodilo in celo dogodek filma. Tako »nefilmsko« zavest časa so uresničevali predvsem filmi v začetnem obdobju evropskega avtorskega gibanja (Alain Resnais, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni in drugi), torej v obdobju, ko so se filmske tehnike (zlasti zvok) dovolj razvile, da

je lahko začel film prevzemati nacionalno reprezentativno vlogo, ki je bila dotlej pridržana za književnost. To je povzročilo institucionalizacijo filma po vzoru z literaturo oziroma uveljavljanje družbene vrednosti filma na podlagi konceptov, kot so kinoteke, filmski festivali in nagrade, specializirane filmske revije, ki prinašajo esejistične in teoretske obravnave filma, in naposled filmske zgodovine, ki film organizirajo po konceptih literarne vede, kot so nacionalni filmski avtorji, zanje značilni filmski slogi oziroma »pisave«, v katerih kritiki prepoznava sledi nacionalne kulturne tradicije, skupine filmskih avtorjev, organizirane v mejah nacionalnega (npr. italijanski neorealizem, francoski novi val, jugoslovanski »črni film« itd.).

Ekranizacijske študije in preseganje koncepta zvestobe

V zgornjem razdelku sem prikazala vzvode, ki film in literaturo vzpostavljajo kot dva nasprotna si znakovna sistema, zaprta v meje svoje oblikovne oziroma snovne specifikke, v nadaljevanju pa se bom osredinila na nekaj vprašanj, ki zadevajo ožje področje stika med literaturo in filmom oziroma preučevanje ekranizacij.

Shematičen prikaz literature in filma kot dveh ločenih znakovnih sistemov je uporabno izhodišče za razumevanje ekranizacije kot prenosa pomena besedila iz izvirnega znakovnega sistema v znakovni sistem priredbe. Najpogostejša metoda za tovrstno analizo je beleženje odmikov priredbe od izvirnika, s tem pa je povezan koncept zvestobe – tisti, ki mu večina novejših refleksij o ekranizacijskih študijah pripisuje vzrok za slabo stanje tovrstnih razprav, in sicer predvsem z opozarjanjem na njegovo precenjenost in arbitrarnost. Nekateri (zlasti starejše) študije menijo, da ga ni mogoče popolnoma izvzeti iz preučevanja priredb, zato predlagajo različne načine, kako ga uporabljati bolj strokovno in sistematično oziroma ga postavi v kontekst drugih dejavnikov, ki oblikujejo ekranizacijo. V novejših pristopih k tej problematiki pa je zaslediti stališče, da bi bilo potrebno koncept zvestobe iz preučevanja ekranizacij popolnoma odpraviti.

Eden prvih kritikov zvestobe je Dudley Andrew. V poglavju »On Adaptation« iz monografije *Concepts in Film Theory*, ki je izšla leta 1984, je opozoril na dejstvo, da se študije ekranizacij praviloma ukvarjajo le s tistimi filmskimi priredbami, ki izhajajo iz že uveljavljenih (v literarni zgodovini ali kritiki) besedil. Film naj bi torej potrjeno kvalitetnemu izvirniku sledil bodisi »po črki« ali pa »po duhu«. Prvi princip delovanja predvideva sistematično prenašanje osnovnih pripovednih funkcij, kot so liki in njihovi odnosi, prostorsko-časovna določenost pripovedi in temeljna pripovedna izhodišča zgodbe v film: gre torej za prenašanje tako imenovanega skeleta

romana v skelet filma oziroma scenarij. Drugi princip zvestobe – po duhu – je težje opredeljiv in zajema prenos tistih dimenzij literarnih del, ki so manj oprijemljive, na primer vzdušje, slog, podobje, ton itd. Andrew zveste transformacije (*faithful transformations*) in njihovo preučevanje opredeli za najbolj dolgočasno razsežnost filmskega prirejanja literature. Omeji jih na zgolj enega od možnih načinov prelivanja literature v film in jim doda še dve razsežnosti, in sicer izposojanje snovi, tem in motivov (*borrowing*) ter križanje (*intersecting*): torej tiste procese, kjer si film ne prizadeva asimilirati literarne predloge, temveč izhaja iz njene posebnosti oziroma s pomočjo filmskih tehnik kaže na neprenosljivo oziroma neprevedljivo specifikko literarnega besedila; ta pristop naj bi bil zlasti pogost v modernističnih filmih (454–55).

Podobno kot Andrew tudi Brian McFarlane v uvodu v monografijo *Novel to Film* predlaga, naj se proces zveste transformacije nadgradi z upoštevanjem drugačnih načinov prirejanja. Tako povzema klasifikacijo Geoffreyja Wagnerja, ki predlaga tri kategorije tega procesa: »prenos«, kjer je roman na platno prenesen neposredno z minimalnim vmešavanjem; »komentar«, kjer je izvirnik nekoliko spremenjen, in »analogijo«, ki pomeni precejšnji razkorak v prid novejšega umetniškega dela. Podobna je klasifikacija Gillian Klein in Michaela Parkerja; pri prvem tipu ekranizacije gre za zvestobo glavnemu namenu ali pomenu besedila, drugi tip obdrži osnovno strukturo pripovedi, vendar obenem odločno preoblikuje oziroma dekonstruira izvorno besedilo, tretji tip pa izvirnik obravnava predvsem kot surovo gradivo, kot priložnost za izvirno delo (nav. po McFarlane 12).³ Upoštevanje omenjenih klasifikacij, med katerimi McFarlane citira tudi shemo Dudleyja Andrewa, naj bi kritikom rabilo kot vrednostno izhodišče oziroma vprašanje, kakšen namen ima priredba glede na ohranjanje originala, to pa naj bi preprečevalo vnaprejšnje vrednotenje glede na zvestobo.

Kritike ekranizacijskih študij so torej začele v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja sistematično zavračati koncept zvestobe kot temeljne vrednote pri filmskem prirejanju literature, kar je omajalo superiorni položaj literarnega dela kot izvirnika v procesu prirejanja.

Razumevanje ekranizacij v širšem kontekstu umetniškega prirejanja

Na podlagi predpostavke, da človeška zavest sveta ne dojema neposredno, temveč ga preceja preko različnih ideoloških mrež, Andrew zavrne možnost filma kot objektivnega posnemanja ali prikazovanja sveta; zato

je pravzaprav vsak film priredba nekega predhodno obstoječega koncepta oziroma je sleherna umetniška *reprezentacija* vnovično predstavljanje že obstoječega. Privilegiran položaj preučevanja priredb literarnih del nad vsemi drugimi modeli za priredbe Andrew utemelji z že pridobljenem kulturnim statusom besedil (453).

Podobno McFarlane meni, da je vnaprejšnje opredeljevanje literarnega dela v procesu ekranizacije kot izvirnega in vrednejšega od priredbe neproduktivno in da je za preučevanje ekranizacij primernejši koncept intertekstualnosti. Kot ključni moment intertekstualnosti ekranizacije McFarlane izpostavlja literarno delo, na katero se film navezuje, pri čemer poudarja, da gre besedilo obravnavati predvsem kot vir za predelavo; torej je pomembno preučevati predvsem motiv izbire specifičnega literarnega dela oziroma uporabnost njegove ideje ali ideologije za namene filmskih ustvarjalcev. McFarlane kot druge dejavnike intertekstualnosti navaja še pogoje filmske industrije, zlasti zvezdniških ali študijskih sistemov, in kulturni ter družbeni kontekst nastajanja filma. Ob tem pa je treba poudariti, da omenjeno intertekstualnost McFarlane uveljavlja predvsem na teoretski ravni v uvodu svoje publikacije, medtem ko analize posameznih ekranizacij, ki zavzemajo glavnino knjige, še temeljijo na konceptih specifične posameznih medijev, izvirnosti literarnega dela in iskanja kinematografskih ekvivalentov literarnih tehnik. Medbesedilnost, zlasti če jo razumemo kot občo lastnost vseh tekstov, ki zadeva njihovo berljivost oziroma umeščenost v mrežo drugih tekstov, znakovnih sistemov, žanrov in podobnih pomenskih tvorb, oziroma nam omogoča razumevanje teksta kot »mozaika citatov«, ki zanika možnost njegovega individualnega avtorstva (glej tudi Juvan), pa je dejansko uporaben pristop pri preseganju koncepta zvestobe in superiornosti literarnega dela, ki obenem omogoča razumevanje prirejanja tekstov kot temeljnega načina umetniške reprezentacije.

V tem smislu je mogoče ekranizacijo razumeti tudi kot diskurzivni dogodek oziroma kot preoblikovanje sklopov simbolnih in pomenskih konstrukcij, ki so se pred tem arhivirali v literaturi, v film. Na takih temeljih je Dudley Andrew pozival k »sociološkemu obratu« pri preučevanju ekranizacij (458). Obenem pa je ta teoretik zagovarjal tudi vključevanje ekranizacijskih študij v zgodovino filma. Ob tem je mogoče pripomniti, da bi tak pristop nemara vodil le do inverzije položaja, in sicer do popolne podreditve razsežnosti literarne predloge filmski predelavi. Zato se zdi za preučevanje ekranizacij smiselni interdisciplinarni pristop.

Uvajanje takega pristopa zagovarja tudi Thomas Leitch, na primer v članku »Twelve Fallacies of Adaptation Studies« (2003) in v monografiji *Film Adaptations and its Discontents* (2007). Leitch meni, da so se študije ekranizacij znotraj akademske sfere marginalizirale predvsem zaradi insti-

tucionalnih vzrokov oziroma ker so si prizadevale ohranjati prepričanje o visoki umetniški vrednosti literarnega dela v primerjavi z manj kvalitetnimi filmskimi izdelki ter zaradi vztrajanja pri avtorjih in avtorskih slogih kot bistvenih za razumevanje filmske produkcije. V tem kontekstu je najbrž pomenljivo dejstvo, da se je akademsko preučevanje ekranizacij vsaj v ameriškem in evropskem prostoru večinoma umeščalo znotraj oddelkov nacionalnih jezikov in literatur in da je bila obravnava tega pojava prvenstveno v domeni profesorjev in raziskovalcev književnosti. Leitch meni, da bi se morale ekranizacijske študije razširiti z upoštevanjem drugih procesov umetniškega prirejanja oziroma svoje raziskovalno področje umestiti na presečišče literarnih, filmskih ter kulturnih študij. Eno od pomembnih bodočih usmeritev prenovljenih ekranizacijskih študij naj bi predstavljala vprašanja o kanonizacijskih procesih, ki raziskujejo tudi delovanje literarne/filmske kritike in zgodovine. Leitch tako meni, da je potrebno preučiti dejavnike, ki so povzročili privilegiranje vloge romana kot tekstualne predloge, zlasti v luči dejstva, da skoraj vsak film nastane na podlagi besedila oziroma scenarija. Pomembne so tudi okoliščine, spričo katerih se v verigi priredb določen tekst ali niz tekstov vzpostavi v izjemnem, nadrejenem položaju in pridobi status izvornika (Leitch, *Twelve* 3–5).

Zanimiv prispevek k novejšim študijam ekranizacij predstavlja monografija *A Theory of Adaptation* (2006) Linde Hutcheon. Ta kot številni naratologi zagovarja stališče, da proces prirejanja oziroma intermedijske transformacije potrjuje obstoj zgodbe kot stalne notranje strukture posameznega umetniškega dela. Pri tem pa se Hutcheon odmika od tradicionalnih pristopov k dojetanju zgodbe tako, da se namesto na iskanje splošnih skupnih značilnosti zgodb osredini na prilagajanje zgodbe različnim medijskim, kulturnim in zgodovinskim kontekstom oziroma razume prirejanje zgodbe kot kazalec teh kontekstov. Drugi pomemben dejavnik pri obravnavi priredb je medbesedilnost, kar Linda Hutcheon opredeljuje predvsem kot branje določenega teksta v smislu palimpsesta, stkanega iz predhodnih obdelav zgodbe. Nenehno prirejanje in prenavljanje izpostavlja kot temelj obstoja zgodb in ga utemeljuje z estetskim in intelektualnim užitkom iskanja znanega v neznanem. Prirejanje obenem omogoča stapljanje prvin različnih medijev in časovno ter prostorsko določenih kultur. Kot enega bolj zanimivih pojavov v preoblikovanju zgodb pa Linda Hutcheon izpostavlja dejstvo, da so nekatere zgodbe bolj »trdožive« od drugih, oziroma da proces njihovega prirejanja zajema širši časovni in prostorski oziroma medijski razpon (9).

Zgodba kot pomembna razsežnost ekranizacij oziroma splošnega umetniškega prirejanja torej ostaja teoretski problem, ki kliče po obogatitvi naratoloških obravnav z novimi dognanji družboslovja in humanistike.

Obenem pa področje ekranizacij, zlasti pri prirejanju knjižnih uspešnic oziroma še posebej, ko prehaja v transmedijsko prirejanje, kjer se zgodba z namenom, da bi dosegla čim večje število prejemnikov oziroma potrošnikov, razprši preko velikega števila komunikacijskih kanalov (npr. romani, stripi, internetne strani, filmi, računalniške igrice), kliče tudi po obsežnejšem oziroma poglobljenem raziskovanju ekonomskih, komercialnih in tržnih zakonitosti te produkcije.

V tem tisočletju so na področju preučevanja ekranizacijskih študij nastale številne nove študije oziroma zborniki; v tem kontekstu velja zgolj iz angleškega govornega področja omeniti serijo treh zbornikov iz leta 2004, ki sta jo uredila Robert Stam in Alessandra Raengo; *A Companion to Literature and Film*, *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* in *Literature through Film: Realism, Magic and the Art of Adaptation*. K temu je smiselno pridati še zbornik *Cambridge Companion to Literature on Screen* (2007), ki sta ga uredili Deborah Cartmell in Imelda Whelehan; ti avtorici s Timom Corriganom v uvodu v prvo številko revije *Adaptation*, ki je izšla septembra 2008 v okviru Oxford Journals, beležita razcvet resnejših akademskih pristopov k teoriji ekranizacij. Omenjena besedila pa ne sledijo pozivu po poenotenju študij, ki sem ga izpostavila v začetku prispevka, temveč skušajo ekranizacije oziroma filmsko prirejanje literature zajeti v njihovi raznovrstnosti ter se jim približati preko različnih metod literarnih, filmskih in kulturnih študij oziroma v kontekstu medbesedilnosti, medmedijskosti in meddisciplinarnosti. Razumevanje vmesnega oziroma hibridnega položaja kot privilegija, ki omogoča primerjalno refleksijo različnih umetniških praks in obenem vzporejanje oziroma medsebojno opajanje metod omenjenih študij, pa je najbrž eden od največjih izzivov bodoče teorije ekranizacij.

OPOMBE

¹ V pričujočem besedilu sta pojma ekranizacija in filmska priredba pogosto uporabljena kot sinonima, čeprav izraz priredba nemara implicira svobodnejšo predelavo literarne predloge.

² Kamera je tu uporabljena kot koncept, ki simbolizira postopke filmskega podajanja: kadriranje, montažo itd.

³ Princip zvestobe kot vodilo pri preučevanju ekranizacij navaja tudi Stanko Šimenc, ki se je doslej na Slovenskem najbolj intenzivno ukvarjal z vprašanjem filmskih priredb literature. V uvodu h knjigi *Slovensko klasično slovstvo v filmu* navaja tipologijo Alfreda Estermana (iz publikacije *Der Verfilmung literarischer Werke* iz leta 1965), ki prenose deli na a) dokumentacijo – v tem primeru naj bi se ustvarjalec podredil besedi do te mere, da se je odpovedal filmski interpretaciji; b) umetniški film, ki označuje umetniško delo na podlagi »literarne spodbude« in c) filmski prenos, svobodno predelavo, ki se po literarni predlogi le »orientira« (Šimenc, *Slov. klas.* 8).

LITERATURA

- Andrew, Dudley. »Adaptation« *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Ur. Leo Braudy in Marshall Cohen. New York, Oxford: Oxford University Press, 1984/1999. 452–60.
- — —. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- Astruc, Alexander. »Birth of a New Vanguard« [Naissance d'une nouvelle avant-garde]. <http://jdcopp.blogspot.com/2006/10/alexander-astruc-birth-of-new-vanguard.html>, (1948/ 20. november 2008).
- Beja, Morris. *Film & Literature: an Introduction*. New York, London: Longman, 1979.
- Bluestone, George. *Novels into Films*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1962.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1961/1983.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen, 1985.
- Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge, 1992.
- Braudy, Leo in Cohen, Marshall (ur.). *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Cartmell Deborah in Whelehan, Imelda. *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Chatman, Seymour. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca in London: Cornell University Press, 1990.
- — —. »What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)« *Film Theory and Criticism*. Ur. Leo Braudy in Marshall Cohen. New York, Oxford: Oxford University Press, 1981/1999. 435–51.
- Cohen, Keith. *Film and Fiction/The Dynamics of Exchange*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Conrad, Joseph *The nigger of the 'Narcissus': A tale of the sea*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1990.
- Corrigan, Tim. »Literature on Screen, a History: in the Gap« *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Ur. Deborah Cartmell in Imelda Whelehan. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Eisenstein, Sergei Mihailovich. »Dickens, Griffith and Ourselves« *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Ur. Leo Braudy in Marshall Cohen. New York, Oxford: Oxford University Press, 1944/1999. 426–34.
- Ėjzenštejn, Sergej Mihajlovič. *Montaža, ekstaza. Izbrani spisi*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1981.
- Elisott, Kamilla. »Novels, Films, and the Word/image Wars« *A Companion to Literature and Film*. Ur. Robert Stam in Alessandra Raengo. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2004/2008. 1–22.
- Genette, Gerard. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Prev. J. E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980.
- Gunning, Tom. »The Intertextuality of the Early Cinema: a Prologue to Fantômas« *A Companion to Literature and Film*. Ur. R Stam in A. Raengo. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2004/2008. 127–43.
- — —. »Narrative Discourse and the Narrator System« *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Ur. Leo Braudy in Marshall Cohen- New York, Oxford: Oxford University Press, 1999. 461–72.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York, London: Routledge, 2006.
- Juvan, Marko. *Intertekstualnost*. Ljubljana: Državna Založba Slovenije, 2000. (Literarni le-

- ksikon 45).
- Kavčič, Bojan in Vrdlovec, Zdenko. *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan, 1999.
- Leitch, Thomas. *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to the Passion of the Christ*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007.
- — —. »Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory.« <http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/criticism/v045/45.2leitch.html> (2003/ 25. oktober 2008).
- Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction*. New York: The Viking Press, 1966.
- McFarlane, Brian. *Novel To Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Metz, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. New York: Oxford University Press, 1974.
- Mitry, Jean. *The Aesthetics and Psychology of the Cinema [Esthétique et psychologie du cinéma]*. Bloomington: Indiana University Press, 1963-5/1997.
- Pirjevec, Dušan. »Krizas«. *40 udarcev. Slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949-88*. Ur. Zdenko Vrdlovec. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1988. 244–51.
- Platon. *Država*. Prevedel Jože Košar. Ljubljana: Mihelač, 1995.
- Ray, Robert. »The Field of Literature and Film«. *Film Adaptation*. Ur. James Naremore. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000. 50–62.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction*. London in New York: Routledge, 1983/2001.
- Shohat, Ella. »Sacred Word, Profane Image. Theologies of Adaptation.« *A Companion to Literature and Film*. Ur. Robert Stam in Alessandra Raengo. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2004/2008. 23–45.
- Spiegel, Alan. *Fiction and the Camera Eye: Visual Consciousness in Film and Modern Novel*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1976.
- Stam, Robert. *Film Theory. An Introduction*. Malden, Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- Robert Stam in Alessandra Raengo (ur.). *A Companion to Literature and Film*. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2004/2008.
- Šimenc, Stanko. *Slovensko klasično slovstvo v filmu*. Ljubljana: Knjižnica mestnega gledališča ljubljanskega, 1979.
- — —. *Slovensko slovstvo v filmu*. Ljubljana: Knjižnica mestnega gledališča ljubljanskega, 1983.
- Škulj, Jola. »Modernizem in njegove poteze v lirski, narativni in dramski formi«. *Primerjalna književnost* 21.2 (1998): 45–74.
- Truffaut, Francois. »Une certaine tendance du cinéma français«. Zadnji popravek 24. okt. 2008. <http://nezumi.dumousseau.free.fr/trufcahier.htm> Pripravljeno po: *Cahiers du Cinéma* januar 1954.

Film and Literature: Oppositions, Transitions, Adaptations

Keywords: literature and film / literary texts / film adaptations

This paper presents an overview of various theoretical approaches to the relationship between film and literature, particularly in the context of film adaptation. It highlights certain binary oppositions deriving from attempts to define the specific features of literature and film as sign systems; that is, the dichotomy between word and image, subjective and objective representation, and the modes of telling versus showing. In addition, it reviews some studies that build on the specific features of these media to address the interactions between film and literature, such as the transition of the narrative structures and cultural function of the nineteenth-century novel into film, the transformation of literary narratives under the new representation introduced by cinematic fragmentation, and conceptualization of films by means of linguistic and literary terminology (e.g., film language, *caméra-stylo*, etc.). It treats the problem of a film's fidelity to its literary source and the accompanying tendency to privilege literature and its originality against the mass popularity of cinema. In the last section, it highlights the latest directions in film-adaptation studies – in particular, the appeals to incorporate this field into the wider context of transtextual adaptations at the interdisciplinary crossroads of literary, film, and cultural studies.

November 2008

Perspektive empirične sistemske teorije z vidika mlajše generacije – doslednost, odprtost, zanesljivost

Urška Perenič

Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Koroška cesta 160, SI-2000 Maribor
urska.perenic@uni-mb.si

Zadovoljiv izhod iz nelagodja mlajše generacije, ki ne v tradicionalni literarni vedi ne v sperspektivizirani sodobni obravnavi literature ne more najti stabilnejšega sestava spoznanj, ponuja sistemska veja ELZ. Preigrani so Luhmann, Schmidt, Hejl. Zlasti modifikacija Ruschevega teoretskega modela potrjuje smiselnost uporabe te paradigme v preučevanju literature.

Ključne besede: literarna veda / empirična literarna znanost / sistemska teorija / Luhmann, Niklas / Schmidt, Siegfried J. / Hejl, Peter M. / Rusch, Gebhard

Stanje v literarni vedi in sistemska teorija

Sodobno literarno vedo zaznamuje metodološki pluralizem.¹ V njej ni več ene prodorne teoretsko-zgodovinske smeri, ampak drug ob drugem, enakovredno in že neodvisno obstajajo raznovrstni pristopi. Zato se utegne osredotočanje na en sam pristop literarne vede zazdeti nesodobno. Je pa revizija empiričnosistemskega pristopa le odziv na razmere v sodobnem literarnoteoretskem oz. literarnovednem diskurzu. Marko Juvan jih poantirano zajame s pojmom pluralnosti in korenite perspektiviziranosti (*Literarna* 30).² Taka literarna veda po mojem ne zmore več ponuditi zaokroženega sestava spoznanj, saj raznotere perspektive nimajo niti minimalnega skupnega teoretskega temelja z izoblikovanim konceptom literature niti natančnejšega metodološkega aparata, preizkušenege v praksi. Osredotočajo se bodisi predvsem na delo bodisi na moment recepcije, čeprav literature ni mogoče zajeti ne samo s prvo ne samo z drugo vrsto prijemov. Na eni strani so obravnave, za katere je značilno prenašanje tudi sicer ohlapnih in na široka področja rabe – od filozofije do sociologije, antropologije, etnologije, kulturologije – vezanih pojmov na literaturo. Njihova zveza z literaturo je težje razberljiva. Na drugi so poskusi interpretativnega prodiranja v konkretne tekste, deloma poskusi

njihove ulovitve v žanrske klasifikacijske sheme, nekakšna ontologizacija literature. Literarni znanstveniki niso dosledni v uporabi osnovnega pojmovnega inventarja, s katerim bi bilo mogoče vzpostaviti komunikacijo med različnimi literarnovednimi usmeritvami in dati bolj celovit pogled na osrednji predmet raziskovanja. Z vidika bolj sistematičnega, empiričnega pristopa pri interpretativnih metodah moti to, da se njihovih interpretacijskih (in intuitivnih) označb teksta, ki segajo od opisov oblike do presojanja njegove estetske vrednosti, dejansko ne da preveriti. V sorodnem kontekstu Schmidt («Empirical») takim hermenevtično naravnanim pristopom z ironičnim podtonom in v primerjavi s formalističnim, matematičnim, že suhoparnim jezikom empirične literarne znanosti³ pripiše »stilistični lesk«. Z vidika systemskega diskurza pa je zgoraj omenjena pojmovno-metodološka nenatančnost prej izraz kaotičnosti, nesistematičnosti, pretirane poljubnosti v obravnavanju literarnih pojavov. V tako razvejani, neobvladljivi vedi, ki ne ponuja dokončnih odgovorov, ampak je prežeta s posameznimi vidiki, lahko empirična systemska teorija po mojem ponudi bolj sistematično literarno teorijo in vednost. Kot bo razvidno iz nadaljevanja, s svojim pristopom prepričljivo poveže posamezne momente literarnega procesa v neki dobi. Ti ostajajo znotraj pristopov, osredotočenih bodisi neposredno na tekst bodisi moment produkcije ali recepcije, vendarle vsakebi. Znotraj znanstvenoraziskovalnega kroga, ki razpolaga s skupnim teoretskim izhodiščem in modelom sveta, jih tudi preverja. Po drugi plati systemska teorija pri reševanju problemov v literarni vedi nikakor nima »odrešilne moči«. Kakor druge teorije je skonstruirana. To pomeni, da ni nekaj samo po sebi danega, temveč le posebna teorija, ki ima svoje šibkosti in za nekatere pojave literarnega življenja neobčutljiva mesta. Vendar pa skuša na način logičnega sklepanja, reflektiranih in metodično preizkušenih empiričnih podatkov ponuditi operativne in alternativne rešitve pri raziskovanju literature. Čeprav na račun usmeritve pozornosti na širše okoliščine nastajanja in kroženja tekstov gotovo zmanjša vlogo teksta, vprašanje o njegovem smislu in estetski vrednosti, v preučevanju literature ni mogoče spregledati niti socio-kulturnega konteksta niti literarnih akcij. Literarni proces brez njih ne bi stekel. Če upoštevamo splošno sprejeto delitev metod, ki jih Virk (*Moderne 8–9*) ob upoštevanju Jaussovega predloga razdeli v prvo,⁴ drugo⁵ in tretjo⁶ paradigmo, zraven pa poseben razdelek z vprašajem odpre za empirično literarno vedo, bi se z vidika njenega holistično naravnanege pristopa pogojno dalo govoriti o četrti metodološki paradigmi.⁷

Zgodovina sistemskih pristopov⁸

Za razliko od recepcijskih estetik, pri katerih dominantno mesto vendarle zaseda bralec kot tako rekoč edini določevalec vrednosti in konstrukter literarnega objekta, in pristopov prve paradigme⁹ so bolj celostni pristop razvili ruski formalisti.¹⁰ Skozi pojem dezavtomatizacije V. Šklovskega (*Umetnost kot postopek* 1917) se v sicer tanki plasti kaže tudi bralčeva sposobnost gledanja in njegova vloga pri pripisovanju literarnosti tekstu. Po drugi plati je kvaliteta odklona od avtomatiziranih zaznav na način šokantnosti, osveževanja stvari z neobičajnih zornih kotov v zadnji posledici objektivna lastnost teksta samega, njegove posebne jezikovne organizacije. Tisti, ki je tekst ustvaril, ali tisti, ki ga sprejema (odziv bralca in namen avtorja), sta potisnjena v ozadje. V spisih *Literarno dejstvo* (1921) in *O literarni evoluciji* (1927) J. Tinjanov pokaže na igro razmerij med komponentami v literarnem delu, ki v spremenljivih družbeno-zgodovinskih kontekstih zamenjujejo mesto dominante. Literarne prvine dela ne izginjajo, se pa spreminjata njihova ureditev in funkcija. Tinjanov na poseben način opozori na prepletenost znotrajbesedilnih kvalitet in literarne dobe, v kateri se delo giba in v interakciji s katero šele dobiva literarnoestetsko strukturo. Tekst je literaren zaradi spremenljive vloge ter aktivnosti in sposobnosti bralca. Statičen sistem ni niti avtorska individualnost. Obstoje dejstva kot literarnega dejstva potemtakem ni lastnost objekta na sebi, temveč se poraja tako v soodvisnosti z literarnim nizom kot v diferencialnem razmerju z drugimi, zunajliterarnimi nizi. S pojmom variabilne dominante Tinjanov vzpostavi most med tekstualnim fenomenom ter spremenljivimi kontekstualnimi dejavniki. Ti prav tako narekujejo sklop predpostavk, vzorcev, asociacij, v razmerju do katerih sprejemamo dela. Književnost se postopoma vpenja v socialno mrežo, v kateri je povezana z drugimi sestavi. Literarno dejstvo je po Tinjanovu razvijajoči se fenomen, ki se ga ne da fiksirati. S tega stališča avtor nasprotuje statični obravnavi literature, ustvarjanju trdne ontološke definicije literature in govorjenju o estetskih kvalitetah dela nasploh. Literarno dejstvo v nadaljevanju postavi v zvezo z gibljivim zgodovinskim nizom in zunajliterarnimi pojavi, po katerih segajo njegovi postopki in konstrukcijska načela in v razmerju do katerih se da razkriti njihovo funkcijo in pomen. Literatura je dinamična govorna konstrukcija, saj literarni niz zadeva ob sosednje, kulturne, družbene in življenjske nize. Za Tinjanova sta tako literarno delo kot literatura sistem. Prvine nekega dela je treba zato analizirati v sovisnosti z drugimi elementi v delu in s prvini drugih nizov. V socialno življenje literaturo vpenja B. Ejhenbaum (*Literarno življenje*, 1927) in preusmerja pozornost od znotrajbesedilnih razmerij na socializacijo del v literarnem življenju. Soodvisnost

literature od zunanjih dejavnikov pokaže na primeru pisatelja. Na njegovo vlogo in položaj vplivajo spremenjene razmere, družbeno pregrupiranje in spremembe gospodarskih redov. Sistemskost pristopa prihaja najbolj do izraza v njegovi kritičnosti do t. i. materialističnih pristopov, in sicer ko gre za analizo del z vidika piščeve razredne ideologije ter izpeljavo literarnih oblik iz družbenoekonomskih razmer dobe. Po njegovem je treba biti pri literaturi pozoren na interaktivna razmerja in medsebojno pogojenost med literarnim in zunajliterarnimi nizi (ne pa jih zvesti na slednja), saj vplivajo na literarno evolucijo v nekem momentu. Navaja primer Puškinovega sestopa v revialno prozo. Tega ni mogoče povezovati ne samo z družbenoekonomskimi razmerami ne samo z zakonitostmi literarnega življenja, temveč ga namesto tega postaviti v odnos s takratno splošno profesionalizacijo literarnega dela, novim pomenom novinarstva, povečanjem bralskega občinstva čez meje aristokratskega kroga, pojavom poklicnih založnikov, knjigarnarjev, vpeljavo periodičnih izdaj, pojavom literature kot industrijske panoge in pojasniti kot izrabo novonastalih razmer literarnega življenja. (*Ruski formalisti*) Vezi med tekstem in kontekstom je med strukturalisti dognal R. Jakobson (*Lingvistični in drugi spisi*, 1957), kar je vidno iz njegovega šestčlenskega (literarno)komunikacijskega modela. Čeprav je za konstituiranje besedila kot literarnega sporočila nedvomno temeljna poetska funkcija, z njeno umestitvijo med druge jezikovne funkcije niso izključeni niti drugi elementi v komunikacijskem procesu. Na ta način se tekst veže s kontekstom; literarni niz z drugimi družbenimi nizi, ob katere zadeva in od katerih je funkcionalno odvisen.

Integracija vseh momentov zapletenega literarnega procesa vidneje uspe konec sedemdesetih let prejšnjega stoletja. V njej vidim enega boljših odgovorov na opisano kaotičnost v literarni teoriji in zgodovini. V *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft* S. J. Schmidt (1980) od teorije delovanja in teorije komunikacijskega delovanja prehaja na teorijo estetskega komunikacijskega delovanja. Zoži jo na teorijo literarnega komunikacijskega delovanja in presvetli skozi fokus aktantske teorije s štirimi delovalnimi vlogami. V njihov delovalniški kontekst pa vpne tekst. Vsaj iz enega razloga se zdi na tem mestu vredno poudariti, da sistemski pristop zasnuje na (radikalno)konstruktivistični epistemološki osnovi. Če nekonstruktivistična veja ELZi meni, da konstruktivizem¹¹ zanjo nima vrednosti in jo celo razdira, pa na konstruktivističnem ozadju¹² postane jasno, da literarnost ni ontološka lastnina besedila, ampak kognitivno-socialni konstrukt.¹³ Generirana je v kompleksni interakciji med tekstem, nosilci konteksta in koncepti literature, ki prav tako nastajajo v zapletenih družbenih procesih kanonizacije, socializacije in ideološke orientacije (Schmidt). S tem ko niso nesporno središče zanimanja ne avtonomni literarni teksti, ki morajo biti

glede na zakonitosti komunikacije povezani s kompleksno mašinerijo socialnega sistema literatura, ne momenta proizvodnje in recepcije, saj njuni nosilci v literarnokomunikacijskem modelu z ozirom na kognitivno-družbeno oblikovane koncepte prvim šele pripišejo literarnost, so na poseben način zajeti vsi člani literarnokomunikacijske verige. Spregledani niso niti drugi, zanje relevantni komunikacijski sistemi v družbi.¹⁴ Schmidt razlaga literaturo v prepletu posameznih družbenih sistemov, kot jih je utrdil že N. Luhmann in ki segajo od politike do religije, sodstva, prava, umetnosti. S tem ne spregleda kompleksnosti notranje diferencirane družbe.

N. Luhmann

Luhmannove sociološke sistemske teorije ni mogoče v celoti vzeti za razlaganje literarnega procesa. Vendar pozorno branje, ki ni zamejeno z njegovo postavko o avtopoetičnosti sistemov, pokaže, da je že ta model naravnan dovolj celostno. Luhmannova teorija temelji na prenosu avtopoetičnosti z biološkega na področje socialnih fenomenov, ki sami proizvajajo svoje komponente, strukturo in meje. Komponente niso individuumi ali skupine teh, ampak komunikacije. Glavna naloga sistema je nadaljujoča se komunikacija. Ta ne terja védenja o zunanjem dogajanju, ampak le brezsubjektno predelavo kompleksnosti iz okolja ter vzdrževanje razlike med sistemom in okoljem (»Avtopoezis« 36). Res je, da Luhmann iz čisto teoretičnega gledišča samoreferenčnih, avtopoetičnih sistemov zavrne dejstvo, da bi bili socialni sistemi živi, skozi razlikovanje med psihičnimi in socialnimi sistemi pa zamegli vpliv družbenih procesov na socialne sisteme.¹⁵ Vendar pa ne zanika povsem, da obstaja sistem brez vsakega doprinosa okolja. Razmerje med sistemom in okoljem je opazujoče, saj prvi v komunikaciji z drugim izpeljuje informacije in jih obdeluje na podlagi lastne predelovalne kapacitete. Hkrati drugi sistemi v omrežju s svojimi produkcijami smisla omejujejo njegovo delovanje. Njegove identitete sicer ne specificirajo, vendar pa imajo vlogo pri njenem oblikovanju. Sistem mora zlasti s tistimi sistemi, ki so nujni za njegovo delovanje, socialno oblikovati konsenzualna področja. Z njimi je strukturno (po)vezan. V pojmih strukturne vezave, konsenzualnosti in komunikabilnosti med sistemi se mi kaže tudi bolj odprto pojmovanje socialnega sistema literatura. Luhmannovo depersonalizacijo socialnega sistema in avtopoetičnost zato razumem bolj metaforično in v zvezi z družbeno diferenciacijo. V tej je vsak sistem že razvil zanj konstitutivno množico stanj, pa zato še ni materialno in energetsko zaprt.¹⁶ Sistem in okolje se razvijata paralelno; sistem selektivno sprejema identiteto tudi

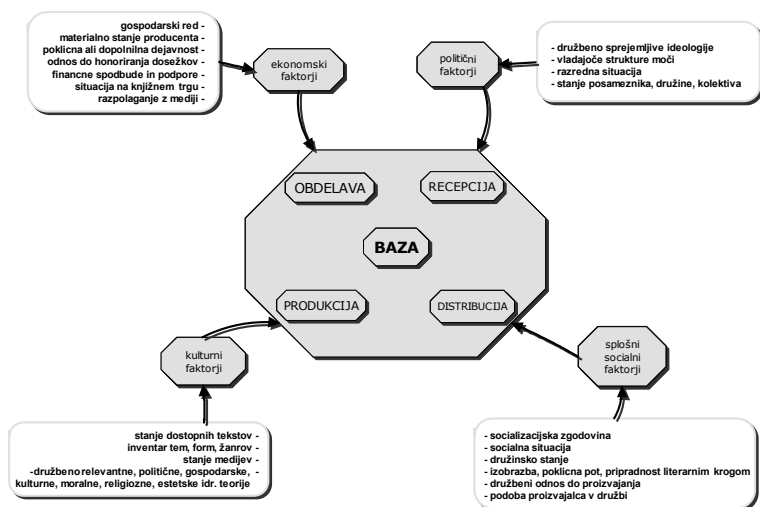
iz t. i. zunanjega sveta. S tem se tudi literarni sistem znajde na stičišču z drugimi deli omrežja, od koder se da izluščiti vse relevantne komponente in odnose, ki pri njegovem vzpostavljanju sodelujejo.

S. J. Schmidt

V delni opoziciji z Luhmannom ponudi odprtejšo koncepcijo sistema Schmidt. Čeprav je bil Schmidtov *Očrt* deležen obdelav, ki so največ povzemanja, in čeprav je pozneje avtor podal vrsto drugih razprav, se mi zdi v zgoraj opisanih razmerah nujno na novo prebrati to prelomno izdajo. Še vedno dovolj koherentno koncipira literaturo in v množici pristopov utemeljuje smiselnost systemskega. Ne glede na zavezujočnost makrokonvencij, ki literaturo ločijo od drugih polj, umešča literarnoestetsko delovanje na prehod z drugimi komunikacijskimi delovanji. Literarni sistem dobi podobo enote, pri kateri so na komunikatno bazo usmerjeni nosilci produkcije, posredovanja, sprejemanja in obdelave. V sistemu sicer upoštevajo interno komunikacijsko strategijo, vendar se oblikujejo v stiku in zadevanju ob druge družbene sestave. S sabo nosijo prtljago, v kateri so kolektivno védenje in družbenooperativni vzorci. Od tod je razvidno, kako se literarni modeli tvorijo v kognitivnih sistemih, ki jih obdajajo družbenokulturni pogoji.

Takó je proizvajanje literarnih tekstov oblika družbenega delovanja v nekem kontekstu. Njegovi nosilci so posamezniki ali skupine s pretečeno socializacijsko potjo, v kateri privzemajo norme, pričakovanja, vrednote in simbolne rede kroga, ki mu pripadajo. Opremljeni so s sistemom predpostavk, kvalifikacijami in motivacijami. V specifični situaciji in v namene zadovoljevanja potreb se ravna po določeni strategiji. Holističen zaobseg literature je izrazit tam, kjer pride do vzpostavitve hierarhično-strukturnih in funkcionalnih povezav med politično-ekonomskimi, splošnimi socialnimi in kulturnimi faktorji.¹⁷ Ti poleg poznavanja naravnega jezika in pravil, po katerih se tvorijo teksti, ravno tako sestavljajo sistem predpostavk, preko tega pa učinkujejo na literarno načrtovanje in delovanje. (Schmidt, *Grundriss* 242–270) Tudi za literarno posredovanje kot tip socialnega ravnanja veljajo vsa zgoraj nanizana določila. Izpostavljena je vloga obstoječih političnih razmerij moči, posrednikova politična naravnost, razmerje med politiko in socialnim sistemom založništva v neki dobi; ekonomska situacija in naloge založbe, radijske ali kake druge distribucijske ustanove, marketinške možnosti. Vlogo igrajo značilnosti podpornika literature, okus publike, tip gospodarskega reda, ki določa trženje, položaj avtorja, njegov literarni rang ter estetske, moralne norme

publike, njene intencije, položaj, vpliv medijev. Posredniki niso nevtralni transmissijski instrumenti, ampak historične instance. Širina systemskega pristopa prihaja do izraza tam, kjer avtor analitično loči štiri sicer prepletene operacije posredovanja tekstov. Lektorski procesi, medializacija in distribucija ter marketinški triki namreč literarni spenjajo z zanj relevantnimi in neliterarnimi družbenimi nizi. Na te je treba biti pozoren pri preučevanju literarnih pojavov. Z usmeritvijo pozornosti na posledice takega delovanja in proces učinkovanja pa so v literarni proces pritegnjeni še recipienti, obdelovalci in ustvarjalci. (271–286) Tudi recepcija je relationalen pojem. Recipientova koherentna pomenska struktura uspe le, če pride do povezav med elementi teksta in informacijami, ki jih priključijo iz svojega sistema virov. Kakor je že samo zaznavanje skrajno zapleten proces z vplivom individualnih socialnih faktorjev, tako je tudi sprejemanje ko-kontekstualni in individualni proces. Razen konvencijam estetske komunikacije je vloga pri tem pripisana še splošni in privatni ekonomski situaciji recipienta, možnostim dostopa do literarnih tekstov in njihovega nakupa, obiska gledališča in časovne realizacije recepcije, njeni profesionalnosti ali laičnosti. Tu so politično ozadje z recipientovim odnosom do političnih razmerij moči in njegova razredna situacija; podoba, ki si jo recipient ustvari o avtorju in funkciji literature v družbi, vpliv estetskih teorij in poetoloških norm. Na akcije sprejemanja vplivajo položaj recipienta v družbi, institucije, družina, šola, univerza, poklicni krog itd. (286–324) V vakuumu ni obdelovalec, saj je vpet v socialne konstelacije, ki določajo njegova ravnanja (324–372). Po Schmidtovem teoretskem modelu si literarni sistem predstavljamo takole:



Tudi iz poznejših predlogov je razvidno, da kognitivni sistemi vstopajo v (literarno) komunikacijo z uporabo kolektivnega védenja in z ozirom na tam veljavne, sprejemljive in operativne zakonitosti delovanja. (Schmidt, *Kognitive* 72–120; »A syst.«; podobno Rusch) Literatura dobiva podobo zapletene komunikacijske konfiguracije. Tak vzorec zaobjame tako področje kognitivnega kot družbeno-kulturnega.¹⁸ Jasneje postaja, da so literarni modeli rezultat interaktivno prepletenih delovalnikov, ki so vpeti v kognitivno-družbene inter- in intraakcije ter prežeti z družbenimi razmerji, usmeritvami in omejitvami. Sem spadajo poseganja politike, socialni, kulturni pogoji nastajanja in dogodki, vplivi institucij, organizacij, družbenih elit itd. Opis literature, ki temelji na kompleksnosti literarnih delovalnikov, njihovih relacij ter pripisuje pomen njihovi smotrnosti v specifični socio-kulturne situacije (Schmidt, »A syst.« 648), upošteva tako notranje sistemske zakonitosti kot umeščenost sistema v socio-kulturno omrežje. Ima tudi praktično vrednost, saj v variabilnih socio-kulturnih kontekstih na mesta omenjenih nosilcev in relacij med njimi lahko stopijo različne historične instance. Primernost modela za preučevanje pojavov literarnega življenja izhaja tudi iz njegove odprtosti – od tod univerzalnosti – za širok repertoar medijev. V schmidtovske ELZi je literatura prepoznana v razločku z drugimi medijskimi oblikami. V nasprotju s tradicionalnimi pristopi z majhno pomembnostjo elektronskih medijev in ohranjanjem tiska v vrhu piramide je model naklonjen tehnološkemu razvoju. Z njim se spreminja stanje medijev in nastajajo nove in drugačne možnosti za posredovanje tekstov. Dovolj splošen model s širšim razumevanjem medija pušča prostor tistim medijem, ki jih danes še ni mogoče predvideti.

V tem času, tj. od osemdesetih let prejšnjega stoletja in že prej,¹⁹ se tudi v slovenskem prostoru pojavljajo sorodni predlogi in raziskave, ki se pomikajo od teksta h kontekstu njegovega kroženja. Kljub razlikam s teoretskimi podlagami empirične znanosti jih tu ni mogoče zaobiti. Ugotavljajo namreč povezave med širšim družbenim prostorom s splošnimi, politično-kulturnimi, ekonomskimi idr. pogoji za proizvodnjo, razširjanje in sprejemanje ter literarnim področjem. Pri opisovanju in razlaganju dogajanja v literarnem življenju razširijo fokus zanimanja z dela na širše okoliščine njegovega nastajanja in sprejemanja ter upoštevajo njegove relacije z drugimi družbenimi področji (politiko, kulturo, gospodarskimi redi, razmerja med literaturo in ideologijami). Pri vprašanju t. i. notranje strukture literarnega dela ne ostaneta niti D. Pirjevec (*Vprašanje o poeziji, vprašanje naroda*, 1978) niti R. Močnik z *Raziskavami za sociologijo književnosti* (1983). Čeprav pri slednjem nekoliko moti materialistični aparat, je ključneje, da ne ostane samo pri momentu dela in vprašanju literarne predelave ideologije. Zanima ga razmerje med literarnim področjem in družbeno

strukturacijo. Da literature ni mogoče izčrpati z analizo notranje strukture, ampak je treba upoštevati širšo skupinsko zavest in okoliščine nastajanja dela (od sociologije avtorja do stopnje pismenosti, bralnih navad in založništva), uzavešča *Literarna sociologija* D. Rupla (1982). Med empiričnimi in sociološkimi raziskavami opozorimo še na dela M. Kmecla, M. Žnideršiča, Z. Skušek, G. Kocijana, M. Hladnika.

Pri slovenski recepciji ELZ na tem mestu nikakor ni mogoče ignorirati drugih predstavitev in programov, ki so se na Slovenskem že od srede 90. let 20. stoletja vidno opirali na to paradigmo in jo izčrpno obravnavali. Med najbolj vidnimi naj omenim raziskave Dejana Kosa. Poleg že omenjene disertacije spada sem njegova monografija *Theoretische Grundlage der empirischen Literaturwissenschaft* (2003). O perspektivah empirične literarne znanosti je pisal v *Slavistični reviji* (2004). Empirične pristope je pregledno in kritično predstavil Marijan Dovič v monografiji *Sistemske in empirične obravnave literature* (2004). V vrsto obravnave in predstavljanj ELZ in njenih praktičnih uporab se uvrščata Dovičeva monografija *Slovenski pisatelj in Kosov članek o literarni zgodovini med narativnostjo in interdisciplinarnostjo iz Primerjalne književnosti* (2008). Po zaslugi obeh avtorjev je veliko tega, kar prinaša ta članek, strokovnemu krogu že znano.

G. Rusch

Koherentnost, zanesljivost in odprtost sistemskega pristopa so značilne za Ruschev model z *obširnim in odprtim* opisnim standardom za medij. Sploh se mi zdi v tem kontekstu smiselno izpostaviti, kako literaturo koncipira G. Rusch, saj je odprta koncepcija sistema pri nas manj uveljavljena. Za razliko od Schmidtove teorije je bila recepcija njegovega modela v slovenskem prostoru veliko šibkejša.

Medij ni pri njem ne tekstualno ne produkcijsko ali recepcijsko orientiran. Upoštevati želi tako tekstovne, produkcijske parametre kot t. i. netekstualne poteze medijev in njihove uporabe. Sistemski opis literature mora po njegovem vključevati ekološke, življenjske, ekonomske, tehnološke, politične, socialne, kulturne standarde uporabe medijev na splošno ter literature partikularno. Med silami, ki določajo moderne družbe in vplivajo na literarne aktivnosti, navaja urbanizacijo in pojav množične kulture, ki je katalizator za literaturo, filozofijo, znanost in razvoj medijev. Pri literarnem načrtovanju in delovanju igra vlogo kritična masa ljudi, saj večja možnost za vsakovrstne kontakte in nastajanje interesnih skupin. Pomembna je stopnja izobrazbe v populaciji, ki večja proizvodnje literarnih in komunikativnih produktov ter stopnjuje zahteve po njih. Na literarne aktivnosti

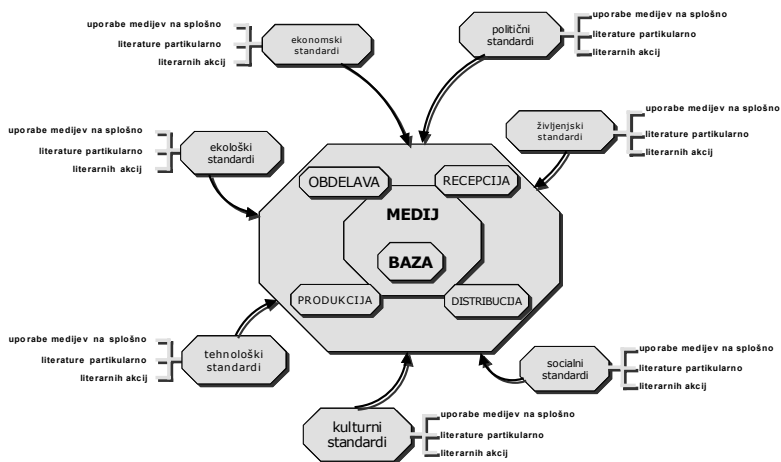
pisanja, publiciranja, branja vplivajo razne vrednostne lestvice. Na dinamiko literarnega življenja vpliva večanje razdalj med komunikacijskimi partnerji in literarnimi akterji (avtorji in založniki, bralci in avtorji itd.), čas, namenjen literaturi, finančno stanje akterjev, institucionalizacija in profesionalizacija vlog, razpoložljivi mediji. (Rusch, »Literature« 99–100) Avtor povzema, da so

1. individuumi tisti, ki kreirajo medije, ti pa nato povežejo njihove (literarne) komunikacijske potrebe.

2. Mediji so določeni s performativno, receptivno, intelektualno kapaciteto interaktivnih subjektov.

3. Mediji so najozje povezani z ljudmi, ki jih uporabljajo za svoje potrebe in namere, s kulturnimi in socialnimi načini življenja.

Literatura dobiva dinamično, iz gibljivih »lovk« sestavljeno podobo. Stegujejo se do skupnosti uporabnikov literature z vplivom političnih, ekonomskih sil in simbolnokulturnih redov²⁰ ter se oprijemljejo komunikatne baze. Sama si jo predstavljam takole:



Zaradi širokega pojmovanja medija – sega do najbolj naprednih tehnologij (avdio-vizualni, e-mediji, kibernetika komunikacija itd.) – je tudi Ruschev model odprt in uporaben za opazovanje različnih momentov v literarnem življenju in na podoben način kot Schmidov sega čez samega sebe.

Ogrodje Ruschevega modela so komponente, vpete v kompleksno mrežo znotraj- in medsistemskih razmerij. Sistem je pri njem le še propusten del socialne mreže (»dirty, fuzzy systems«; Rusch, »Zur Syst.«), tako da je vidno, kateri so potencialni in relevantni nosilci in relacije, ki generirajo literarnost. (Rusch, »Autop.« 375–385; podobno »Auf.f.«)²¹

Prelomna se mi zdi njegova definicija literarnega sistema, ki jo poda v eni ključnih razprav, in sicer *Literatur in der Gesellschaft* (1993). Začenja z ugotovitvijo, da socialnega sistema literatura ni treba koncipirati kot razreda komponent istega tipa, saj je njegova vpetost v družbo že aksiom. Ker prepletenosti oz. prehoda med družbenim omrežjem in literarnim poljem ni mogoče pretrgati, ga to pripelje do heterogenega modela literature. Sestavljajo ga z (literarnimi) teksti povezani in na različna družbena področja segajoči fenomeni; od družbenih skupin, načinov vedenja in ravnanja do dogodkov, avtorjev, založnikov, bralcev, kritikov idr. Rusch faktorje, ki posegajo v literarnem sistemu, razdeli v tri skupine: kognitivne (npr. zaznavno-spoznavne, miselne strukture, načini vedenja in ravnanja, vedenje, bio-psihične potrebe, norme in vrednote), socialne (npr. družbeno sprejeti model resničnosti, družbena organizacija, obče sprejete konvencije, modeli ravnanja, politični in pravni, gospodarski red) in ekološke (tehnološki standard, struktura prebivalstva, stopnja pismenosti, izobrazbena struktura, infrastruktura). (174–175) V literarni sistem vključi različne vloge in pozicije. Nekatere so najbolj neposredno vezane na produkcijo ali recepcijo literarnih tekstov, druge pa v literarnem procesu običajno zagotavljajo le tehnično podporo, a niso zato nič manj pomembne. S tem ilustrira heterogenost literarnega sistema. Postaja vozlišče različnih družbenih sistemov, ki tvorijo celoto literarnega procesa v neki dobi. Na osnovi raziskav z Livingstonom in Hejлом pokaže, da je literarnost socialnokomunikacijska konstrukcija, nastala v spletu literarnih in neliterarnih akcij, bio-psihičnih struktur, norm in vrednostnih sestavov ter sporazumevalnih kontekstov. S tem daje podlago, s katero se da bolj celovito²² obseči literarni proces neke dobe ali ga s ponovitvijo že izvedene in opisane procedure preveriti.

P. M. Hejl

Na dinamičen, večravninski model naletimo pri Hejlu. Ta potrjuje, da sistemi vzpostavljajo identiteto v komunikaciji z okoljem, ne da bi bila ogrožena njihova identiteta. Tudi sam izhaja iz procesa socialne funkcionalne diferenciacije (Hejl, »Die Entwicklung« 118–119), v kateri posamezen sistem zadeva ob ostale. Sistem je pri njem prav tako presek internih sistemskih standardov in socio-kulturne dimenzije.

Pojem sistema uporablja vse bolj samo v klasifikacijskem smislu. Poleg notranjih interakcij stopijo zdaj občutneje v ospredje relacije s kompleksno družbeno mrežo. Preko teh je mogoče spremljati interakcije literarnega z drugimi socialnimi subsistemi ter osvetliti vplive družbenih procesov in subsistemov na njegovo (samo)organizacijo.

Ker se sistemi tvorijo v komunikaciji z okoljem, lahko strukturna razgradnja sistema po komponentah, ki vključuje interakcijske možnosti v sistemu ter med sistemom in okoljem, lahko najboljše pojasni dogajanje v njem. Od tod začne Hejl v svojih delih dosledno uporabljati pojem »družbenega sistema«.²³ Družbena dimenzija sistema se kaže v definiranju komponent in njihovih lastnosti. Vrača se k standardni definiciji sistema, ki sta jo podala konec šestdesetih let 20. stoletja Fagen in Hall.²⁴ Premošča jo tam, kjer ločuje med lastnostmi komponent in njihovimi relacijami. Lastnosti in komponente, ki pogojujejo tipe ravnanj v sistemu, se namreč oblikujejo in utrjujejo izključno v dinamiki medsebojnih odnosov (Hejl, »Die zwei« 181–182). Od tod je razvidna vloga okolja in komunikacijskih pogojev pri vzpostavljanju družbenih sistemov.

(Literarni) sistem dobi na ta način podobo vozlišča z drugimi socialnimi sistemi (Hejl, »Zum Begriff«, »Selbstorg.« 321). Sem spadajo z literarnimi teksti povezane produkcijske, distribucijske, recepcijsko-obdelovalne vloge, katerih povezave pa so v drugih sistemih, npr. ekonomskem, politično-pravnem, vzgojno-izobraževalnem, znanstvenem itd. Tudi pod vplivom teh udeleženci v literarni komunikaciji funkcionalizirajo produkcijo, distribucijo, recepcijo literature.

Hejlovi izsledki lovijo ravnotežje med avtonomnostjo in družbeno pogojenostjo sistema. Avtor upošteva samoorganizacijske sposobnosti sistema, zaradi katere v družbeni mreži obstajajo meje nadzora in vpliva nad njim.²⁵ Sistem opiše kot relativno samostojno enoto. Po drugi plati ne spregleda širšega družbenega poseganja, krmiljenja in regulacije sistema, kar izhaja iz njegove sovisnosti od ostalih sistemov. S pripisovanjem pomena medsystemske interakcijam, ki že »kavzalno« povežejo sistem in okolje, skuša zajeti množstvo dejavnikov literarnega procesa.²⁶

Čeprav je Hejlov predlog za razliko od Schmidtovega strukturno gledano skromnejši, ima po mojem nekatere prednosti. Fokus izraziteje usmeri na vez komponent z omrežjem in na medsystemsko dinamiko.²⁷ S tem dokončno premošča prepad med literarnim in drugimi socialnimi sistemi ter mu pripíše kvaliteti aktivnosti in dinamike.

Izvirna koncepcija sistema literatura

Rešitev je zato v zasnovi dinamičnega, večravninskega in odprtega modela. Na ta način pride do (po)vezave med sistemom kot mikroravnino in družbenim omrežjem kot makroravnino. Vzpostavi se preglednejša paradigma, ki lahko zadovoljivo reši dezorientacijo, do katere je prišlo v preučevanju literarnega življenja.

Od tod koncipiram literarni sistem kot socialni sistem. Zajema tekste in nanje interaktivno usmerjene multiple²⁸ komponente, ki tekstom v svojih akcijah glede na tekstovne parametre in koncepte literature, nastale v procesih kanonizacije in socializacije (Schmidt; Juvan), pripišejo literarnost.²⁹ Komponenta je zasnovana na konstruktivistično utemeljenem pojmu individuuma, ki vključuje celoto kognitivnih procesov z vplivom družbenih procesov nanje. Vpete v mrežo socialnih razmerij so komponente razvile vzporedne in družbeno učinkovite modele resničnosti. Da je literarni sistem predvsem prostor socialnokomunikacijskih procesov, ki vplivajo na vsebine motivacij, stališč, (samo)organizacijskih dejanj in relacij med komponentami ter kreirajo sistemsko dinamiko, potrjuje v različnih teorijah preigrano spoznanje, po katerem so kognitivni procesi in okolje v adaptivno-modulativnem odnosu. S tem se nosilci sistema in sistem eksplicitno vpenjajo v socialno in funkcionalno diferencirano mrežo. Vsakokratni sistemski modus se vzpostavlja v igri komponent ter v povezavi z vsakokratnimi političnimi, pravnimi, ekonomskimi idr. situacijami.

Na analitični ravni se mi kaže literarni sistem kot razred dveh vrst komponent: sistemske baze, kamor uvrščam korpus jezikovnih tekstov, t. i. leposlovje, in skupek komponent, ki so v določenem momentu usmerjene na bazo. Sem prištevamo proizvajalca, posrednika ter sprejemnika in obdelovalca. Ti so odvisni od drugih subsistemov (npr. pisatelj kot producent mora bolj ali manj upoštevati zakonitosti gospodarskega sistema), tako da imajo slednji moč poseganja v literarni komunikaciji. Komponente morajo pri svojem delovanju in načrtovanju v literarnem sistemu upoštevati razmerja družbene moči ter posvečati skrb socialni vezavi. Načine proizvodnje, distribuiranja in konzumiranja ter obdelave tekstov morajo oblikovati v soglasju s splošno sprejetim modelom sveta oz. širšim družbenim sotvarjem.

Bipolarni prikaz literarnega sistema, ki se deli na bazo in interaktivne komponente, sovpada s pojavom naraščajoče kompleksnosti in procesualnosti družbe. S svojo notranjo razvejanostjo pa dela kompleksnost literarne komunikacije obvladljivo. Ponazorimo ga lahko s tremi med seboj povezanimi ravnmi literarnega procesa, ki predstavljajo celoto literarnega sistema v socio-kulturnem kontekstu.³⁰

– Produkcijaska raven:

○ proizvajalec teksta:

▪ avtor, prevajalec, prirejevalec.

Med produkcijo, distribucijo pa tudi obdelavo krmarijo:

▪ lektor, ki npr. kot sodelavec založbe jezikovno obdeluje, vrednoti in izbira tekste, primerne za objavo (preko spektra izbir sooblikuje kriterije literarnosti); je vezni člen med producentom in ostalimi delovalnimi vlogami, ki zagotavljajo distribucijo literarnih tekstov;

- urednik, ki je odgovoren, da dobijo besedila, namenjena za objavo, tako ustrezno oblikovno kot pomensko obliko; prevzema odgovornost za vsebine, ki dosežejo širšo javnost (npr. uredniki pri periodiki, uredniki knjižnih izdaj, zbirk);

- zaposleni pri založbah, organizacijah, združenjih, ki zastopajo njihove interese (npr. pogodbeni zastopniki) in so vezni člen med producentom in vlogami, ki zagotavljajo posredovanje izdelkov.

Taka delitev literarnih dejavnosti, ki nikakor ni enoumna, ne maje teoretske trdnosti modela. Preplet domnevno strogih kategorij produkcije, distribucije, obdelave, kakršen je zgornji, gre namreč v smer odprtejšega modela literature, ki je pri nas manj uveljavljen.

– Distribucijska raven (vidik literarnega trga): organizirano posredovanje in razvrščanje literarnih izdelkov na knjižnem trgu. Sem sodijo:

- založniki, založništvo v smislu kompleksne gospodarske dejavnosti, ki se ukvarja z zalaganjem knjižnega trga in pri tem oblikuje in sledi posebni, založniški politiki;

- stavci in tiskarji, katerih vloga je lahko združena z vlogo založnika in zato predstavljajo interese nadrejenih, lahko pa skrbijo predvsem za tehnično plat literarnega procesa (stavsko in tiskarsko delo kot vir preživetja), tako da so še najbolj oddaljeni od literarnega teksta oz. od dejanj produkcije in recepcije, saj literarnih tekstov niti ne pišejo niti ne berejo (Rusch, 1993 177);

- zaposleni pri raznih organizacijah, združenjih, društvih (vezanih na literarni proces), ki zastopajo različne interese (od društvenih, pogodbenih do trgovinskih idr. zastopnikov);

- knjigotržci, knjigarji, knjižničarji, njihovi zastopniki, ki se ukvarjajo z organiziranim zbiranjem, hranjenjem, razpošiljanjem, prodajanjem, tudi zalaganjem knjig.

Podobno kakor zgoraj med različnimi dejavnostmi, zlasti distribucijo in obdelavo, krmarijo

- publicisti, ki (navadno v časopisju, danes na radiu, televiziji) seznanjajo širšo javnost v zvezi z objavami, izdajami literarnih izdelkov in lahko zastopajo bodisi interese založnikov bodisi producenta ter usmerjajo recepcijo.

– Raven recepcije in obdelave:³¹

- bralci;

- gledalci;

- recenzenti, literarni kritiki, ki imajo z izrekanjem sodb o literarnih pojavih vpliv na različne segmente literarnega procesa (produkcijo, distribucijo, recepcijo);

- literarni znanstveniki:³² literarni zgodovinarji, literarni teoretiki, ki

preučujejo razvoj književnosti, odločajo o položaju posameznega literarnega pojava ter sooblikujejo kriterije literarnosti;

- člani izobraževalnega procesa (učitelji in učeči se), ki npr. na osnovi izobraževalne politike predvidevajo določen tip produkcije in vplivajo na njeno potrošnjo itd.

Čeprav je poglobljena razgradnja na tako rekoč vse možne elemente in razmerja med njimi zadovoljiv instrumentarij za opis literarne komunikacije, na bazo usmerjene komponente delim v tri podrazrede. Po tej poti se da videti, s katerimi sistemi vse je literarni sistem v interakcijah ter priti do zanj relevantnih orientacijskih polj. Najbolj neposredno je na bazo vezan prvi, tj. producentski podrazred. Vendar je že diada baza-producent razprta in podvržena neliterarnim dometom. Omenimo samo producentov poskus objave literarnega proizvoda, ki stopi s tem v okvir zakonitosti ekonomskega sistema in kapitalističnega trga. Da je vzpostavljanje literarnega sistema pogojeno z najširšim družbenim sotvarjem, prihaja do izraza pri drugem podrazredu. Vanj uvrščam komponente za distribucijo. Sem spada celo množstvo akcij, in sicer založniško-knjigotrška veriga, publicistična dejavnost, trgovinski sistem, ki so vpeti v zakonitosti kapitalističnega trga. Krmiliti morajo med produkcijo in recepcijo ter glede na povpraševanje in ponudbo določati vrednost literarnih izdelkov. Na drugi strani so npr. (stavsko-)tiskarske prakse. To so podsistemi, ki literarnih tekstov niti ne pišejo/proizvajajo niti ne berejo/sprejemajo in so navidez izven literarnega procesa, vendar so vanj vpleteni skozi reprezentiranje interesov nadrejenih (npr. zastopnikov založb, knjigarn, knjižnic). Ti prav tako oblikujejo literarni trg ter posegajo v literarni sistem. (podobno Rusch) Tretji razred zajema prakse, vezane na recepcijsko-obdelovalni vidik. S tem dobivata v literarno polje vstop npr. sistem znanosti in vzgojno-izobraževalni aparat, ki spet ni daleč od politično-pravnih mehanizmov. Podrazredom gre dodati vsaj še politični in pravnosistemski vidik. Zanju je na splošno mogoče reči, da določata in urejata vsa področja in razmerja v družbi, torej tudi z literarnim povezano ekonomsko, kulturno, znanstveno, vzgojno-izobraževalno idr. področja. Če se pravno-zakonski predpisi redko nanašajo neposredno na bazo (razen če gre npr. za cenzuro), pa so njihovi neposredni posegi v drugih sistemih običajni. Nivo produkcije regulirajo npr. z določanjem avtorskih, pogodbenih, delovnih idr. pravic. Politično-pravni red z zakoni regulira kapitalski trg, založniško-izdajateljsko, knjigarniško-knjižnično mrežo za posredovanje in razvrstitev izdelkov na trgu, znanstveno-izobraževalno dejavnost idr. Literarni sistem je tedaj ujet v zapleteno družbeno, politično in tako regulirano kulturno, ekonomsko, znanstveno-izobraževalno infrastrukturo. To zgornji model upošteva. Skozi komponente, ki so tako ogrodje kot vezni člani sistema z omrežjem, nam uspe zajeti:

- a) vzajemno igro komponent v zgodovinsko zaznamovanih socio-kulturnih okoljih;
- b) njihovih tako oblikovanih in funkcionaliziranih komunikativnih, recepcijskih, produkcijskih in distribucijskih ravnanj;
- c) v te namene uporabljenih medijskih sredstev in prostorov.

Kognicija, socialnokomunikacijski in omrežni dejavniki, ki pri literarni komunikaciji sodelujejo, niso več ločeni. K njej je na ta način mogoče pristopiti zanesljiveje in celostneje.

Sklep

Mehkejši sistemski opis umešča literaturo na raven socio-kulturne organizacije družbe. Čeprav ne posveča pozornosti t. i. notranjim lastnostim besedil in nekoliko podceni problematiko teksta kot komunikatne baze, pa poudarja, da se literature ne da izčrpati z notranjo analizo. Pri njeni razlagi upošteva zlasti vlogo in vplive njenih njenih nosilcev, relacije med njimi, socialno oblikovane koncepte literature ter zunanje dejavnike. Tako razmeroma uspešno integrira:

a) kognitivne, bio-psihične prvine in sociološke aspekte literarne komunikacije – zajame niz simbolnih redov, ki krmilijo komunikacijo znotraj neke družbe ter določajo, kakšno ravnanje je v družbi in njenih podsistemih »pravilno«,

b) upošteva splošne komunikacijske pogoje – izhaja iz osnovne komunikacijske sheme, sestavljene iz recipročno povezanih delovalnih vlog; nosilcev literarnih akcij in

c) (samo)organizacijsko sposobnost sistema z literarn(oestetsk)imi mehanizmi – omenjeni delovalniki v svojih interakcijah izvajajo in ureničujejo literarnokomunikacijske cilje. Problematiko teksta, komunikatne baze zajame ta model zlasti skozi schmidtovski konvenciji polivalenčnosti in fikcionalnosti. Povezava med tekstualnimi in zunanjimi parametri, ki vzpostavljajo literarnost, je značilna za Ruschev model.³³

Da predstavlja taka sistemska teorija »skupni imenovalec« treh paradig, potrjuje zlasti njena socio-kulturna dimenzija. Literarnost je rezultanta znotraj interakcijske mreže proizvajalca, teksta, založnika, sprejemnika idr. in ni ne samo značilnost teksta ne samo rezultanta avtorjevih, bralčevih ali kakih drugih potez in aktivnosti. (podobno Rusch; Juvan, »Vprašanje«)

Zanesljivost sistemskega pristopa vidim v teoretsko/zgodovinski razlagi kot osmišljanju tekstov in procesov, saj vodi do rezultatov, ki se dajo z ustrežno uporabo iste procedure v veliki meri preveriti. Predmetnost sistemskih razlag je sestavljena iz komponent, ki v literarni komunikaciji sode-

lujejo in se pomikajo od teksta h kontekstu, ter odnosov med njimi, s čimer reproducirajo in ilustrirajo dinamiko kognitivnih in družbenih procesov pri vzpostavljanju literarnih modelov resničnosti. Procesi, ki pri nastajanju teh istih modelov sodelujejo, so pri sistemskem pristopu torej zajeti tako, da jih proizvajajo oz. ko-konstruirajo.³⁴ Osrednja metoda je razširjeno opazovanje literarnega procesa, predstavitveni način, ki se ga pri tem poslužuje, pa opis, ki se opira na preverljive podatke in izogiba intuitivnim sodbam. K vsemu prispeva tudi jezik sistemske teorije, ki je sicer formalističen in mestoma mehanicističen, a izhaja iz dodelanega pojmovnega inventarja. Na ta način se v znanstvenoraziskovalni skupini, ki si deli modus resničnosti, izgrajuje razmeroma zaokrožen in stabilen sestav spoznanj.

Če prikličemo zlasti Ruschev model z odprtim pojmovanjem medija, ki sega od neverbalnih znakov do kibernetike komunikacije in računa z novimi literarnokomunikacijskimi možnostmi, vidimo, da je univerzalne vrednosti.

Nekateri sistemski obravnavi – sploh če upoštevamo, da je zapletena interakcija kognitivnih in socialnih dejavnikov, ki v vzpostavljanju literarnih modelov resničnosti sodelujejo, sistemsko neulovljiva – očitajo reduciranje kompleksnosti. Vendar vsaj njena konstruktivistično podkovan usmeritev upošteva, da je opazovalec ponujene modele resničnosti sposoben vedno tudi (ko)konstruirati. Razmeroma utrjena govorica sistemskega pristopa je torej odprta za inovacije v preučevanju literature. Izhaja iz spoznanja, da so vse teorije konstrukti agensov raziskovalnega kroga, in ne spregleda, da je tudi sama v vlogi kreativnega opazovalca. Empiričnemu znanstveniku je jasno, da tudi sam ne opazuje literarnega sistema izključno od zunaj, temveč da sodi tudi sam med njegove sestavne dele in nastopa v vlogi obdelovalca. Zato ne proglašča pravilnosti ene same sistemske produkcije smisla, temveč računa na njeno revizijo in je odprt za (pre)oblikovanje ponujenega modela. Odločitev za sistemsko literarno znanost je opazno »generacijsko« motivirana, vendar je argumentirana. Čeprav niti odprt in dinamičen opis literarnega sistema še zdaleč ne zajame celote literature in njenega obstajanja, je sistemski prijem v kaosu, pluralizmu in transdisciplinarnosti literarne vede v primerjavi z drugimi prijemi koherentnejši in doslednejši.

Ponujena in zlasti v navezavi na Ruscha razvita definicija literarnega sistema ima tudi uporabno vrednost. Vidim jo kot morebitno podlago za pisanje literarne zgodovine. Med svežimi sistemskimi predlogi za pisanje literarnih zgodovin naj omenim Dovičev prispevek »Pisanje literarnih zgodovin in empirična literarna znanost« (2003)³⁵ ter prispevek D. Kosa »Literarna zgodovina med narativnostjo in interdisciplinarnostjo« (2008).³⁶ Aplikacijo sistemskega modela literature vidim v tipu »sondažne« raziska-

ve. Zanimale bi nas zlasti vse predlagane komponente – tj. sonde, ki tvorijo skupaj s komunikatno bazo celoto literarnega sistema v neki dobi – in vpliv »zunanjih« (npr. ekoloških, političnih, tehnoloških) faktorjev nanje. Te opazno določajo dejavnosti v literarnem polju ter osmišljajo tekste in procese. Z ozirom na komunikatno bazo in odnose med delovalniki v sistemu bi bilo treba relevantne podatke o teh faktorjih pridobiti po interdisciplinarni poti. Ker je podatkov in vseh možnih relacij med sistemom in okoljem veliko, a je potreba po preglednem in sistematičnem prikazu literarnega procesa glavno vodilo, bi se bilo treba omejiti na drobne izseke oz. momente iz literarnega življenja. Rezultat tega bi bila interdisciplinarno zasnovana in d(r)ob(c)e iz literarnega življenja prikazujoča literarna zgodovina, ki bi bila bolj kot na tekst naravnana na prikaz procesa njegovega kroženja.

OPOMBE

¹ S tem izrazom je stanje v sodobni literarni vedi opisal že Virk v *Modernih metodah literarne vede*.

² Fragmentacija literarne teorije se mu med drugim kaže v literarnoteoretskih delih, spisih, publikacijah. Avtorsko enovite in sistematične preglede, kamor uvršča Kmeclovo in Kosovo teorijo, so zamenjali bodisi knjižni prikazi literarnoteoretskih smeri bodisi izdaje, sestavljene iz raznoterih teoretskih razprav brez skupnega osišča.

³ V nadaljevanju bo rabljena že ustaljena okrajšava ELZ.

⁴ Metode, ki se osredotočajo na moment produkcije in okoliščine nastanka dela; sem uvrsti npr. psihoanalizo, sociološko metodo, pozitivizem, biografsko metodo (isti).

⁵ Metode, ki se osredotočajo na samo delo; sem uvrsti npr. ruski formalizem, praški in francoski strukturalizem, imanentno interpretacijo (isti).

⁶ Metode, ki se osredotočajo na moment sprejema dela; sem uvrsti recepcijsko teorijo (isti).

⁷ Med metodami, ki jim je lastno spoznanje, da se literature ne da obravnavati z eno metodo, Virk navaja tudi novi historizem pa feministično literarno vedo itd.

⁸ Historiat sistemskih pristopov najdemo pri S. Tötösyju Zepetneku (*The Systemic*), na katerega se deloma opiram.

⁹ Ki v primerjavi s pristopi druge in tretje paradigme kažejo najvišjo stopnjo preživelosti.

¹⁰ Bibliografska referenca o obravnavanih ruskih formalistih je zbornik *Ruski formalisti*.

¹¹ O konstruktivizmu kot teoretični podlagi empirične literarne znanosti je v slovenskem prostoru v svoji disertaciji nedvomno prvi obširneje pisal D. Kos.

¹² Po katerem stvari niso dane na sebi, ampak jih subjekt na podlagi biološkega programa in v socio-kulturnih pogojih ter v namene uspešnega funkcioniranja konstruira.

¹³ Konstruktivistična teoretska podlaga ELZi upošteva tako (nevro)biološka spoznanja o operativni zaprtosti živčnega sistema kot spoznanja družboslovnih znanosti, po katerih pri konstruiranju modelov resničnosti ni mogoče spregledati vpliva družbenih procesov in zunanjih dejavnikov nanje (Maturana, Varela, Roth; Glaserfeld idr.).

¹⁴ Sistemski teorija je naletela tudi na kritike. Koncept sistema nikakor ni rešen, sploh ko se prenese na literaturo. Zaradi ukvarjanja z obsežnejšimi sklopi in ne zlasti s teksti se ji s pozicije tistih, za katere je literarni tekst še vedno primarno in ekskluzivno polje pre-

učevanja, očita neopozitivizem. Vendar to izhaja iz nerazumevanja podlag in koncepcije sistemsko orientiranih raziskav literature.

¹⁵ S tem se oddalji od vzajemnosti kognitivno-socialnih procesov pri vzpostavljanju družbenih modelov resničnosti.

¹⁶ Da njegov koncept povsem ne izključuje ne (družbenega) okolja ne individuuma, se lahko prepričamo ob osrednjem delu *Soziale Systeme*. Tu razlike med sistemom in okoljem ne razume kot ontološke, ampak kot sistemsko relativno (Lohmann 207). Homogenost in usklajenost komponent ter trditev, da sistemi nimajo korelatov v okolju, je treba razumeti v smislu (samo)organizacijske in funkcionalne zmožnosti posameznega sistema v procesu socialne diferenciacije. Zaradi te namreč ni potrebno, da posegajo vanj drugi sistemi. S tem se ne ukinja (po)vezava med okoljem in sistemom. Nasprotno, med njima obstajajo (ožja ali širša) prehodna področja.

¹⁷ Sem spadajo:

a) družbeno sprejemljive ideologije, vladajoče strukture moči, razredna situacija, stanje posameznika, družine, skupine, kolektiva;

b) predkapitalistični, kapitalistični, socialistični idr. gospodarski redi, materialno stanje producenta, produkcija literarnih tekstov kot poklicna ali dopolnilna dejavnost, odnos do honoriranja literarnih dosežkov, finančne spodbude, podpore s strani privatnih mecenov, štipendij, krogov, situacija na knjižnem trgu, razpolaganje z mediji;

c) pretečena socializacijska zgodovina s socialno situacijo, družinskim stanjem, izobrazbo, poklicno potjo, pripadnost literarnim krogom, družbeni odnos do proizvodnje; podoba proizvajalca v družbi (genij, boem, obrtnik, intelektualec) ipd.;

č) stanje producentu dostopnih tekstov, inventar tem, form, žanrov, stanje medijev, družbeno sprejete in relevantne politične, gospodarske, kulturne, estetske, moralne, religiozne teorije in ideologije.

¹⁸ Kot udeleženci v družbenih konstruiranjih resničnosti so kognitivni sistemi družbeno pogojeni. Kot člani človeške vrste so evolucijsko gledano razvili take mehanizme, ki jih morejo obdržati pri življenju; kot člani družbe pa v konsenzualnem sodelovanju z drugimi živimi sistemi usvojili tiste mehanizme (npr. kolektivno vedenje, družbenokulturne orientacije), ki regulirajo in vrednotijo njihove odnose. (Schmidt, »A syst.«)

¹⁹ Sem spadata F. Kidrič in I. Prijatelj (1952), ki literature ne razlaga kot samozadostnega podjetja, temveč jo vpne v širšo politično in kulturno strukturo.

²⁰ Ti oblikujejo pogoje za nastanek, razvoj in uporabo medijev.

²¹ Komponente sistema so kljub svojim kognitivnim shemam v izvajanju svojih ravnanj ujete v neko predpostavljeno zaporedje dogodkov, mrežo interakcij (Rusch, »Auff.« 217–236). Literarno polje se izgrajuje v stiku s socialnim okoljem. Komponente svoja ravnanja kljub samoorganizacijskim specifikam uravnavajo v navezovanju na izkušnje s partnerji v interakciji. Vsebine slednjih pa posledično vstopajo v njihove konceptualizacije in sheme ter sooblikujejo literarne modele resničnosti.

²² Nikakor pa ne v celoti.

²³ Razume ga kot množico individuumov, ki morajo izpolnjevati dvoje pogojev: (1) znotraj sistema, toda socialno, morajo izoblikovati enake konstrukte resničnosti (vzpostredna stanja) ter (2) z ozirom nanje uravnavati svoje notranje operacije in pa medsebojne interakcije in komunikacije z drugimi individuumi.

²⁴ »A system is a set of objects together with relationships between the objects and between their attributes.« (Fagen, Hall, »Definition« 81)

²⁵ V nasprotnem primeru bi prišlo do entdiferenciacije (Hejl, »Die zwei« 205) in ne bi bilo več razlikovanja med družbenimi področji. Poleg tega v diferencirani družbi verjetno več ne obstaja sistem, ki bi bil vseveden in bi lahko izvajal popoln nadzor nad ostalimi subsistemi.

²⁶ Tudi Hejlov model sistema nikakor ne pomeni celote literature in njenega družbenega obstajanja, vendar pa je v njenem opisu in razlagi koherenten in dosleden.

²⁷ Te oz. učinkov širšega družbenokulturnega konteksta v preučevanju nacionalnega literarnega sistema ni mogoče zasenčiti.

²⁸ Multiplost mi pomeni njihovo kognitivno-družbeno kompleksnost, v notranje diferencirani družbi pa polisistemsko participacijsko sposobnost. Od tod je razvidno, da je tudi literarni sistem, v katerem take komponente sodelujejo, vozlišče različnih družbenih vplivov.

²⁹ Literarnost torej ni le snop »notranjih lastnosti« besedila, ampak tudi zunanja, družbena konvencija (Juvan, »Vprašanje«).

³⁰ Ločevanje po ravninah služi namenu znanstvene sistematizacije in opisa, medtem ko je prisotno zavedanje o njihovem simultanjem prepletu.

³¹ Ravni recepcije in obdelave, ki tvorita z drugimi v nekem obdobju celoto literarnega sistema, navajam skupaj, saj razumem pod obdelavo oz. procesiranjem višjo, bolj ali manj profesionalno recepcijo tekstov.

³² Ti so vendarle tudi del sistema znanosti in izobraževanja.

³³ Po drugi strani še vedno manjka natančnejša opredelitev tega, kateri so tekstualni parametri in konstrukcijska načela teksta, ki v interakciji z literarnimi delovalniki v družbenih procesih kanonizacije in socializacije generirajo literarnost. V to smer bi bilo treba nadgraditi sistemsko obravnavo literature.

³⁴ Rusch govori o intersubjektivni ko-konstrukciji, ki je pomemben pogoj za konsenzualizacijo intersubjektivnih gledišč; intersubjektivni preverljivosti kot kriteriju za veljavnost modela (»Konst.« 186–187).

³⁵ Objavljeno v publikaciji *Kako pisati literarno zgodovino danes* (ur. D. Dolinar in M. Juvan), Ljubljana: ZRC SAZU, 2003. 193–209.

³⁶ Objavljeno v publikaciji *Primerjalna književnost* 31.1 (2008): 75–100.

LITERATURA

Bajt, Drago idr. (ur.). *Ruski formalisti*. Ljubljana: MK, 1984.

Fagen, R. E. in Hall, A. D. »Definition of System«. *Modern Systems Research for the Behavioral Scientists. A Sourcebook*. Chichago: Aldine, 1969. 81–92.

Hejl, Peter M. »Culture as a network of socially constructed realities.« *Trends in cultural participation in Europe since the middle ages*. Ur. D. Fokkema in A. Rigney. Amsterdam, Philadelphia, 1992. 227–250.

— — —. »Die Entwicklung der Organisation von Sozialsystemen und ihr Beitrag zum Systemverhalten.« *Konstruktivismus und Sozialtheorie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994. 109–132.

— — —. »Die zwei Seiten der Eigengesetzlichkeit. Zur Konstruktion natürlicher Sozialsysteme und zum Problem ihrer Regelung.« *Kognition und Gesellschaft. Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus* 2. Ur. S. J. Schmidt. Frankfurt/Main, 1992. 167–213.

— — —. »Konstruktion der sozialen Konstruktion: Grundlinien einer konstruktivistischen Sozialtheorie.« *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*. Ur. S. J. Schmidt. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1992. 303–339.

— — —. »Selbstorganisation und Emergenz in sozialen Systemen.« *Emergenz. Die Entstehung von Ordnung, Organisation und Bedeutung*. Ur. W. Krohn in G. Küppers. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1992. 269–292.

— — —. »Zum Begriff des Individuums. Bemerkungen zum ungeklärten Verhältnis von Psychologie und Soziologie.« *Systeme erkennen Systeme*. Ur. G. Schiepek. Weinheim, München, 1987. 115–154.

- Jakobson, Roman. »Lingvistika in poetika«. *Lingvistični in drugi spisi*. Ljubljana: ISH, 1996. 149–190.
- Juvan, Marko. *Literarna veda v rekonstrukciji*. Ljubljana: LUD, 2006.
- . »Slovenski kulturni sindrom v nacionalni in primerjalni literarni zgodovini«. *Slavistična revija* 56.1 (2008): 1–17.
- . »Vprašanje o literarnosti – nekaj uvodnih opazanj.« *Slavistična revija* 45.1-2 (1997): 207–223.
- Lohmann, Georg. »'Beobachtung' und Konstruktion von Wirklichkeit, Bemerkungen zum Luhmannschen Konstruktivismus.« *Konstruktivismus und Sozialtheorie*. Ur. G. Rusch in S. J. Schmidt. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994. 205–224.
- Luhmann, Niklas. »Avtopoezis socialnih sistemov«. Prev. M. Kokot. *Časopis za kritiko znanosti* 19.140-141 (1991): 21–47.
- . *Social Systems*. Prev. J. Bednarz Jr. in D. Beacker. Stanford: University Press, 1999.
- . *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. 2. izdaja. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1985.
- Perenič, Urška. *Konstrukcija nacionalnega literarnega sistema z vidika empirične sistemske teorije: kulturno-politična društva in čitalnice: doktorska disertacija*. Ljubljana: FF, 2008.
- Rusch, Gebhard. »Auffassen, Begreifen und Verstehen. Neue Überlegungen zu einer konstruktivistischen Theorie des Verstehens.« *Kognition und Gesellschaft. Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus* 2. Ur. S. J. Schmidt. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1992. 214–256.
- . »Autopoiesis, Literatur, Wissenschaft. Was die Kognitionstheorie für die Literaturwissenschaft besagt.« *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*. Ur. S. J. Schmidt. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1992. 374–400.
- (ur), *Einführung in die Medienwissenschaft, Konzeptionen, Theorien, Methoden, Anwendungen*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2002.
- . »Konstruktivismus und Systemanalyse« *Konstruktivistisch Forschen, Methodologie, Methoden, Beispiele*. Ur. S. Moser. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004. 172–201.
- . »Literatur in der Gesellschaft.« *Literaturwissenschaft und Systemtheorie*. Ur. S. J. Schmidt. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993. 170–193.
- . »Literature, Media and Society: Toward a Media Description Standard.« *The Systemic and Empirical Approach to Literature and Culture as Theory and Application*. Ur. S. T. Zepetnek in I. Sywenky. Alberta, Siegen: Research Institute for Comparative Literature and Cross-Cultural Studies, Institute for Empirical and Media Research, 1997. 91–105.
- . »Verstehen verstehen. Kognitive Autonomie und soziale Regulation.« *Funkkolleg Medien und Kommunikation. Konstruktionen von Wirklichkeit. Studienbrief 4*. Weinheim, Basel: Beltz, 1990. 11–44.
- . »Zur Systemtheorie und Phänomenologie von Literatur. Eine holistische Perspektive.« *SPIEL* 10.2 (1991): 305–339.
- Schmidt, Siegfried J. »A systems-oriented approach to literary studies.« *Systems, New Paradigms for the human Sciences*. Ur. G. Altmann in W. A. Koch. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1998. 646–667.
- . *Die Welten der Medien, Grundlagen und Perspektiven der Medienbeobachtung*. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 1996. 79–94.
- . »Empirical Study of Literature: Why and why not?« *The Systemic and Empirical Approach to Literature and Culture as Theory and Application*. Ur. Steven T. Zepetnek in I. Sywenky. Alberta, Siegen: Research Institute for Comparative Literature and Cross-Cultural Studies, Institute for Empirical and Media Research, 1997. 137–153.
- . *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991.

- . *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994.
- . »'System' und 'Beobachter': Zwei wichtige Konzepte in der (künftigen) literaturwissenschaftlichen Forschung.« *Systemtheorie der Literatur*. Ur. J. Fohrmann in H. Müller. München: Fink, 1996. 106–133.
- Virk, Tomo. *Moderne metode literarne vede*. Ljubljana: FF, 1999.
- Zepetnek, Steven T.; Sywenky, Irene (ur). *The Systemic and Empirical Approach to Literature and Culture as Theory and Application*. Alberta, Siegen: Research Institute for Comparative Literature and Cross-Cultural Studies, Institute for Empirical and Media Research, 1997.

Empirical Systems Theory Perspectives from the Viewpoint of Younger Scholars: Consistency, Openness, and Reliability

Keywords: literary criticism / empirical science of literature / systems theory / Luhmann, Niklas / Schmidt, Siegfried J. / Hejl, Peter M. / Rusch, Gebhard

Contemporary literary studies are characterized by methodological pluralism. The discipline no longer contains one predominant direction, but instead uses various approaches that coexist with one another. In this chaos, systems theory offers more systematic literary theory and knowledge. Although this theory does not have “redemptive” power to resolve literary studies issues and it undervalues the text, it manages to connect the moments of the literary process in a given period to a satisfactory extent. These moments are part of approaches focusing either on the text or on production and reception, but separately from one another.

The integration of moments in the literary process was clearly successful at the end of the 1970s. In his *Grundriß* (1980), Siegfried J. Schmidt explains literature within the context of interconnected social systems as put forward by Niklas Luhmann. Literariness is not an ontological feature of the text. It is a result of a complex integration of the text, the context bearers, and concepts of literature that develop in the social processes of canonization, socialization, and ideological orientation. A coherent systematic approach is typical of the model developed by Gebhard Rusch, which contains an extensive and open descriptive standard for the medium. It is impossible to break the transfer between the literary field and social network. Rusch divides the factors that extend into literature into cognitive, social, and ecological factors.

In order to establish a more transparent paradigm in studying literature, the author conceives of the literary system as a multilevel system. It is comprised of texts and multiple components interactively oriented towards these texts, which ascribe a literary character to texts as part of their actions, taking into account the textual parameters and concepts of literature that have developed in socialization processes and in connection with constant political, economic, and other situations. The model's openness is clearly visible in the combination of presumably strict categories of production, distribution, and processing. In the discussion, this model is analytically broken down. This fuzzy model includes literature at the level of the socio-cultural organization of society. The literary field and network factors that participate in literary communication are no longer separated, enabling a more reliable and comprehensive approach to literary communication.

On the other hand, not even this kind of description implies the entirety of literary existence. It is clear to empirical researchers that they do not observe the literary system exclusively from the outside as well, and that they are part of this system. This is why they do not declare that only one systematic production of meaning is accurate, but are open to new suggestions.

Julij 2008

Primerjalna književnost, srednjeevropski kulturni prostor in teorija literarne zgodovine

Ivo Pospíšil

Ústav slavistiky, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Arna Nováka 1, CZ-602 00 Brno
ivo.pospisil@phil.muni.cz

Članek komentira Zgodovino literarnih kultur Vzhodne Srednje Evrope (History of the Literary Cultures of East-Central Europe). Avtor ob splošni pozitivni oceni tega znanstvenega podviga poda več kritičnih ugotovitev glede pojmov »literarna kultura« in »Vzhodna Srednja Evropa«.

Ključne besede: primerjalna literarna veda / primerjalna književnost / literarna zgodovina / nacionalne književnosti / Srednja Evropa / Vzhodna Evropa / kulturna identiteta

Večzvezkovna publikacija Johna Neubauerja in Marcela Cornis-Popa *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries I–III* (2004–2007) ponuja vrsto odgovorov, pa tudi vprašanj in problemov, ki nas vodijo nazaj k samemu namenu primerjalne književnosti. J. Hrabák jo v svojem danes že klasičnem učbeniku primerjalne književnosti prikazuje kot metodo globljega spoznanja literature in njenih pojavov, pri čemer je zanj pomembna predvsem morfološka, tj. besedilna, poetološka primerjava; to izhaja že iz njegovega dualističnega dojetanja literarnega artefakta kot znaka in posnetka hkrati. Nadaljnja pojmovanja primerjalne književnosti so preseгла meje te predstave, predvsem koncepcija Dionýza Đurišina, ki je pravzaprav že zapuščal področje primerjalne književnosti in postopoma ustvarjal novo znanstveno vedo, tj. medliterarnost z vsemi vidiki, tudi s posebnimi medliterarnimi skupnostmi (v njegovi slovaški terminologiji »osobitné medziliterárne spoločenstvá«) in literarnimi centrizmi. Dela t. i. Đurišinove mednarodne ekipe v publikaciji *History of Literary Cultures of East-Central Europe* žal niso dovolj upoštevana.

Pravi namen primerjalne književnosti je vendarle globlji od spoznavanja literature, odvija pa se v dveh projekcijah: ali želimo neki predmet natančno spoznati in ga zato primerjamo z drugim ali drugimi, da bi ga globlje spoznali, pri čemer nam primerjani pojavi pomagajo kot t. i. primerjalno ozadje, ali pa s primerjavo odkrivamo skupne točke (*topoi, loci*

communes) primerjanih pojavov oziroma odkrivamo razlike. Tako nastaja določena posplošitev, prenos, ki lahko izhaja iz naravnega toka stvari. Tako je mogoče spremljati razvoj t. i. sorodnih literatur, npr. slovanskih, germanskih, romanskih ipd., ki so povezane delno po etnični, delno po jezikovni, pogosto – čeprav včasih komaj opazno – pa po zgodovinski strani. Jezikovna in etnična bližina pa ne pomenita nujno tudi literarne bližine. V tem smislu ni treba dokazovati na primer disperznosti romanske družbe, ki obsega tudi portugalsko in romunsko literaturo, saj njihove geografske, geopolitične, zgodovinske in arealne razlike zelo omejujejo prirojena skupna mesta, čeprav jih ne izključujejo. Gotovo je problematična eksistenca germanske ali anglofonske literarne skupnosti, v novejšem obdobju tudi slovanske, vendar se v zadnjem primeru vseeno zdi bolj realna, morda z izjemo 20. stoletja, ko se bližina izkazuje samo v določenih subjektivno obarvanih valovih. To pa ni pogojeno samo z objektivnimi jezikovno-etničnimi in prostorskimi (arealnimi) dejavniki, ampak tudi s subjektivnim, (volitivnim) značajem volje; bližina slovanskih literatur, ki so jo v stroki od konca 18. stoletja najprej poudarjali Nemci (Herder), potem pa tudi praktična literarna dejavnost, je krepila splošne procese narodnih preporodov. Češka in ruska literatura, ki sta bili stoletja ločeni, čeprav imata skupni imenovalec v cerkvenoslovanskem pismenstvu, sta druga na drugo vplivali v času Velike Moravske, přemyslovske Češke in Kijevske Rusije. Poznejši ponovni stiki so bili velik politikum (vizija Dobrovskega o vrnitvi ruskega cesarstva tja, od koder so nekoč prišli Indoevropejci, tj. v Indijo), res pa so se zaradi tega sklepali novi odnosi in spodbudili enostranski ruski vpliv, predvsem v 19. stoletju in različnih obdobjih 20. stoletja. V nadaljnjem razvoju lahko povezave znova najdemo v sovjetski avantgardni umetnosti, vendar je v drugih obdobjih 20. stoletja – ne glede na politične in ideološke pritiske – bližina obeh literatur slabela. Areal bolj povezuje literaturo v češkem in nemškem jeziku, ki bi lahko bila poetološki vir narodnega preporoda (Murko), bodisi z vidika baročnega ali pozneje romantičnega vpliva, vključno z ljudskim in polljudskim slovstvom (Volksbücher), ki je bilo eden od virov češke romantike (Václavek).

V odnosih med literaturami pomembno vlogo igrajo t. i. dejavniki moči, vključno s t. i. močjo v literaturi (Berg). M. Berg v svoji knjigi o tej temi začenja svojo razlago z realizmom in njegovo krizo, v uvodu pa se vrača k obdobju 1930–1950. To označi kot zamenjavo mehanizmov ekonomskega kapitala z mehanizmom delovanja simboličnega kapitala: prerazporejanje različnih pomenskih polj je odpravilo nasprotje med literarnim in realnim. To prikazuje na primer na razvoju M. Zoščenka, ki se od 30. let 20. stoletja postopoma otrese satire in ironije ter se usmeri k t. i. iskrenosti (искренность). K temu naj dodam, da je razvoj literature s tem

nekako zastal, postal je iluzoren in se vrnil k principu igre, saj se je vrnil k že zdavnaj preseženim in arhaičnim tipom literarne psihologije: Berg govori o sovjetskem disneylandu in se mu ta literarni tip zdi infantilni. Naslednja etapa realizma se je vrnila h kakovostnim predhodnikom realizma 19. stoletja, s čimer je ustvarila iluzijo kontinuitete utopičnih tradicij. Sam Bergov tekst, ki obravnava druga besedila in t. i. diskurz sodobne ruske literature, priča o tem, da zamisel o bistveni spremembi statusa literature v Rusiji na začetku 21. stoletja ni povsem resnična oziroma da ni povsem resnična izhodiščna predstava ruske literature kot služabnice, ki naj bi zamenjevala druga področja družbene zavesti ter bi zato imela preroške, vizionarske funkcije. Te funkcije so se namreč transformirale v estetske funkcije. Zato lahko kdo F. M. Dostojevskega razume kot didaktika, pridigarja in verskega blazneža, drugi kot psihologa in filozofa, spet drugi pa kot vrhunskega umetnika: etika je v ruski literaturi postala estetika oziroma si je ustvarila estetsko funkcijo.

Obenem se pojavi vprašanje t. i. vrednostne pravičnosti: češki literarni teoretik in prevajalec iz estonščine, danes že pokojni Vladimír Macura (1945–1999), s katerim sem sodeloval pri slovarju *Slovník světových literárních děl* (1988, 1989), mi je večkrat povedal, da estonska poezija dosega vrhunsko raven in da če bi estonski pesniki pisali v angleškem jeziku, bi zagotovo prejeli Nobelovo nagrado. Tako pa pišejo v jeziku približno milijonskega naroda. Problem vrednot in vrednotenja je v literaturi pogosto obravnavan in tudi sam sem se ga polemično dotaknili v dveh različicah študije, h kateri se vračam (Pospíšil, »Hodnoty«, »The Problem«). Češki slavist, balkanist in komparativist Ivan Dorovský je napisal:

Domnevam, da je zgodovino svetovnih literatur mogoče obravnavati in razumeti kot zbirko estetsko najboljših del, ki so nastale v desetih kulturnih krogih (območjih) skozi stoletja. Kanon najboljših del, napisanih v vseh jezikih danega kulturnega območja, objektivno določajo izključno ali predvsem pripadniki posameznih narodnih literatur tega območja. Iz območne zgodovine literatur bi lahko nastala zgodovina svetovne literature kot del svetovne kulture in civilizacije. (49)

S tem bi lahko v marsičem soglašali, če se ne bi nenehno pojavljala nekakšen predstavniški princip, ki morda deluje v parlamentu, nikakor pa ne v literaturi, saj estetske vrednosti ni mogoče omejevati s črtami na zemljevidu ali z državno politiko. Nobenega kanona ne morejo določati samo pripadniki narodnih literatur nekega območja. Kanon je nadnarodni in presega vse meje, umetnost in estetika pa nista odvisna od raznih diktatur, če pa že, je to samo začasen pojav. Pozitivna diskriminacija ne more biti stalni spremljevalec razvoja, lahko je samo njegovo začasno pomožno sredstvo, saj ima razvoj svoje lastnosti, med katere spada tudi kategorija

velikosti: kar je veliko, ima v izhodišču prednost pred tistim, kar je majhno – tega ni mogoče spremeniti, izjeme pa samo potrjujejo pravilo. V primeru literature štejejo med drugim velikost naroda, število govorcev in bralcev nekega jezika, zgodovinski razvoj in njegova tragična zgodovina. Primer Srednje Evrope in Balkana o tem jasno priča in lahko samo špekuliramo, kaj bi bilo s srbsko, bolgarsko ali katero drugo južnoslovansko literaturo, če ne bi bilo osmanske okupacije, oziroma kaj bi bilo s češko literaturo, če ne bi bilo husitskih vojn in Bele gore (ena od špekulacij je tudi ta, da bi po morebitnem porazu katoliške strani češčina in njena literatura povsem utonili v nemškem protestantskem morju).

Đurišinoва koncepcija svetovne literature je bila sintetična, tj. predvidevala je, da je svetovna literatura skupek splošnih, družbenih znakov svetovnega literarnega procesa. To bi pomenilo, da je treba primerjati vse, kar je bilo kdaj na Zemlji napisano (torej tudi to, kar ni ohranjeno), poiskati ujemanja in razlike ter formulirati svetovno literaturo kot splošni literarni genotip ali invarianto. To je utopija, čeprav to ne pomeni, da je koncepcija slaba, saj je to pravzaprav cilj, ki se mu želimo približati. Po drugi strani ni mogoče zavriniti niti zgodovinsko pogojenega aksiološkega dojetanja, torej svetovne literature kot skupka splošno priznanih estetskih in drugih (npr. kognitivnih, ideoloških, didaktičnih) vrednot, ki nastaja zgodovinsko in je zgodovinsko spremenljiv. Pri tem predstavniki področja (območja) ne morejo igrati odločilne vloge (areal je koristen kot kraj realizacije literature, kot prenos vrste dejavnikov, kot sredstvo boljšega in globljega spoznanja). Tako so predstavljena posamezna dela, pa tudi celotne narodne literature, zato smo s pojmom »svetovna literatura« označevali tiste narodne literature, ki so (do zdaj) delovale najbolj poetološko – glede na različne okoliščine (Pospíšil, *Světové*). Katere bi spadale v konglomerat »svetovnih literatur«, je gotovo stvar razprave, gotovo pa je, da med njimi ne bo ne makedonske ne bolgarske, češke, slovenske ali slovaške (ponavljam, da pojem »svetovne literature« ni isto kot pojem »svetovna literatura«). Če bo tam tudi poljska, ne vem, njene velikosti pa gotovo ne bi meril samo s številom Nobelovih nagajencev. Zelo dobro razumem, iz česa izhaja zavračanje aksioloških kriterijev in zaradi česa je videti, da princip ni pravičen (F. Wollman je to večkrat izrazil v delu *Methodologie srovnávací slovesnosti slovanské* iz leta 1936 in v delu *Slovesnost Slovanů* iz leta 1928 – nedavno sem bil sourednik pri nemškem prevodu (Wollman, *Die Lit.*); prikazal je pomen slovanskih literatur v močni folklorni plasti – na to se je navezoval tudi I. Dorovský), vendar ga ne smemo sovražiti ali odvrniti. Menim, da bi se v tem smislu morali vrniti – z veliko več znanja in manj radikalno – k napol pozabljeni razpravi o pojmu »vpliv«, k razpravi, ki se je začela in zaključila v 70. letih prejšnjega stoletja v reviji *Slavica Slovaca*.

Prepričanje o kvalitetah na primer slovanskih literatur, ki so bile v preteklosti iz različnih zunajestetskih razlogov krivično zmanjševane, zdaj ne sme voditi v zamisel o apriorni enakovrednosti vseh narodnih literatur, ki jih zastopajo njihova najboljša dela: estetskih kvalitet ni mogoče geografsko relativizirati, estetske kvalitete so vedno absolutne, nadnarodne, vsečloveške. Zaradi tega nihče ne bi smel biti užaljen, to nam dokazuje tudi bralska praksa. Enakovrednosti ni niti med ljudmi niti med literaturami, vsaka je drugačna, vsaka ima drugačno funkcijo in pomen. Priporočam, da ta problem pogledamo neemocionalno in z zgodovinskega vidika: kar je danes neznano, bo v prihodnosti morda dominantno, in obratno, oziroma kot je govoril M. Bahtin, vsa literatura lahko nekoč »doživi svoj praznik vstajenja«. Podobne probleme na neki način omenjata tudi dva slovenska avtorja pionirskih kompendijev, ki obravnavata splošna vprašanja »literarne vede v rekonstrukciji« (Juvan; o njem glej Zelenka, »Juvan«) in samo primerjalno književnost (Virk).

Če priznavamo, da poetološke kvalitete ne poznajo ali jim ni treba poznati mej niti t. i. pozitivne diskriminacije, ker bralci cenijo estetski učinek in druge komponente in funkcije literarnega artefakta, ne da bi se morali zanimati za zgodovinsko-politično-kulturne razloge za nastanek takšnega dela, moramo obenem zavrniti željo po vrednostni unifikaciji literarnega procesa, tj. predstavljati en model kot vzorec, ki ga je vredno posnemati. Pojem »belatedness«, nekakšna »zapoznelost«, »zamuda« bo v tem primeru pejorativni aksiološki termin, torej dejansko diskriminatorski. Vsaka narodna literatura ima svojo razvojno paradigmo, nobeni literaturi ni treba »dohitevati« ali »prehitevati« druge, ker je v svojem razvoju avtonomna in lahko interreagira s svojimi entitetami, lahko jih posnema, transformira njihove pobude, sicer pa ima svoj lasten razvojni ritem, ki je aksiološko avtohton. Za primer lahko vzamemo rusko literaturo, ki je šla skozi »slo-govni« razvoj od 18. stoletja in prinesla nove kvalitete, predvsem v svoji »zlato dobi«, tj. v realizmu in romanu, ter kasneje v moderni, v svoji srebrni dobi, tako kot v avantgardi in postmoderni.

S tem razmišljanjem izhajam iz teorije, ki sem jo formuliral drugje (npr. strnjeno v Pospíšil, *Rusky*) in jo poimenoval »prae-post efekt« ali »prae-post paradox«. Pri tem gre za razvoj ruske literature in do neke mere tudi za razvoj slovanskih literatur v celoti ali vsaj v nekaterih obdobjih. Pritisk poetoloških impulzov bogatih evropskih literatur, na primer francoske, italijanske, nemške, angleške itn., je privedel v njihovo imitacijo, pa tudi v to, da so bile nekatere pobude sprejete samo okvirno in so ustvarile povsem druge rezultate, ki pa so delovali inovativno: iz transformacije pobud na ruskih tleh je nastalo to, kar imenujemo čudež ruske literature. Povedano drugače: nepopolni sprejem poetološkega impulza je spodbudil nastaja-

nje drugačne, nove poetike. Ideja je povezana s pojmi, ki jih je Zdeněk Mathauser poimenoval habiliteta – superhabiliteta in metahabiliteta: prav v metahabiliteti, ki je nekakšen poetološki odmik vstran, nekakšna intencionalna nepopolnost, v zavračanju t. i. mojstrstva in v iskanju vijugastih poti naprej, se skriva pomen prae-post efekta. Konkretno to pomeni, da je ruska literatura sprejemala poetološke pobude »močnih« evropskih literatur predvsem od 18. stoletja v več valovih: s tem obenem zavračam teorijo, da je rusko 18. stoletje, ki je bilo delavnica ruske literature, zadostovalo za temeljito absorpcijo impulzov, tako kot mi ni povsem blizu koncepcija faznega premika izpod peresa Vadima Kožinova, ki rusko romantiko postavlja v čas 30.–50. let 19. stoletja h gibanju slavjanofilov, realizem v 80. leta 19. stoletja ipd. Po drugi strani pa je res, da so se te smeri, tudi realizem, absorbirale postopno, zato lahko ruski klasični datum 1842, tj. leto izida Gogoljevih Mrtvih duš, še naprej razumemo kot simbolični začetek ruskega realizma, če kot začetek ne sprejmemo za dobro desetletje starejših prozskih del.

Ravno zato moramo raziskati tudi delo *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries* in sam naslov tega dela. Pojem »literary culture« nas vrača k razumevanju t. i. kulturnozgodovinske šole 19. stoletja, obenem pa poudarja tako vedo o znaku kot prostorskost literature vključno s prodornimi središči. Še naprej pa pri tem ostaja nerešen problem, ki sta ga R. Wellek in A. Warren poimenovala »intrinsic« in »extrinsic«, torej notranji in zunanji. Gre za to, kako dovršeno in temeljito spojiti prostorsko kulturološko dojemanje z notranjim ustrojem in avtonomnim poetološkim razvojem literarnega artefakta, torej s tem, čemur je R. Jakobson rekel »literarnost«, tj. nezamenljivost tistega, kar leposlovje (belles lettres) dela leposlovje, torej s poetično (estetsko) funkcijo jezika. O tem sem nekoč nasprotoval D. Đurišinu v članku, ki ga je sam dal objaviti (Pospíšil, »Sedmero«). Takrat sem skoval termin »interpoetičnost« za medliterarne pojave, ki se križajo ravno v literarnem artefaktu, tj. v njegovi poetiki, strukturi. Tudi v obsežni publikaciji *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries* to prepletanje v osnovi manjka ali pa je zelo šibko. Literarne zgodovine ni mogoče nadomestiti z zgodovino kulturnega prostora, ker ima lastno, avtohtono paradigmo. Iščemo in najdemo lahko samo presečišče zunanjega in notranjega kroga, tako kot tisto, kar literaturo vrača kot žogo v igro, tj. v družbeno-kulturni krog, iz katerega so jo oddaljile imanentne metode, čeprav iz metodoloških razlogov, da bi bolje raziskali njeno notranjo zgradbo.

Naslednji problem je brez dvoma prvotno nemški termin Ostmitteleuropa (East-Central Europe), ki umetno deli kompaktno celoto Srednje

Evrope na dva dela – zahod in vzhod. Vprašanja srednjeevropskega centrizma oziroma samega pojma »*Mittleuropa*« se je dotaknil že nekdanji Pražan René Wellek (1903–1995). V prvem od treh pogovorov, ki jih je s Petrom Demetzem vodil na straneh letopisa *Cross Currents*, se je o tem pojmu izrazil zelo skeptično v smislu, da je pojem sam po sebi sumljiv, ker si ga je izmislil Friedrich Naumann med vojno leta 1915. Po Wellekovem mnenju je sodeloval pri tedanji nemški vojni propagandi in je bil usmerjen v sestavljanje srednjeevropske monarhije, ki bi bila večja kot Prusija. Sama koncepcija je po njegovem mnenju precej nejasna, ker niso določene meje pojma, ki verjetno izraža samo nostalgično razpoloženje. Ko zaključil pripovedovanje o svojem očetu, ki se je kot avstrijski uradnik preselil z Dunaja v Prago, da bi navdušeno podprl novo Českoslovaško republiko, znova odgovarja na isto vprašanje. Peter Demetz se k vprašanju vrne nekoliko provokativno, saj na Wellkovem lastnem življenju (češke in nemške šole, Dunaj, Praga, stalno kroženje med vzhodom in zahodom, severom in jugom) prikazuje, kako zelo je *mitteleuropäisch*. Wellek priznava, da je Srednjeevropejec z izkristaliziranim odnosom do češčine, nemščine in angleščine, obenem pa trdi, da stara *Mittleuropa*, kot je obstajala v času Avstrije, ni več mogoča niti kot posledica sovjetske invazije leta 1944 (pogovor je potekal pred temeljitimi spremembami v češkem prostoru ob koncu leta 1989). Oba udeleženca diskusije glede odnosa do srednjeevropeljstva izražata pomisleke: Wellek ob zaključku trdi, da je med Ljubljano, Prago, Trstom, Budimpešto in Dunajem bolj malo komunikacije; obenem pa je mnenja, da ta mesta združuje njihovo stališče do Zahoda (Demetz; Pospíšil in Zelenka, *René*). Med slovanskimi literaturami, npr. v času realizma, medsebojni odnosi niso nikakršna posebnost: podobnosti obstajajo zato, ker so na njih vplivale enake zahodne literature. Wellek je pri tem nekoliko pozabil nedvomen in v marsičem povsem dominanten vpliv ruskega realizma, ki pa je spet črpal iz zahodnoevropskih literatur – pri prevzemanju nagibov realizma se je slovanska inspiracija mešala s socialnimi vidiki in poetiko.

Fenomen srednjeevropeljstva je tako večkrat razlomljen in tvori zapleteno, prekinjeno mrežo, ki ni niti homogena niti prvotna celota: nastaja šele postopoma s težkim prepletanjem in zraščanjem različnih kultur. Obenem je geografsko in geopolitično spremenljiva celota: niti približno ni mogoče označiti njenih mej – spada vanjo severna Italija, Benečija, Lombardija z Milanom, Transilvanija ali tudi Vlaška, Saška, Bavarska in morda še Prusija, Belorusija in Ukrajina ali samo deli njihovih ozemelj, ki so politično nekoč spadala pod Avstrijo; sta tudi Podkarpatska Rusija in Bukovina Srednja Evropa? Vsekakor je to celota s spremenljivimi in gibljivimi geografskimi in kulturnimi mejami, trenutno povezanimi kulturnimi

središči, kot so Dunaj, Budimpešta, Praga, Krakov, eventualno še Dresden in Leipzig. Obrobni, periferni deli regije so tu in tam prehajali pod okrilja drugih regij.

Karakterna raznovrstnost in razdrobljenost srednjeevropskega je pogosto prinašala najrazličnejšo aksiologizacijo z vidika svojih avtonomnih in podrejenih delov, tj. večinoma narodnih literatur, ki so utilitarno reducirale centrizem – predvsem v eksistencialnih, odločilnih trenutkih razvoja – pri vprašanju zgodovinske izbire kulturne usmeritve. V češkem okolju je bila zapletenost srednjeevropskega centrizma kot posledica zgodovinsko-geografskih determinant poenostavljana na problematiko češko-nemškega razmerja. Prav René Wellek je že sredi 20. let menil, da za razvoj teh donosov ni odločilna dihotomija »velike« ali »majhne« literature in naroda, ampak kulturna raven prevzemnega okolja, naše stališče, domača živa tradicija, sposobna pozitivne transformacije različnih pobud nekega časa.

Na srednjeevropskega je mogoče predstaviti mnogostopenjskost kulturnih fenomenov in njihov nasprotujoči si značaj. Srednjeevropskega je definirano v razmerju do zahodnoevropskega oziroma nemškega, pa tudi do juga in vzhoda: obenem pa vse elemente obvezno vsebuje v sebi. Samo je torej sestavljeno iz tega, kar kot celota zanika, proti čemur oblikuje svoja središča. Definirano je s strukturnim premikanjem poudarka na posamezne komponente celote. Pri tem postavi v ospredje slovanski element proti vedno močnejšemu pangermanizmu, obenem se sklicuje na svoje srednjeevropskega, nemško, praško nemško in židovstvo proti vedno močnejšemu pritisku slovanskega Vzhoda, kaže se, da je sicer tudi slovansko, vendar ne samo slovansko, in če je že slovansko, to pomeni zahodnoslovansko. Nenehno pomikanje in notranji premiki fenomena srednjeevropskega je njegovo dezintegracijsko, šibko mesto. Labilnost, ki deluje razdiralno, je obenem njegova stabilnost: kar ni trdno in trdno določeno, kar nima trdne teritorialne, etnične in ideološke podobe, kar je spremenljivo in nejasno, je tudi zelo težko povsem in brez sledu uničiti. Klasični primer je kulturni in literarni fenomen srednjeevropskega bidermajerja, ki je bil kot literarna smer oziroma tok v splošnem povezan s problematiko prehodnih obdobj in ki se je izven svoje prvotne nemške osnove modificiral v alternativno slogovno tendenco. Fenomen Srednje Evrope je po vseh zgodovinskih preobratih videti bolj duhovni kot realen geopolitični prostor, žarišče usmerjanja različnih kultur in narodov, kot v nekem smislu eno od integracijskih jeder Evrope. Pojem »Ostmitteleuropa« ima nedvomno vrednostni podton v smislu vzhodne podrejenosti. O tem je svoje povedal že Frank Wollman, ko se je skliceval na slovansko evropsko tradicijo in pomembnost folklorne (Wollman, *Slovesnost, Die Lit.*); pri tem se sklicujem tudi na novejšo študije njegovega sina Slavomíra Wollmana.

Bomo torej za razliko od urednikov in avtorjev komentirane temeljne knjige branili kulturno specifično podobo Srednje Evrope? Drugače rečeno: ali spada Franz Kafka v Zahodno ali Vzhodno Srednjo Evropo oziroma ali je Dunaj v Zahodni Srednji Evropi, Praga pa v Vzhodni Srednji Evropi? Ta vprašanja imajo tako kulturno literarno kot aksiološko politično vsebino.

Ob zaključku navajam deset sklepov o razumevanju Srednje Evrope in primerjalni književnosti sami po sebi:

1) Različne primerjalne metode so za študij Srednje Evrope uporabne samo, kolikor implementirajo princip arealnosti, teritorialnosti ali področja kulture, vere in politike, obenem pa hranijo filološko jedro entitete kot ključni, izhodiščni dejavnik.

2) Raziskovati je treba ne le ujemanja in podobnosti, ampak predvsem divergence in rezistence, ki so pogosto metodološko učinkovitejše in za razvoj bolj značilne.

3) Srednja Evropa je bolj duhovna in kulturna kot pa geopolitična entiteta.

4) Služiti ozkim političnim ciljem je nesmiselno. Eden od reliktoev takšnega pristopa je pojem Ostmitteleuropa (East-Central Europe). Takšna entiteta ni nikoli obstajala, je samo politični konstrukt z določenim namenom, tako kot npr. pojma Zahodni in Vzhodni Balkan.

5) Ostanke hladne vojne moramo razumeti kot napačne in škodljive, tako kot hipotetično trditev, da Praga leži na vzhodu, Helsinki na zahodu, Dresden v Srednjehodni Evropi, Cheb (nem. Eger, lat. Egra) pa v Srednjevzhodni Evropi (Pospíšil, *Střední*).

6) Ključ do entitete Srednje Evrope so navidez obrobni, alternativni tokovi in avtsajderji. Zato predlagam študij teh pojavov, ki za zdaj ne tvorijo glavnega toka (mainstream) narodnih literatur Srednje Evrope (versko orientirane kulturne/literarne smeri in tokovi, npr. katoliška moderna, tradicionalizem, ruralizem, utopična in antiutopična literatura, znanstvena fantastika, proza virtualne pristinosti, regresivni in konzervativni trendi, stacionarne umetniške strukture, naivna umetnost, otroška literatura, trivialna in ljubiteljska literatura itd.) (Pospíšil, »Próza«).

7) Pri študiju literature Srednje Evrope je koristno primerjati transformacijo literarnih žanrov.

8) Priporočim lahko, da se izogibajmo nevarnosti prevladujočega pritisaka plitvih, a zelo modernih tem in pristopov, kot so usmerjenost v internet, množični mediji, odnosi med spoloma, politična korektnost ipd.

9) Raziskovati Srednjo Evropo pomeni tudi implementirati t. i. vsiljivce (invaders), predvsem ključnih zunanjih pobud, kot so pritiski anglo-ameriške in skandinavske kulture, imigracije in emigracije, pritisk vzhodnih

Slovanov nasploh in še posebej Rusov, balkanskih in azijskih elementov, nekrščanskih verstev itd.

10) Treba se je izogniti poveličevanju zahodnih kozmopolitskih konceptov literature v aksiološkem smislu in na podlagi teze: »Čim manj narodno, tem bolje.«

Knjiga soavtorjev in urednikov Johna Neubauerja in Marcela Cornis-Popa *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries* je ne glede na te pripombe delo ključnega značaja že zaradi svoje zbirke informacij in metodološkega koncepta: naša kritika je bila izrečena zato, ker se vsem metodološkim inovacijam navkljub ponavljajo nekateri običajni stereotipi, pa tudi zato, da bi se zavedeli njihovih mej in novih horizontov te velike teme.

Iz češčine prevedel Andrej Perdih

LITERATURA

- Berg, Michail. *Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе*. Кафедра славистики Университета Хельсинки, Москва: Новое Литературное Обозрение, 2000.
- Demetz, Peter. *Cross Currents, A Yearbook of Central European Culture*. Yale University. 9 (1990): 135–145; 10 (1991): 235–251; 11 (1992): 79–92.
- Dorovský, Ivan. *Slovenské meziliterární sbory a rozdíly*. Brno: Masarykova univerzita, 2004.
- Hrabák, Josef. *Literární komparatistika*. Praha: SPN, 1976.
- Jakobson, Roman. *Poetická funkce*. Ed. Miroslav Červenka. Jinočany: H&H, 1995.
- Juvan, Marko. *Literarna veda v rekonstrukciji. Uvod v sodobni študij literature*. Ljubljana: LUD Literatura, 2006.
- Kožinov, Vadim. »К социологии русской литературы XVIII–XIX веков (К проблеме литературных направлений)«. *Литература и социология*. Москва: Художественная литература, 1977. 137–177.
- Mathauser, Zdeněk. *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu*. Brno: Blok, 1989.
- Murko, Matthias. *Deutsche Einflüsse auf die Anfänge der böhmischen Romantik. Mit einem Anhang: Kollár in Jena und beim Wartburgfest*. Graz: Styria, 1897.
- Neubauer, John, Cornis-Pope, Marcel, ur. *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. I–III. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 2004–2007.
- Pospíšil, Ivo. »Hodnoty a rovnost v literatuře. Dvě knihy a jejich inspirativní hodnota.« *Studia Balcanica Bohemo-Slovaca* VI. 2. zv. Sekce literárněvědná a kulturologická. Sekce jazykovědná. Příspěvky prezentované na VI. mezinárodním balkanistickém sympoziu v Brně ve dnech 25.–27. dubna 2005. K vydání připravili Pavel Boček, Ladislav Hladký, Pavel Krejčí, Petr Stehlík a Václav Štěpánek. Red.: Václav Štěpánek. Ústav slavistiky FF MU, Historický ústav AV ČR, Brno: Maticе moravská, 2006. 757–767.
- — —. »The Problem of Value and Equality in Comparative Literary Studies: the Past and the Present (Some Comments on the Conception of »Area Value«)«. *The Horizons*

- of Contemporary Slavic Comparative Literature Studies*. Ur. Halina Janaszek-Ivaničková. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 2007. 39–49.
- — —. »Próza virtuální autenticity a existenciálního znejištění.« SPFFBU, X 10, *Slavica Litteraria* (2007): 5–20.
- — —. *Ruský román znovu navštívený. Historie, uzlové body vývoje, teorie a mezinárodní souvislosti: Od počátků k výhledu do současnosti*. Brno: Nadace Universitas, Edice Scientia, Akademické nakladatelství CERM v Brně, Nakladatelství a vydavatelství NAUMA, 2005.
- — —. »Sedmero úskalí a inspirací.« *Slovenská literatúra* 4 (1993): 292–295.
- — —. *Slavistika jako české rodinné stříbro*. Praha: Nadání Hlávkových, 2004.
- — —. *Slavistika na křižovatce*. Brno: Regiony, 2003.
- — —. *Střední Evropa a Slované*. Brno: Masarykova univerzita, 2006.
- Pospíšil, Ivo in Michael Moser. *Comparative Cultural Studies in Central Europe*. Brno: Ústav slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2004.
- Pospíšil, Ivo in Michael Moser, Stefan M. Newerkla. *Litteraria Humanitas XIII. Austrian, Czech and Slovak Slavonic Studies in Their Central European Context*. Brno: Ústav slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2005.
- Pospíšil, Ivo (ur.). *Areál – sociální vědy – filologie*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2002.
- — —. *Integrovaná žánrová typologie (Komparativní genologie)*. Brno: Masarykova univerzita, 1999.
- — —. *Litteraria Humanitas XI, Crossroads of Cultures: Central Europe, Kreuzwege der Kulturen: Mitteleuropa, Křižovatky kultury: Střední Evropa, Perekrestky kultury: Srednjaja Jevropa*. Brno: Masarykova univerzita, 2002.
- — —. *Světové literatury 20. století v kostce*. Pod vedením I. Pospíšila zpracovali S. Dembická, J. Kovář, K. Křížová, P. Kyloušek a I. Přikrylová. Praha: LIBRI, 1998.
- Pospíšil, Ivo in Miloš Zelenka. *Česko-slovenské vztahy, Evropa a svět*. Brněnské texty k slovakistice VI. Brno: Slavistická společnost Franka Wollmana a Ústav slavistiky FF MU, 2004.
- — —. *Česko-slovenské vztahy v slovanských a středoevropských souvislostech*. Brno: Ústav slavistiky FF MU, 2003.
- — —. *René Wellek a meziválečné Československo. Ke kořenům strukturální estetiky*. Brno: Masarykova univerzita, 1996.
- Václavek, Bedřich. *České písně kramářské*. Praha: Svoboda, 1949.
- Virík, Tomo. *Primerjalna književnost na prelomu tisočletja. Kritični pregled*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2007. (*Studia Litteraria*)
- Wollman, Frank. *Die Literatur der Slaven*. Hgb. von Reinhard Ibler und Ivo Pospíšil. Aus dem Tschechischen übertragen von Kristina Kallert. (Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen und Literaturen. Herausgegeben von Renate Belentschikow und Reinhard Ibler, 7. zv.). Frankfurt am Main – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Wien: Peter Lang, 2003.
- — —. *Slovesnost Slovanů*. Praha: Orbis, 1928.
- Wollman, Slavomír. »Postmodernismus ve slovansko-středoevropském zorném poli: fakta a fikce.« *Slavistika dnes*. Ur. Ivo Pospíšil. Brno: Česká asociace slavistů, Ústav slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2007. 213–228.
- — —. »Van Tieghem a ti druzi: hledání generální literatury směrem k jihovýchodu.« *Česká slavistika*. Brno – Praha: Academicus, 2008. 323–335.
- Zelenka, Miloš (2008): Juvan, Marko: Literarna veda v rekonstrukciji. Uvod do sodobni študij. Narodna a univerzitetna knjižnica, Ljubljana 2006. *Opera Slavica* 18.1 (2008): 42–44.

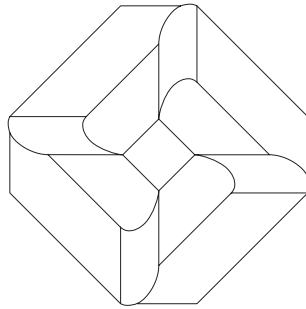
Comparative Literary Studies, Central-European Cultural Space, and Theory of Literary History

Keywords: comparative literary studies / literary history / East-Central Europe / national literatures / cultural identity

This article deals with current crucial issues concerning not only the history and theory of national literatures, but also comparative studies and their methodology in general. The author comments on the volumes of the *History of the Literary Cultures of East-Central Europe*. In addition to his generally positive evaluation of this scholarly achievement, he draws several critical conclusions, beginning with the terms in the title of this immense project – “literary cultures” and “East-Central Europe.” He proceeds from the basic meaning of comparative literary studies and a certain tension between supranational and national literary structures in their diachronic and synchronic, as well as partial and general (or universal), aspects. He emphasizes the need to exercise great care and take into account not only the contemporary state of affairs – today’s more or less political status of literature – but also the diachronic structures that emerge from the deep basis of mentalities and cultures of the past. He comes to the conclusion that one can neither apply a strictly historical approach that transfers past situations into the current position, nor modernize the past. In this sense he offers several examples typical of these manipulations. These cannot serve as definite conclusions, but only as basic principles oscillating between universal and specific points of view in the form of a Decalogue.

November 2008

Kritike



O metodi Zgodovine literarnih kultur Vzhodne Srednje Evrope

John Neubauer in Marcel Cornis-Pope, ur. *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. I–III.

Amsterdam in Philadelphia: John Benjamins, 2004–2007.

Marko Juvan

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

Naslov obsežnega, še nedokončanega skupinskega projekta *History of the Literary Cultures of East-Central Europe*, ki obenem določa tudi predmetno področje treh že izdanih obsežnih zvezkov pod uredništvom Johna Neubauerja in Marcela Cornis-Popa, nikakor ni naključen, spontan domislek, temveč izhaja iz temeljitega premisleka o zgodovini konceptualizacij, samodefinitiv in razmejitev prostora (dejanskega in zamišljenega), ki je v množstvu svojih jezikov in dialektov vzpostavljala kontekst za življenje književnosti od konca 18. stoletja do 90. let 20. stoletja. Na podlagi kritične obravnave političnih ciljev, ozemeljskih pretenzij, utopij, predsodkov, stereotipov in izključevanj, zajetih v zgodovini pojmov *Mittleuropa*, Srednja Evropa, Vzhodna Evropa ali Balkan, se urednika in ustvarjalci *Zgodovine literarnih kultur* odločijo za bolj nevtrarno, inkluzivno oznako Vzhodna Srednja Evropa (VSE). To je sicer razmeroma nov poimenovalni konstrukt, ki se nanaša na ozemlja od Baltika do Balkana in od Češke do Moldove, vendar ni brez historičnih utemeljitev in skupne kulturne in socialno-politične tipologije (prim. Mario J. Valdés, »Preface by the General Editor of the Literary History Project«, *History* 1, XIII–XVI; Neubauer in Cornis-Pope, »General Introduction«, *History* 1, 1–18; Paul Robert Magocsi, »Geography and Borders«, *History* 1, 19–30). V monografiji se izkaže, da omenjeni geopolitični in kulturni prostor določajo mnoge skupne poteze: položaj »vmesnega obrobja«,¹ na katerega so vplivale in si ga kolonialno podrejale hegemonistične sile in konfliktne ideologije (Nemčija, Avstrija, Francija, Rusija oziroma Sovjetska zveza, Otomanski imperij; nacifašizem, komunizem, politizirane religije, globalizem); precejšnja verska oziroma etnično-kulturna razdrobljenost in konfliktnost; množstvo sobivajočih jezikov in manjšin (od Judov prek Nemcev do Romov); multikulturalnost mest, regij in kulturnih žarišč; večjezičnost in pogosto ambivalentne etnične identitete pisateljev; unifikacijski »imperialni« jeziki; narodno emanci-

pacijske in »homogenizacijske« funkcije literature in kulture; predvsem pa nestabilnost, fluktuiranje političnih razmejitev in mnoge skupne zgodovinske izkušnje. Prav na odzivnosti raznojezičnih literarnih diskurzov, narodnih in lokalnih tradicij na skupne historične procese in prelome v celotni regiji temelji struktura prve knjige. Zgodovinske izkušnje, ki si jih delijo literarne kulture na območju VSE, evocira povezovanje njihovih zgodb v »časovna vozlišča« – gre za prelomna zgodovinska dogajanja (npr. marčna revolucija 1848, druga svetovna vojna, padec berlinskega zidu leta 1989), ki so bistveno spreminjala konfiguracije in funkcije literarnega polja; na te dogodke in procese so se pisatelji in pesniki celotne regije odzivali že sproti, vtisnili pa so se tudi v kolektivni in kulturni spomin poznejših rodov.

Metodološko se *Zgodovina literarnih kultur Vzhodne Srednje Evrope* tako v načelnih izhodiščih kakor tudi v praktični izvedbi drži novih, postmodernih in »postnacionalnih« koncepcij literarne zgodovine in je ena izmed njihovih doslej redkih uresničitev, še posebej če upoštevamo obseg vanjo zajetega gradiva.² Okvir projekta namreč izhaja iz hermenevtične in zgodovinske refleksije zgodovinopisja samega in se sprašuje o njegovi pretekli in sedanji etiki (gl. Cornis-Pope in Neubauer, »General Introduction«, *History* 1; »Part IV. Literary Histories: Itineraries of National Self-Images«, *History* 3, 345–427). Zaveda se, da so bile literarne zgodovine skupaj z obravnavanimi književnostmi od 19. stoletja naprej vprežene v vzpostavljane nacionalnih identitet; kulturni nacionalizem, ki je v veliki meri opredeljeval njihov diskurz, se je sicer do danes prelevil v bolj tehnično obliko »metodološkega nacionalizma« (Beck, *Das kosmopolitische Blick* 40–47), ki pa prav tako problematično istoveti državo, družbo, narod in kulturo, ne da bi pri razlagah zgodovine upošteval njihova razmerja z drugostjo v njih ali okrog njih. Posebej v makroregiji VSE nacionalna redukcija zgodovinskega pogleda preveč shematično monologizira večkulturne, večjezične in hibridne realnosti nekdanjega literarnega življenja (na primer v Lvovu, Krakovu, Pragi, Temišvaru, Trstu, Novem Sadu; v Šleziji, Istri, Furlaniji, na Štajerskem itn.). Iz spoznanj o »instrumentalnih« vlogah in učinkih literarnozgodovinskega diskurza v narodnih gibanjih in nacionalnih državah se snovalcem *Zgodovine* izoblikuje moralni, do neke mere tudi Bruslju všedni politični imperativ, naj *Zgodovina* s svojim predmetnim področjem, strukturo, metodami, vrednotenjem in interpretacijami literarnih in kulturnih pojavov prispeva k razbijanju nacionalističnih predsodkov in spodbujanju medkulturnega dialoga, tolerance in kozmopolitstva v procesu evropskega združevanja.

Naslednja postmoderna metodološka značilnost *Zgodovine* je, da v njenih treh zvezkih ni enotne velike pripovedi ali stremljenja k totaliteti, pač pa le niz zgodovinsko tipoloških posplošitev, ki kot transnacionalni okvirji

uvajajo mozaike parcialnih prispevkov, sopostavljenih mikropripovedi in fragmentov o posameznih literaturah, temah, žanrih, mestih, pokrajinah, kulturnih institucijah in podobnem. Konec koncev je *Zgodovina* rezultat daljšega in usklajenega timskega dela stotine avtoric in avtorjev z različnimi pogledi, obzorji in pristopi. Namesto linearne vzročnosti ali teleologije kompozicijo knjig organizirajo mnoge prekrivajoče se kontekstualizacije, preseki perspektiv in problemsko določenih slojev opazovanja istega časovnega segmenta ali prostora. *Zgodovina* se izogiba temu, da bi sledila eni sami normativni evolucionski sekvenci, izdelani po razvojnem modelu velikih literatur Zahoda. Namesto tega raje upošteva lokalne divergentnosti in iregularnosti v zaporedjih literarnih smeri. Tudi domnevnega »zamudništva« literatur VSE nikakor ne taji, pač pa ga zgodovinsko razloži in prevrednoti. Izkáže se, da zamudništvo s svojim eklekticismom, z mešanjem obdobj in tokov omogoča veliko stopnjo nepredvidljivosti, s tem pa tudi invencije, kar se pokaže vsaj v fazi zgodovinskih avantgard, ko literature VSE razvojno dohitijo ali celo prehitijo zahodnoevropske metropole (prim. Neubauer, »Histories of Literary Form: Introduction«, *History* 1, 321–323; Péter Krasztev, »From Modernization to Modernist Culture«, *History* 1, 332–348; Endre Bojtár, »The Avant-Garde in East-Central European Literature«, *History* 1, 364–373). V nasprotju z esencialistično izločevalnim razumevanjem kulturnih identitet, na katerih se utemeljujejo mnoge nacionalne literarne zgodovine, se *Zgodovina* drži »inkluzivne logike« (po Ulrichu Becku) oziroma postmodernega in postkolonialnega poudarjanja hibridnosti oziroma dialoški sleherne identitete (na primer pri Appiahu, Gatesu ali Deleuzu):³ namesto da bi na določenem geopolitičnem ozemlju izpostavljali en sam jezik, narod, kulturno tradicijo in jo predstavljali kot že od nekdaj čisto, samozadostno in avtonomno, ločeno od drugih, si sodelavke in sodelavci Neubauerjevega in Cornis-Popovega projekta opazno prizadevajo prikazati ali vsaj nakazati polifonijo – pa tudi kakofonijo – jezikov, literatur na različnih koncih VSE. Zato večkrat izpostavljajo dvojezične avtorje, manjšinske in dialektalne tradicije, sobivanje ali tekmovanje dveh ali več nacionalnih literatur v eni sami deželi in podobno.

Iz naslova *Zgodovina literarnih kultur Vzhodne Srednje Evrope* je prav tako mogoče razbrati, da je v ospredju tega kolektivnega dela družboslovno-kulturološki pristop, ne pa imanentno, estetsko-formalno obravnavanje književnosti. Premik od »literature« (literarnih besedil) k »literarni kulturi« (sklopu akterjev in praks, ki jih zaposlujejo literarna besedila) opozarja, da se Neubauer, Cornis-Pope in njuni sodelavci metodološko navdihujejo tudi zunaj literarne vede, pri drugih humanističnih in družboslovnih disciplinah. V uvodnih izhodiščih in še na nekaterih mestih se koncept *Zgodovine* – podobno kot Valdésova in Kadirjeva primerjalna zgodovina

literatur Latinske Amerike (*Literary Cultures of Latin America: A Comparative History*)⁴ – izrecno opira na zglede socialne zgodovine (na t. i. šolo Analov). Tudi zato v celotni *Zgodovini* ni več v ospredju pripovedna razlaga, ki bi se sklicevala na estetsko-imanentne, v primerjalni književnosti do zadnje četrtine 20. stoletja uveljavljene modele prikazovanja in členjenja literarnih procesov. Zanje značilna nomenklatura obdobj, smeri, tokov, žanrov, form, slogov in podobnega je v knjige sicer sprejeta, a bolj obrobno in pogojno; v središču pozornosti je pravzaprav le v drugem delu prve knjige (»Histories of literary form«). Namesto tega je glavna kompozicijska os že omenjena foucaultovska koncepcija »vozlišč« (časovnih, prostorskih in figuralnih): gre za dogodke, lokacije in reprezentacije, v katerih se križajo, sovpadajo ali prelamljajo kulturne prakse, ki imajo daljše trajanje in trajnejše posledice ali pa so prostorsko razširjene. Izraz »vozlišče« je že sam na sebi prostorska metafora, zato ne preseneča, da je tudi zgodovinsopisni diskurz Cornis-Popove in Neubauerjeve edicije tako topografski. Najbolj očitno je to v drugem zvezku, kjer zgodovina *realnih* prostorov na območju VSE – bodisi mest (»Cities as Sites of Hybrid Literary Identity and Multicultural Production«, *History* 2, 1–212), bodisi regij, bodisi pokrajin (»Regional Sites of Cultural Hybridization«, *History* 2, 213–374), bodisi diaspore (»The Literary Reconstruction of East-Central Europe's Imagined Communities: Native to Diasporic«, *History* 2, 375–452) – razkrije tisto, kar so časovno-razvojno organizirane pripovedi o »imaginiranih« prostorih enojezičnih nacionalnih literatur zastirale: sobivanje, prepletanje in vzlanje (tj. medsebojno vplivanje, izmenjave, dialog, konflikte, hibridne spoje) kulturnih praks, ki jih na različnih tradicijskih ozadjih in v različnih jezikih ali dialektih ustvarjajo etnične in socialne skupnosti, skozi več stoletij živče skupaj na isti lokaciji (na primer nemška, judovska in češka literarna ustvarjalnost v Pragi 19. in prve tretjine 20. stoletja); izkaže se, da so zato kulturne identitete v prostorskih vozliščih VSE pogosto razcepljene, ambivalentne, multiple in gibljive. Vozlišča v perspektivi socialne in mentalne zgodovine, ki navdihujeta pričujoče delo, s svojo intenzivnostjo izstopajo od ozadja trajnejših, počasi razvijajočih se struktur in njihove vpetosti v geokulturni prostor (te strukture so jeziki, vere, mentalitete, navade, družbene ureditve, literarni kanoni in tradicije). Vendar prav slednje s svojim dolgim trajanjem vtiskujejo makroregiji VSE njen poseben tipološki pečat. Po vsem tem ne preseneča, da v *Zgodovini* pri – sicer neenotni – periodizaciji književnosti in z njo povezanega življenja prevladuje ideološko-politično merilo: historični proces je segmentiran v glavnem glede na dominantne, trajne in razširjene družbene ideologije, ki so dlje časa vplivale na strukturo in funkcijo literarne kulture, manj pa na estetske, slogovne, poetološke razsežnosti njenih tekstov. To načelo, po katerem se literarne kulture VSE

zgodovinsko členijo na obdobja narodnega preroda (19. stoletje), modernizacije in modernizmov (od ok. 1890 do 1945) ter komunistične hegemonije (1945–1989), urednika v »General Introduction« (*History* 1, 16–18) in »Introduction to Part 1« (*History* 1, 33–38) zagovarjata z argumentom, da je bila književnost obravnavane makroregije v veliki meri precej bolj politično-nacionalno vezana od zahodnoevropske, ki naj bi bila bolj avtonomna in s tem primernejša za imanentno umetniško periodizacijo. Ta argument bi bilo sicer treba podpreti s konkretnimi primerjalnimi študijami, kljub temu pa je prepričljivih razlogov proti standardni periodizaciji po literarnoumetniških obdobjih dovolj (gl. Neubauer, »Part II. Histories of Literary Form: Introduction«, *History* 1, 321–322). Pojmi za obdobja so že sami na sebi vprašljivi, saj temeljijo na totalizacijskem abstrahiranju in retrospektivnih konstruktih, izpeljanih iz razmeroma ozkega prototipskega korpusa Zahodnega kanona in iz iluzije o premočrtnem razvoju (toda stare poetike dolgo soobstajajo z novimi, se z njimi prepletajo; poleg tega ni redko, da tekmuje več sočasnih slogovnih tendenc in da se reaktivirajo navidez že pozabljeni vzorci). Posebnost VSE je po Neubauerju še ta, da se evropske literarne smeri v literarnem diskurzu cepijo na močne ideološke podlage, ki jih deformirajo in reducirajo, podobno pa učinkuje še vztrajna in vplivna dediščina »nacionalne« romantike, ki si nove smeri – z modernizmom vred – prilagaja še globoko v 20. stoletje.

Naslednja metodološka značilnost *Zgodovine literarnih kultur Vzhodne Srednje Evrope* je razpiranje transnacionalne perspektive (Cornis-Pope in Neubauer, »General Introduction«, *History* 1, 15–16; Cornis-Pope, »Introduction: Mapping the Literary Interfaces of East-Central Europe«, *History* 2, 1–8), ki se opira na že omenjeno topografsko zgodovinsko modeliranje, a tudi na bahtinovski kulturološki dialogizem in nekatere postkolonialne koncepcije novejšje komparativistike (npr. Bhabhajeve pojme »liminalnost«, »tretji prostor«, »hibridnost«, »vmesnost«). Zgodovina literarnih kultur v praksi dokazuje, kako smiselna je uporaba takšnih metod in pojmov za območje VSE. Tisto, kar so nacionalne literarne zgodovine potiskale na obrobje, stopa v središče pozornosti: hegemon vloga kulturnih vzorcev velikih imperijev (otomanskega, habsburškega, rusko-sovjetskega), ki so obvladovali VSE kot svojo periferijo, na kateri so se zato v večjezičnem kontekstu in množtvu raznorodnih lokalnih tradicij identitete ambivalentno prekrivale in hibridno križale. Ob tem je treba s Tötösyjem vendarle opozoriti, da je – v primerjavi s tipično kolonialno situacijo – VSE območje, ki je svoj odvisni položaj samo zaznavalo in reflektiralo, se vztrajno avtoreferencialno navezovalo na svoje lastne tradicije, jih postopno krepilo, zoperstavljalo hegemonim centrom in jih osamosvajalo (*Comparative Literature* 133–134). Transnacionalni okvir *Zgodovine literarnih kultur Vzhodne Srednje Evrope* konkretno vodi k tipološkem

sopostavljanju različnih nacionalnih literatur, iskanju skupnih, invariantnih struktur, pa tudi analogij in sovisnosti v njihovem razvoju. Takšen okvir se v glavnem sklada z geopolitičnimi mejami VSE, tako da se medsebojno osvetljujejo mozaično zloženi podatki, ki se nanašajo v glavnem na literature te makroregije. Preusmeritev literarnozgodovinske pozornosti na medliterarna razmerja znotraj VSE pričujoče delo očitno razlikuje od doslej prevladujočih praks nekaterih srednjeevropskih primerjalnih književnosti (med njimi tudi slovenske), ki so se ukvarjale v glavnem s primerjavami posameznih nacionalnih literatur z zahodnimi kulturnimi središči. Literarnozgodovinski pristop, ki se izogiba metodološkega nacionalizma in svojega predmetnega področja ne podreja državno-nacionalnim in jezikovnim mejam, je prav za obravnavo VSE zelo primeren, še posebej, če – tako kot avtorji *Zgodovine* – upošteva tudi realno in imaginarno moč, ki so jo na zgodovinskih prizoriščih imele nacionalno opredeljene literarne kulture.

Pertinentnost transnacionalnega okvira se izkaže ravno v zgodovini samega nacionalizma,⁵ ki je trajno zaznamoval vse literarne kulture tega področja in od 18. stoletja naprej v raznih variantah povsod izoblikoval skoraj isto simptomatiko – tako v poetiki tekstov kakor v poetiki kulture. Matrica narodnega preroda, ki je tipološki skupni imenovalec literarnih kultur VSE, je v različnih jezikih in okoljih proizvajala zelo podobne dejavnosti in institucije, npr. izdajanje »narodnih« časopisov, ustanavljanje »narodnih« bralnih in znanstvenih društev, gledališč, akademij, knjižnic, univerzitetnih kateder, šolskih kurikulumov; kanoniziranje nacionalnih klasikov, izdajanje starih tekstov, normiranje jezika, pisanje domoljubne, folkloristične in krajinske lirike, zgodovinskih epov, dram in romanov itn. Ob takšnih sorodnostih med literarnimi kulturami od Baltika do Jadrana in od Alp do Karpatov avtorji *Zgodovine* ugotavljajo, da je bilo med njimi pravzaprav razmeroma malo medliterarnih stikov, komunikacij. Gotovo je ena izmed nalog primerjalne književnosti, da natančneje in sistematično preuči gradivo v luči vprašanja, ali in koliko so pisci tega področja dejansko poznali drug drugega, koliko in kdaj so med seboj komunicirali, se povezovali, izmenjevali ideje, koncepte, izkušnje in tekste. Odgovoriti bo morala tudi na vprašanje, kako pojasniti zelo verjetno ugotovitev, da je bila dvosmerna medliterarna in medkulturna koherenca znotraj makroregije – navkljub vsemu, kar vemo o srednjeevropskem literarnem centrizmu (Zelenka 59–79) – šibkejša od učinkovanja enosmernih vplivov in transferjev, ki so potekali med posameznimi nacionalnimi literaturami in velikimi književnostmi Zahoda. Eden od možnih odgovorov se skriva v strukturi svetovnega literarnega sistema (Moretti 54–66), v katerem je množstvo literatur VSE v položaju obrobja, ki je bilo podrejeno vplivom močnejših, hegemonističnih, že kar kolonialnih centrov politične in kulturne moči na

Zahodu, Jugu in Vzhodu (imperiji so izmenjavo in sodelovanje med temi kulturami s svojimi ideološkimi in državnimi aparati praviloma ovirali, če ni potekalo prek diskurza »kolonizatorjev«). Drugi možni odgovor vidim v delovanju nacionalizmov, ki so sicer do neke mere skušali tudi sodelovati ali se celo stapljati (na primer v okvirih ideologij avstroslavizma ali panslavizma – prim. Pospíšil), a so že po svoji logiki vodili k avtoreferencialnemu, neredko tudi provincialnemu zapiranju v svojo lastno kulturo, ki so jo navzven legitimizirali kvečjemu ob merilih, izpeljanih iz Zahodnega kanona.

Opazovanje metod *Zgodovine literarnih kultur VSE* vendarle ne more mimo njene temeljne pomanjkljivosti. Njen arealni oziroma regionalno-transnacionalni pristop je sicer dobro izhodišče, vendar pa bi bila zgodovinska razlaga občega veliko zanesljivejša, če bi delo dosledneje in izčrpejše zajemalo koncepcije in postopke primerjalne književnosti in primerjalnih kulturnih študijev; prevladujoče sopostavljanje študij o posameznih »nacionalnih« problemih in primerih in njihovo povzemanje v uvodne in povezujoče posplošitve za pravo »občo« ali »primerjalno literarno zgodovino« ne zadostuje.⁶ Če bi hoteli preseči zgolj ilustrativno vlogo konkretnih raziskav (te po logiki *pars pro toto* ponazarjajo tipološke posplošitve), bi morali uveljavljati primerjalne metode v vsakem poglavju, ob sleherni temi. Zdaj je primerjav med avtorji, teksti, žanri, formami, temami, literarnimi institucijami in praksami premalo; še manj je zgodovinskega preučevanja »dejanskih stikov«, odmevov, vplivov, prevodov, medliterarnih interferenc in transpozicij. Tako umanjka argumentacija, ki bi razložila, kako je do tipoloških invariant, analogij in konvergenč sploh prišlo.

Zato bi bilo treba dosledneje uporabljati komparativistične koncepcije, ki bi historično razložile specifično »občost« areala VSE (v mislih imam pojme, kakršni so na primer medliterarna skupnost, centrizem, interliterarnost, polisistem, vpliv, recepcija, svetovni literarni sistem). V perspektivi teh primerjalnih metod in kategorij bi se lahko vprašali, katere so pravzaprav tiste zgodovinske podlage, ki so opredelile tradicije VSE v zgodnjih obdobjih (grško-bizantinska, rimska kultura; preseljevanja ljudstev, zgodovina kolonizacij, osvajanj itn.). S tega vidika bi bilo treba preučiti tudi načine kulturno-političnega in tekstualnega delovanje hegemonističnih centrov na VSE od srednjega veka do 20. stoletja, kakor tudi specifične v transformiranju, adaptiranju, hibridiziranju in lokaliziranju teh vzorcev v različnih semiosferah in literarno-kulturnih polisistemi.

OPOMBE

¹ Postkolonialni pojem *in-between peripherality* za obravnave Srednje in Vzhodne Evrope uporablja Steven Tötösy de Zepetnek (npr. v *Comparative Literature* 129–137).

² Za kritični prikaz teh načel prim. prispevke v Dolinar in Juvan, ur., *Writing*; za premislek novih zgodovinsopisnih tendenc v sodobni primerjalni književnosti prim. Virk, *Primerjalna književnost na prelomu tisočletja* in prispevke v zborniku Dolinar in Juvan, ur., *Primerjalna književnost v 20. stoletju*.

³ Prim. Beck, *Das kosmopolitische Blick* 11–13; McLeod 216–221 *et passim*.

⁴ Obe publikaciji sta izšli iz istega (v glavnini Valdésovega) koncepta in pod okriljem ICLA/AILC.

⁵ Prim. primerjalno kulturno zgodovino nacionalizma kot transnacionalnega pojava v delu Joepa Leerssena *National Thought in Europe*.

⁶ Podoben očitek zasledimo tudi v recenziji Monike Báar (*Comparative Critical Studies* 4.3, 2007, 468–471).

LITERATURA

- Beck, Ulrich. *Das kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden*. Frankfurt: Suhrkamp, 2004.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- Dolinar, Darko in Marko Juvan, ur. *Writing Literary History: Selected Perspectives from Central Europe*. Frankfurt: P. Lang, 2006.
- Dolinar, Darko in Marko Juvan, ur. *Primerjalna književnost v 20. stoletju in Anton Ocvirk*. Ljubljana: Založba ZRC, 2008.
- Leerssen, Joep. *National Thought in Europe: A Cultural History*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- McLeod, John. *Beginning Postcolonialism*. Manchester in New York: Manchester University Press, 2000.
- Moretti, Franco. »Conjectures on World Literature«. *New Left Review* 1 (2000): 54–66.
- Neubauer, John in Marcel Cornis-Pope, ur. *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. Zvezki 1–3. Amsterdam in Philadelphia: John Benjamins, 2004–07.
- Pospišil, Ivo. »Problem slavizmov in njegov kontekst«. *Primerjalna književnost* 28.2 (2005): 17–31.
- Tötösy de Zepetnek, Steven. *Comparative Literature: Theory, Method, Application*. Amsterdam in Atlanta: Rodopi, 1998.
- Valdés, Mario J. in Djelal Kadir, ur. *Literary Cultures of Latin America: A Comparative History*. Zvezki 1–3. New York: Oxford University Press, 2004.
- Virk, Tomo. *Primerjalna književnost na prelomu tisočletja: Kritični pregled*. Ljubljana: Založba ZRC, 2007.
- Zelenka, Miloš. »K fenoménu středoevropských literatur«. Zelenka, *Literární věda a slavistika*. Praha: Academia, 2002. 59–79.

Oktober 2008

Slovenska literarna kultura v okviru Vzhodne Srednje Evrope: post-nacionalna perspektiva

John Neubauer in Marcel Cornis-Pope, ur. *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. I–III.

Amsterdam in Philadelphia: John Benjamins, 2004–2007.

Marijan Dovič

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

V zadnjih desetletjih so se vrstile odmevne teoretske diskusije o pisanju literarnih zgodovin, ki so se – včasih zelo radikalno – lotile starejših konceptov, še bolj pa praks literarnega zgodovinopisja. V takšne diskusije so se dejavno vključevali tudi slovenski literarni znanstveniki, najbolj konsistentno bržkone s simpozijem in zbornikom *Kako pisati literarno zgodovino danes?* (2003), ki je pozneje izšel še v izpiljeni angleški različici *Writing Literary History*, s podnaslovom *Selected Perspectives from Central Europe* (2006). Teh diskusij ni mogoče na kratko povzeti ali jih reducirati na skupni imenovalec. Pač pa je hitro mogoče ugotoviti, da imamo teoretiziranja in kritike sicer v izobilju, medtem ko je praktičnih, kaj šele prepričljivih poskusov prenove ali »prepisa« literarnih zgodovin, ki bi se oprli na te kritike, izrazito malo.

Med takšne poskuse gotovo sodi *History of the literary cultures of East-Central Europe: junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries*. Projekt, ki se bo v kratkem zaključil z zajetnim četrtnim zvezkom, poteka pod nadzorom Mednarodne zveze za primerjalno književnost (ICLA) in v okviru Koordinacijskega komiteja za Primerjalno zgodovino literatur v evropskih jezikih, vodita pa ga ugledna urednika Marcel Cornis-Pope in John Neubauer. Že zaradi velikopoteznosti si velja serijo podrobneje ogledati. V splošnem jo zaznamujeta dva ključna premika. Prvi je temeljita sprememba optike, ki jo zaznamuje zelo kritičen odnos do *nacionalističnih redukcij*, značilnih za tradicionalno literarno zgodovinopisje. Drugi pomemben premik je tendenca k *inoviranju kontekstualnega okvira*, v katerem se ta literarna zgodovina piše: tu ne gre le za tipičen kulturološki in literarnosociološki obrat, temveč tudi za daljnosežno prenovo prostorskega okvira.

Vpeljava koncepta Vzhodne Srednje Evrope¹ (VSE) se lahko sprva zdi arbitrarna ali celo nasilna, pa vendar se v samem poteku analize postopoma izkaže, da je vsaj toliko utemeljena kot kakšna druga prostorska raz-

mejevanja, recimo Vzhodna ali Srednja Evropa, »Mitteleuropa«, vplivno območje »habsburškega mita« in podobno, ki so močno odmevala tudi v slovenskem prostoru, tako v publicistiki kot v literarni vedi.² Še več, zdi se, da so se snovalci koncepta ravno na tej točki želeli *odmakniti* od prevladujočih prerekanj in skušali vzpostaviti povsem nov okvir. Za razliko od omenjenih pojmov je koncept VSE osvobojen »globinskih« duhovno-zgodovinskih in ideoloških konotacij, ne predpostavlja denimo povsem identičnih zgodovinskih izkušenj (in skupnega zgodovinskega spomina) tega kompleksnega prostora v zadnjih dveh stoletjih; na nek način skuša biti ne-esencialen. Zato tudi ne stremi k temu, da bi se predstavljal kot najboljši ali celo edini možen okvir, temveč skuša dokazati svojo legitimnost z rezultati raziskav.

Tu pa se izkaže, da VSE vendarle ni le poljuben geografski ali celo – če se spomnimo znamenite Handkejeve ironične opazke – »meteorološki« koncept. Tudi če so bile včasih *neposredne povezave* med posameznimi literaturami in kulturami v regiji šibke ali jih sploh ni bilo, ali pa so izmenjave potekale prek drugih, dominantnih kulturnih centrov (npr. nemških), so *strukturne analogije* med kulturami, ki so se razvijale v relativno ozkem pasu od Baltika do Sredozemlja, stisnjene med vplivni območji hegemonističnih ruske in nemške kulture, naravnost presenetljive. Ravno te analogije navsezadnje v zadostni meri upravičijo koncept VSE, ki na začetku morda deluje tuje; tujost postane celo prednost, kajti nov niz »začetnih razlikovanj« oblikuje novo opazovalno enoto in odpira možnosti novih spoznanj.

Če so v posameznih obdobjih heterogeno območje VSE zaznamovale različne politične silnice (od velikih imperijev do vladavine komunizma, ki je v zgodovinskem smislu celoten prostor verjetno najbolj povezala), je kot ključni združevalni element izpostavljen *vmesni položaj* med dvema hegemonističnima, dominantnima kulturama; gre za t. i. periferno vmesnost, ki je obenem spodbujala neposredni transfer in interference ter na drugi strani zbujala odpor do dominantnih kultur ter iskanje samobitnosti. Morda je ravno ta »stisnjenost« eden od razlogov, da je praktično v vseh kulturah tega prostora nacionalistična vloga literarnega zgodovinopisja še posebej poudarjena. Ni se težko strinjati z enim od urednikov, ko ta ugotavlja sledeče:

V devetnajstem in zgodnjem dvajsetem stoletju so se oddelki za nacionalne literature ustanavljali predvsem z namenom proizvajati literarne zgodovine, in te zgodovine niso postale le temelj za poučevanje te literature, temveč so postale samopodobe celotnih narodov. Prispevek literarnih zgodovin k 'družbeni konstrukciji realnosti' je bil precejšen. (Neubauer, *History* III, 345)

Neubauer poudari, da projekt stremi k opisu in analizi »skupnih zgodovinskih mehanizmov, ki so učinkovali na literature v tej regiji« (*History* III, 1). Ena izmed poudarjenih analogij je povezana z vznikom in zburjanjem *nacionalnih zavesti*, prek tega pa seveda z nacionalnimi literaturami in filologijami. Kakšni so bili v tem primeru »skupni mehanizmi«? Pesniki in filologi, ki so pogosto postali tudi politični vodje, so izumljali identiteto svojih ljudi predvsem s konstruiranjem *institucij* in značilnih *tekstov*. Ustanavljali so revije in časopise, založbe, kulturna društva, gledališča in opere, knjižnice, nacionalne akademije, univerzitetne stolice za nacionalne jezike in literature, ter vključevali domače literature v šolske učne načrte. Hkrati so obujali domače jezike, prevajali, zbirali in objavljali ustno slovstvo, pikolovsko urejali starejše tekste, pisali liriko, epe in zgodovinske fikcije, kanonizirali nacionalne pesnike in snovali literarne zgodovine.

Eden od neposrednih ciljev te zgodovine je seveda revizija tradicionalnih nacionalnih pogledov, njihova korekcija, premislek z druge plati. Pri tem je gotovo pomemben *kognitivni* vidik, spoznanje, da je ujetost literarnega zgodovinopisja v nacionalne matrice proizvajala redukcije in popačenja. Toda poleg obtožbe o »ne-resničnosti« v ozadju celotnega razmisleka deluje predvsem *etični nabo*j, nek (postuliran) imperativ, ki terja temeljito revizijo anahronističnih nacionalnih samopodob v imenu njihove etične spornosti:

Nacionalne samopodobe zadnjih dveh stoletij je treba danes revidirati; ne le zaradi globalizacije ali evropske integracije, temveč predvsem zato, ker še vedno spodbujajo alienacijo, sovražnost in agresivnost tako do manjšin kot do sosednjih držav. (*History* III, 345)

Rečeno drugače, literarne zgodovine imajo pomemben delež pri nacionalizmi in nastajanju nacionalnih držav, s tem pa tudi pri manj prijetnih naslednjih teh procesov. Če potegnemo to implicitno analogijo do skrajnih konsekvenc, se prikaže neposredna povezava med (nacionalistično) humanistiko in denimo krvavimi balkanskimi morijami v devetdesetih letih. Ali drugače, identičnost priimkov Vuka in Radovana, dveh slavnihi Karadžićev, se – ironično – dozdeva kot nekaj, kar presega raven golega naključja.

Če pustimo ob strani tako radikalne spekulacije, se je treba vprašati vsaj, kakšna je tista resnica literarne zgodovine širšega prostora, ki naj bi ostala skrita nacional(istič)nim pristopom? Iščemo jo lahko predvsem v večjezičnosti, multikulturalnosti, dialoškiosti; pluralnem soobstoju različnih kulturnih skupnosti, ki je bila značilna za to prostrano območje in ki so jo nacionalistične unifikacije zadnjih dveh stoletij tlačile in včasih tudi pov-

sem potlačile.³ Kamor koli se obrnemo od Odese do Gdanska ali od Trsta do Rige, sledimo podobnim zgodbam z različnimi junaki. Osredotočenje na nacionalno identiteto, kulturo in literaturo je hkrati spodbujalo provincializem in netoleranco do tistih, ki niso sodili v »nacionalno telo«; in celo v značilno večjezičnih okoljih in mestih so izginile ne le manjšine, temveč hkrati z njimi tudi možnost multiplih etničnih in jezikovnih identitet. *Ingresivna* literarna zgodovina, ki jo je Neubauer predlagal na lanskem ljubljanskem simpoziju o sodobni komparativistiki ob stoletnici Antona Ocvirka, se za razliko od nacionalnih pristopov osredotoča ravno na to sinhronost različnih kultur na istem prostoru, celo v istem mestu.

Ob doslej omenjenih izhodiščih projekta torej ni presenetljivo, da se prva knjiga tetralogije v veliki meri posveča zgodovinskim vprašanjem, strnjenim okrog nekaterih odločilnih časovnih vozlišč [temporal nodes], in da se pretežni del druge knjige ukvarja z mesti (in regijami) kot prizorišči hibridnih literarnih identitet in multikulturne produkcije. Na ta način se obravnave bližajo politični in kulturni zgodovini in med drugim pričajo o tem, kako globoko se je v literarne vede in komparativistiko usidral »kulturološki obrat«. Tudi tretja knjiga je bolj kot z literarnozgodovinske zasnovana z (literarno)sociološke perspektive, in šele napovedani zadnji zvezek se bo ukvarjal z običajnejšimi vidiki, a spet s precej izrazito socio-loško poanto.

Podobe slovenske literarne kulture

Takšna postavitev raziskovalnega okvira je gotovo produktivna za preučevanje literarnih kultur tega nehomogenega in težavnega območja. Koliko pa serija v resnici predstavlja kakovosten končni izdelek, je vsaj deloma odvisno tudi od odgovora na to, koliko je pregled »natančen«, v kakšni meri in kako zanesljivo vključuje in predstavlja (nacionalne) posameznosti. Kljub njegovi nadnacionalni zasnovi je torej povsem legitimno, če nas zanima, kako kvalitetno sta v celotnem okviru zastopani slovenska literatura in njena zgodovina. Pri tem seveda mimogrede tvegamo zdrs v perspektivo nacionalne literarne vede. Pred tako regresijo se moremo do neke mere zavarovati tako, da z enim očesom ves čas motrimo celoten (primerjalni) kontekst in šele od tod ocenjujemo posameznosti.

Oglejmo si torej nekaj temeljnih potez posameznih zvezkov in znotraj njih natančneje preučimo, kako sta zastopani slovenska literatura in zgodovina. Odgovor je mogoče iskati najprej v splošnih povzemajočih pregledih posameznih tematskih sklopov, zatem pa (le) še v prispevkih slovenskih avtorjev, kajti večina ostalih avtorjev specialističnih prispevkov ostaja

pretežno v nacionalnem horizontu oziroma ne referira na slovensko kulturo.⁴ Prvi zvezek je razdeljen v dva obsežna sklopa; prvi obdela »Vozlišča političnega časa«, in sicer tako, da se – želeč se izogniti razvojni teleologiji – iz bližnje preteklosti vrača v konec 18. stoletja. Kot vozlišča so upoštewane letnice 1989, 1956/1968, 1948, 1945, 1918, 1867/1878/1881, 1848, 1776/1789. Slovenska politika, kultura in literatura razen nekaj lapidarnih omemb niso posebej zastopane, kar je verjetno treba pripisati njihovi zanemarljivi (politični) teži. Vseeno se nekateri slovenski primeri prikažejo na površju v širšem jugoslovanskem kontekstu. V odličnem prispevku o travmah, ki so jo v jugoslovanski literarni kulturi zapustili pretresi v času konflikta med Titom in Stalinom leta 1948, Renata Jambrešić Kirin med drugim omenja ljubljanske »dachavske« procese, agitprop, Ziherla in socialistični realizem, Torkarjevo *Umiranje na obroke*, Goli otok in Hofmanovo *Noč do jutra*, Jovanovičeve *Karamazove* in Zupanov *Levitan*.⁵

Tudi v drugem sklopu o »Zgodovinah literarne forme« se le redki pregledni članki dotaknejo slovenskega gradiva. Peter Krazstev v prispevku »Od modernizacije do modernistične literature« omenja slovensko revijalno prizorišče ob koncu 19. stoletja in poudari netipičnost ostre politične delitve. Ocení, da *Dom in svet* kljub konzervativni naravnosti solidno poroča o zunanjih tokovih (novosti sicer kritizira, a jih ne ignorira), da pa tudi liberalni *Ljubljanski zvon* ne promovira resnično modernističnega kozmopolitizma, kar je mogoče pripisati omejitvam nacionalistične perspektive (*History* I, 336).⁶ Če Krazstev v nadaljevanju razprave o impresionizmu omeni tudi Ketteja in Murna, pa Endre Bojtár v članku o avantgardah omenja denimo jugoslovanske zenitiste in med ekspresionisti in postsymbolisti tudi Ivana Cankarja, povsem pa prezre slovenske avantgardistične pojave; tako ne omenja ne Podbevška v pasusu o futurizmu ne Kosovela v sklopu konstruktivizma ali kje drugje. Pač pa naslednji razdelek o zgodovinskem romanu prinese prvo res »slovensko« študijo. V prispevku »Zgodovinski roman v slovenski literaturi« Igor Grdina pregledno obdela romane od Jurčiča in Tavčarja prek Finžgarja, Preglja in Bartola vse do Jančarjevega *Katarina, pav in jezuit*.

Drugi zvezek je konceptualno zelo inovativen in kot celota deluje še najbolj usklajeno. V treh sklopih se najprej loteva mest kot prizorišč hibridnih identitet in multikulturene produkcije, zatem obdela zanimive multikulturene regije ter se na koncu ukvarja z vprašanjem konstrukcije »zamišljenih skupnosti« [imagined communities]. V nizu »mestnih« študij Anna Campanile, romanistka iz Mainza, obdela Trst kot vozlišče polifone kulture in literature z zapletenimi jezikovnimi in kulturnimi prepletanji (italijanska, slovenska, nemška, judovska skupnost). »Slovenski« Trst predstavi pregledno in ga omenja že kot oporišče prodora refor-

macije ter pozneje kot Zoisovo rojstno mesto. Omeni tudi slovensko periodiko na prelomu stoletja (*Edinost, Slovenka, Delavski list*), Kettejevo tržaško vojaščino in njene odmeve v pesmih, Kosovelov Trst, fašistični požig Narodnega doma leta 1920 ter prisilno poitaljančenje 50.000 slovenskih priimkov. Veliko pozornosti posveti Borisu Pahorju in Alojzu Rebuli ter sploh delom, ki tematizirajo multietnične probleme. Če že kaj, bi lahko prispevku dlakocepsko poodčitali kvečjemu odsotnost Vladimirja Bartola. V drugem sklopu, ki se ukvarja z regijami,⁷ bodisi realnimi ali imaginarnimi, Sabina Mihelj obdela Istro in Šavrinijo kot zamišljeni pokrajini. Istrska literatura je tipičen primer, ki se izmika enojezičnim zgodovinskim pogledom in zapleta tako slovensko kot tudi hrvaško in italijansko literarno zgodovino. Avtorica obdela to nehomogeno območje z različnih plati, od slovenskih avtorjev pa omenja Kocjančiča in Jurinčiča ter narečno poezijo Alferije Bržan. Največ pozornosti posveti delu Marjana Tomšiča in problemu tekstualnega konstruiranja lokalne, šavrske identitete.

Tretji zvezek nosi podnaslov *The Making and Remaking of Literary Institutions* in je razdeljen v štiri sklope: založništvo in cenzura, gledališče kot literarna institucija, ustvarjanje prvobitnih preteklosti (rabe folklore) ter literarne zgodovine (itinerariji nacionalnih samopodob). Te sklope zasledujemo skozi tri obdobja: čas narodnega prebujanja in institucionalizacije literature (1800–1890), čas literarnih institucij modernizma (1890–1945) in čas komunističnih režimov (1945–1989). Neubauer Slovenijo uvodoma bežno omenja v različnih kontekstih (ustanavljanje nacionalnih univerz, gradnje narodnih teatrov, ustanavljanje slovenskih bralnih krožkov v šestdesetih letih 19. stoletja, kanonizacija Prešerna), omeni Bohoriča (ne pa tudi Trubarja) ter nekoliko več pozornosti posveti Pohlinovi in Kopitarjevi gramatiki. Pregledno predstavi tudi slovensko abecedno vojno ter odpor do Vrazovega ilirizma. Pozneje med obravnavo modernizma omenja nastanek pisateljskih društev med letoma 1909 in 1943, vendar slovenskega izpusti, čeprav omeni skoraj vse druge. Zatem podrobno obravnava avantgardo kot prvo regijsko smer, ekvivalentno zahodnoevropskim. Podobno kot že prej Bojtár tudi Neubauer slovensko avantgardo izpusti, medtem ko omenja hrvaške in srbske zenitiste (Poljanski, Micić) in dadaiste (Aleksić). Pri obravnavi obdobja po drugi svetovni vojni pa so v ospredju splošni vzorci reformiranja literarnih institucij, od katerih tudi jugoslovanski ni bistveno odstopal.⁸

V uvodu v prvi sklop »Založništvo in cenzura«, ki ga je napisal Neubauer s tremi sodelavci, se pojavijo nekateri spodrsaljki. Uvodni odstavek zelo natančno omenja začetnike tiskarstva v 16. stoletju, a pri tem ne omenja slovenskih protestantov in Mandelčeve ljubljanske tiskarne.

Sledi večja napaka: prvi časopis v južnoslovanski regiji naj bi bil *Telegraphie illyrien*, ki ga je v Ljubljani izdajal Charles Nodier leta 1813; medtem ko Vodnikove *Ljubljanske novice* (1797–1800) niso omenjene. Pač pa je v okviru ustanavljanja nacionalnih »matic«, ki so nastajale po presenetljivo podobnem kopitu, nastanek slovenske korektno omenjen; enako velja za Mohorjevo družbo. Omenjeni so tudi *Kranjska čbelica* in njen urednik Miha Castelic (!), Stritarjev (dunajski) *Zvon* in kasneje še *Ljubljanski zvon*, *Dom in svet* ter *Slovan*, kot uredniki pa Aškerc, Cankar, Župančič, Lampe in Govekar.⁹ Ko Neubauer razpravlja o reorganizaciji in komunistični uzurpaciji založb in revij po drugi svetovni vojni, slovenskih primerov ne navaja, vendar na koncu omeni cenzuro v slovenskih gledališčih in ukinitvev *Perspektiv*.¹⁰

V drugem sklopu o teatru uvodničar Dragan Klaić poudari posebno nacionalno težo teatra v celotnem območju ter njegovo povezavo z gradnjo nacionalne identitete in kulture. Prvi slovenski članek je tako lapidaren (ne obsega niti pol strani), da resno izstopa iz celote. Lado Kralj v njem omenja začetke slovenskih predstav pri jezuitih iz 17. stoletju, izpusti Linharta ter razloži predvsem nastanek institucije oz. stavbe današnjega narodnega gledališča (oz. opere). V razdelku o gledališču v času socializma sledi njegov daljši članek »Ideološka kritika in moralna pokončnost v slovenskih dramah«. V njem obdela širši ideološki in politični kontekst, polemike glede socialističnega realizma (Ziherl), pregon ekspresionizma in ustrežajočega tipa literarne zgodovine (Legiša, Slodnjak); omenja Kosovela, Gruma, Majcna, Mraka; Smoleta, Božiča, Zajca in Strnišo ter podrobneje analizira igre Kozaka, Jovanoviča, Jančarja in Šeliga. V zvezi s cenzuro omenja Javorškovo *Povečevalno steklo* (1956), Rožančevo igro *Topla greda* (1964) in kontroverzni Oder 57, ter primer Boltove *State of Revolution* v zgodnjih osemdesetih. Z dobro izbranimi primeri pokaže na tipično interakcijo gledališča in jugoslovanske komunistične cenzure implicitnega tipa, zatem pa oriše še vlogo gledališča v zadnjih letih socialističnega režima (Jančar, Svetina, Jovanović, NSK – Živadinov). Za Kraljem se jugoslovanske gledališke cenzure loteva tudi Aleksandra Jovičević, ki med drugim analizira dela Jovanoviča, medtem ko Klaić v Epilogu omeni ljubljansko galerijo Kapelica.

Tretji sklop se loteva rab folklore pri oblikovanju nacionalnih kultur. Zbiranje folklornih gradiv je samo po sebi spodbujalo nacionalizem, enostransko prisvajanje folklornih obrazcev in esencialistične interpretacije narodnega značaja. Pri tem niso bile redke manipulacije, začeni z znamenitimi *Ossianovimi spevi*. Da bi ljudska poezija delovala kot združujoča sila, jo je bilo treba lingvistično standardizirati, rekonstruirati njene junake kot moralne in nacionalne vzore ter jo umestiti v zgodovino posamezne

literature na tak način, da bi navdihovala visoko literaturo. Zanimivo je, da so zbiranje gradiva pogosto spodbujali tujci – na primer Emil Korytko, Kopitar z vplivom na Vuka Karadžića ipd. Med slovenskimi zbiratelji sta omenjena še Pohlin in za njim Vodnik oz. Zoisov krog, v nizu konkretnih študij pa ni slovenske. Posebne »slovenske« študije ne prinaša niti zadnji sklop o literarni zgodovini. Vendar Neubauer v uvodu citira ugotovitve Alenke Koron o Slodnjaku in konceptu literature kot idealistično razumljene narodove duše ter v razpravi o organicizmu ekstenzivno rabi slovenske primere. Omenja tudi Matijo Murka in Grafenauerjeve zamisli o povezavi literature in nacionalnega principa ter podrobno obravnava inavguralno predavanje Ivana Prijatelja na ljubljanski univerzi.¹¹

Sklep

Skleniti je mogoče s sledečimi pomisleki. Ni dvoma, da je zastopnost slovenske literature in kulture s posebnimi študijami v celotni seriji relativno šibka, in deloma skušajo uredniki ta manko kompenzirati v preglednih uvodih.¹² Težko ali nemogoče je sicer na podlagi pristranskega (slovensko usmerjenega) branja zanesljivo oceniti, kakšno je razmerje med deleži in kakovostjo obravnav posameznih literatur in kultur. Kljub temu se ni mogoče izogniti vtisu, da celoten nabor deluje nekoliko naključno. Nekateri problemi so obdelani razmeroma ekstenzivno, drugih skorajda ni; na nepričakovanih mestih se pojavijo imena, dela in dogodki, ki imajo sicer obrobni status, tu in tam so odsotni kanonizirani liki, omenjeni so predstavniki neke smeri in šole, druga se sploh ne pojavi ipd. Med temi neravnovesji izstopa – sploh zaradi natančnosti obdelave večine drugih avantgard – odsotnost slovenske avantgarde.¹³ Takšne vrste kontingenčnosti seveda ni mogoče povsem odpraviti, bržkone pa bi jo bilo mogoče zmanjšati z ostrejšim sistemom nacionalnih recenzij ali vsaj konzultacij – kar bi bilo seveda zamudno in tudi drago.¹⁴

Vsekakor se je zoper ta vtis mogoče vnaprej braniti z dveh plati. Kot sta poudarila urednika, namen serije ni bil zasnovati enciklopedično literarno zgodovino, zato imajo obdelani primeri prej naravo ponazoritve splošnih, strukturnih vzorcev.¹⁵ Poleg tega je njena težnja ravno, da izpostavi kompleksna multipla »križišča«, ki se izmikajo izključitvam in poenostavitvam (eno)nacionalnih pogledov, pri čemer se je težko izogniti proizvajanju novih »neravnovesij«. Nekoliko manj razumevanja moremo imeti za sicer redke stvarne napake in druge manjše pomanjkljivosti, ki so se izmuznile urednikoma. A kljub temu je na koncu treba priznati, da gre za izjemen dosežek sodobnega literarnega zgodovinopisja – žanra, ki ga je po gmadi

kritično-teoretskih intervencij postalo zares tvegano pisati. Dejstvu, da ni strokovnjaka, ki bi bil sposoben zajeti celoto literarnih kultur Vzhodne Srednje Evrope na »polihistorijski« način, je kot nekakšen izhod v sili zoperstavljen kolektivni model, koncept mreženja s povezovalnimi uvodi. Res bi v nekaterih, morda celo številnih podrobnostih lahko oporekali z vidika slovenske in drugih nacionalnih kultur – še najmanj verjetno z madžarske in romunske, matičnih kultur obeh urednikov – toda pod črto je treba priznati, da je projekt kljub temu dobro uspel.¹⁶

Sploh pa se to izkaže, če ga premerimo z vidika izhodiščne etične premise, namreč namere, da razrahlja ustaljene nacionalne historične optike z njihovimi neprijetnimi učinki vred. Poleg tega se inovativni koncept VSE, stisnjene med dve hegemonistični kulturi, upira tudi tisti tradiciji evropske komparativistike, ki je nadnacionalna le na videz, v resnici pa je njen prikriti motiv predvsem zasledovanje vplivnih krožnic velikih kultur in trasiranje njihove ekspanzije, ki jo mali le pasivno spremljajo in se ji z večjo ali manjšo zamudo priključujejo. Upošteva vse to ni pretirano reči, da bi ta literarna zgodovina morala postati obvezno čtivo komparativistov, še bolj pa vseh, ki se ukvarjajo (le) z nacionalnimi literaturami. Lekcija o presenetljivi strukturni sorodnosti literarnih kultur tega območja – četudi ji lahko očitamo premalo konkretnih komparativističnih raziskav, ki bi to sorodnost historično utemeljile – je nadvse poučna. Z njeno pomočjo lahko zgodovinar, ki se znajde na pragu izuma novega »kulturnega sindroma«, zlahka preveri, ali je res iznašel kaj specifičnega, ali pa gre morebiti za splošen, regionalni sindrom.

OPOMBE

¹ Kakor koli se lotimo prevajanja izraza »East-Central Europe« v slovenščino, se zdi končni rezultat nezadovoljiv. Vendar se množica velikih začetnic vseeno zdi manj moteča od okornosti »Vzhodnosrednje Evrope«.

² Pojem, ki ga je s knjigo *Mittleuropa* v splošno rabo leta 1915 vpeljal Friedrich Naumann, so reaktualizirali intelektualci in pisatelji (Kundera, Konrád, Miłosz) proti koncu vladavine komunizma kot geslo upora proti komunizmu oz. ruski nadvladi. Pri nas je odmeval predvsem v esejistiki Draga Jančarja, z veliko mero avtorefleksije pa so ga obravnavali tudi literarni zgodovinarji (Kos, Kralj).

³ O tem priča tudi primer s slovenskih tal, zgodba Kočevskih Nemcev, ki jo mimogrede omenja Paul Robert Magocsi (*History I*, 23).

⁴ Seveda lahko to razumemo le kot dokaz več, kako potrebna je sprememba optike, ki jo predlaga serija.

⁵ Edina avtorica s slovenske institucije v tem sklopu, Svetlana Slapšak, se ukvarja s splošno problematiko kulturne dediščine imperijev v vzhodni Evropi (otomanski, avstroogrski in ruski). Za drugi sklop pa je prispevala članek o srbskem pisatelju Stanislavu Vinaverju.

⁶ V kontekstu njegove obravnave bi pozornost vsekakor zaslužil poznejši presenetljivi obrat, ko je *Dom in svet* po odprtosti za nove smeri močno prekosil liberalnega tekmeča. Zanimivo bi bilo videti, v kolikšni meri je bil ta pojav specifičen.

⁷ Med drugim so obdelani »donavski koridor«, Transilvanija, Balkan (brez Slovenije), Panonija, Galicija, in Makedonija.

⁸ Vzorec do konca štiridesetih je uniformen: ukinitve pisateljskih društev, založb, zasebnih gledališč in revij; sledi vzpostavitev partiji podložnih, nadzorovanih institucij, pisateljskih društev, monopolnih založnikov, nacionaliziranih gledališč; uvedena je doktrina socialističnega realizma, stroga cenzura in kaznovanje, strogo odmerjena komunikacija z Zahodom, izolacija, izločanje problematične literature, nadzor pouka literature na vseh nivojih šolanja (tudi kadrovske čistke itd.). Morda je za nas pomembna ugotovitev, da v jugoslovanskih deželah kljub drugačnemu videzu represija ni bila bistveno manjša.

⁹ Bleiweisove *Novice* niso omenjene, vendar razvoj časopisja tudi v drugih kulturah ni podrobno obravnavan, temveč je le na splošno opisan razmah dnevne periodike kot pomembnega sistemskega dejavnika (serializacija proznih objav). Med avantgardnimi glasili sta omenjena Micičev *Zenit* in Krležev *Plamen*, ne pa tudi *Trije labodje* ali *Rdeči pilot*.

¹⁰ Pretirano bi bilo reči, da odsotnost slovenskih primerov zmanjšuje veljavo splošnih ugotovitev. Vsekakor Sloveniji tu ni posvečena posebna »študija primera« o založništvu, pa tudi ne o cenzuri (vsaj po eno so dobile Češka, Hrvaška, Slovaška, Albanija, Estonija, Romunija, Madžarska, Litva in Poljska).

¹¹ Literaturo Prijatelj pojmuje kot povnanjenje najvišjega človeškega duhovnega izraza, kot organsko, vitalno funkcijo nacije v iskanju »lepote«. Literarni zgodovinar naj bi raziskoval njen razvoj v obliki dramatičnega »tableauja«, ki drži narodu ogledalo. Omenjeni obrat hegeljanske interpretacije se zdi Neubauerju tipičen za to območje. Pogosto se zahteve po ustvarjanju najvišjih estetskih produktov drži tudi zahteva po nenehnem črpanju iz (nacionalne) folklore, kajpada odrezane od izvirne rizomatskosti.

¹² Ta vtis bo za odtenek drugačen po četrtem zvezku, ki je v pripravi. V galeriji »nacionalnih pesnikov« naj bi se pojavil tudi Prešeren, ki sprva ni bil najavljen, napovedana pa sta še članka Lada Kralja o literaturi Golega otoka in Metke Zupančič o feministični distopiji (ob delu Berte Bojetu).

¹³ Ta ugotovitev velja ne glede na morebitne vrednostne polemike o Podbevšku ali Kosovelu. Zadnji je sicer bežno omenjen v Kraljevem članku, a v povsem drugačnem kontekstu.

¹⁴ Srbski, še bolj pa hrvaški teksti in avtorji so bolje zastopani od slovenskih. Nedvomno je to povezano s tem, da je krog hrvaških sodelavcev zelo širok in da npr. Dragan Klaić nastopa kot urednik sklopa. Slovenija naj bi bila pogosto »zajeta« v jugoslovanskem okviru, vendar ji avtorji z izjemo Renate Jambrešić Kirin in Aleksandre Jovičević ne posvečajo pozornosti. A diskusija, v kateri bi pikolovsko preštevali črke in imena, bi bila precej deplasirana.

¹⁵ Od tod je mogoče vsaj deloma razložiti tudi manj komparativističnega pristopa, kot bi ga v tej seriji pričakovali. Ravno to potezo je Marko Juvan na konferenci v Čeških Budjeovicah 13. junija 2008 izpostavil kot njeno temeljno metodološko pomanjkljivost.

¹⁶ Podobno meni recenzentka Monika Baár, ki ob prvih dveh zvezkih sicer ugotavlja določena neravnotežja. Poudari vrednost preprostega dejstva, da je tolikšen korpus besedil o tem območju sploh na voljo v angleščini – jezikovna heterogenost regije pač od nekdanj resno otežuje raziskovalno delo.

LITERATURA

- Baár, Monika. »History of the literary cultures of East-Central Europe. Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries. 2 vols.« (Review.) *Comparative Critical studies* 4.3 (2007): 468–471.
- Cornis-Pope, Marcel. Neubauer, John (ur.). *History of the literary cultures of East-Central Europe. Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries*. I–III. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2004 (I), 2006 (II), 2007 (III).
- Dovič, Marijan. *Slovenski pisatelji. Razvoj vloge literarnega proizvajalca v slovenskem literarnem sistemu*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2007. (Studia litteraria.)
- Dolinar, Darko; Marko Juvan (ur.). *Kako pisati literarno zgodovino danes?* Ljubljana: ZRC SAZU, 2003.
- Jančar, Drago. »Srednja Evropa med meteorologijo in utopijo.« *Srednja Evropa*. Ur. Peter Vodopivec. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1999. 87–94.
- Kos, Janko. »Slovenska literatura in Srednja Evropa.« *Slavistična revija* 38.1 (1990): 11–26.
- Kralj, Lado. »Srednja Evropa in slovenska literatura.« *Sodobnost* 4.69 (2005): 353–368.

Oktober 2008

O topografskih vidikih *Zgodovine literarnih kultur Vzhodne Srednje Evrope*

John Neubauer in Marcel Cornis-Pope, ur. *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. I–III.

Amsterdam in Philadelphia: John Benjamins, 2004–2007.

Alenka Koron

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

Pričujoči zapis o monumentalni, sodobno zastavljeni *Zgodovini literarnih kultur Vzhodne Srednje Evrope* s podnaslovom *Spoji in prelomi v 19. in 20. stoletju* je sestavni del širšega sklopa v tokratni številki Primerjalne književnosti objavljenih osvetlitev metodoloških izhodišč in teoretskega okvira tega kozmopolitskega, sodobno zastavljenega dela ter specifičnega segmenta izvedbe, tj. prikaza in zastopanosti slovenske in češke literature ter uveljavljanja modernizma v obdobju med obema svetovnima vojnama. V njem se bom osredotočila predvsem na obravnavo slovenske literature v drugem zvezku (od skupaj štirih načrtovanih). A ker gre pri izvedbi dejansko za uveljavitev ključnih teoretičnih in metodoloških odločitev, začrtanih v uredniških predstavitvah v prvem zvezku, jim moram uvodoma posvetiti nekaj pozornosti.

Območje, ki ga zajema posebej za to priložnost skovani termin Vzhodna Srednja Evropa – ta naj bi bil od vseh možnih najbolj »inkluziven« –, doslej spričo izrazite demografske, religiozne, etnične in kulturne diverzitete ni imelo svoje skupne, kolektivne historične zgodbe. Presenetljivo nespodbudni so tudi rezultati dosedanjih regionalnih in primerjalnih literarnih zgodovin, o čemer je v knjigi kritično razpravljal Endre Bojtár (prim. »Pitfalls in Writing a regional Literary History of East-Central Europe«, *History* III, 419–427). Toda sociohistorične, sociopolitične in kulturne okoliščine, ki jim je botrovala dolgotrajna utesnjenost tega teritorija, ujetega med tri velike hegemonistične sile, habsburško monarhijo in pozneje še prusko cesarstvo ter rusko in otomansko imperialno oblast, so vendarle proizvedle skupno historično izkustvo in določene strukturne analogije, ki so bile ključne za snovalce projekta »ingresivne« *Zgodovine literarnih kultur*.¹ Transnacionalni koncept z jasno zastavljenimi političnimi in etičnimi cilji (evropski integracijski procesi, medkulturni dialog in izmenjava, miroljubno sožitje večnacionalnih skupnosti, odpoved nasilju tranzicijskih

nacionalizmov) pa se jim je, ob hkratnem upoštevanju sodobnih metodoloških in postkolonialnih perspektiv, hipertekstualnosti in plurilingvizma, pokazal še posebej primeren za implementacijo spacialno-strukturalnih načel francoske historiografske šole Annales.

Prostorski dispozitiv je ključnega pomena za celotni projekt. Prav zanj je bil razvit koncept kulturnega vozlišča, ki je že sam na sebi prostorska metafora, s katero je mogoče nadomestiti organicistično metaforo biološkega razvoja (prim. Mario J. Valdés, »Preface by the General Editor of the Literary History Project«, *History* I, XIII–XVI), značilno za tradicionalne narativne zgodovine, kakršne so bile praviloma zgodovine nacionalnih literatur. Vozlišče je pač preplet niti v mreži, točka, v kateri se srečujejo in prepletajo mnogotere linije razvoja, nekakšno pesto, brez katerega ne bi bilo mogoče pojasniti dinamike celotnega sistema. V projektu *Zgodovine literarnih kultur* funkcionirajo vozlišča kot referenčne točke, kot kulturni atraktorji, pojasnjuje v predgovoru glavni urednik Valdés (n. m.). S tem pa hkrati kognitivno utrjuje njihov metaforični okvir, kajti atraktorji so v fiziki točke ali krivulje faznega, tj. dvodimenzionalnega prostora, proti katerim drsi v dinamičnem, časovnem razvoju sistema reprezentativna točka, ki ustreza nekemu stanju sistema.² Med različnimi kulturnimi vozlišči so ključna zlasti štiri, in sicer časovna, institucionalna, topografska in figuralna.

Prostorski dispozitiv *Zgodovine literarnih kultur* se torej odreka enotni historiografski naraciji, običajni kronologiji in teleologiji. Namesto tega uvaja veliko število »omreženih« perspektiv, uvodne predstavitvene študije pa povezujejo nize posameznih sopostavljenih člankov več desetih avtoric in avtorjev v večje sklope in utrjujejo mozaično zgradbo dela. Temu historiografskemu modelu je po notranji logiki najbližji topografski vidik, kar je verjetno eden od razlogov, da učinkuje drugi zvezek *Zgodovine*, ki je v celoti posvečen premeščajočim se topografijam literarnih kultur Vzhodne Srednje Evrope, uravnoteženo in prepričljivo. Topografska vozlišča so izvorno opredeljena kot kulturna območja oziroma regije ali lokacije, ki postanejo centrifugalni sejalci imaginarija, po drugi strani pa funkcionirajo kot centripetalna središča privlačnosti in pritegujejo v svojo interakcijsko orbito pisatelje, pesnike in umetnike (prim. Valdés XIV). V drugem zvezku so topografska vozlišča naglašena še kot vmesniki, ki so spodbudili interakcijo lokalnih literarnih praks ter dialog med širšimi območji celine (vzhodom in zahodom, severom in jugom), čeprav pisci prispevkov, ki podpirajo idejo dinamičnega regionalizma in multicentrične kulturne Evrope, sicer niso skušali zaobiti niti medsebojnih merjenj moči, konfliktov in razhajanj (prim. Marcel Cornis-Pope, »Introduction: Mapping the Literary Interfaces of East-Central Europe«, *History* II, 4, 7).

Konkretno so topografska vozlišča urejena v tri sklope geokulturnih in geopolitičnih prostorov. Vključujejo pa (1) večetnična mesta (»Cities as Sites of Hybrid Literary Identity and Multicultural Production«, *History II*, 1–212), (2) realne regije in zamišljene (imaginirane) pokrajine, ki so zaradi svoje križiščne ali obmejne lege ter multietnične poselitve oziroma federativne ureditve prečile ali ignorirale nacionalne meje oziroma jih naredile za prepustne (»Regional Sites of Cultural Hybridization«, *History II*, 213–373), ter (3) literarne reprezentacije »narojenih« skupnosti in prostorov diaspore (»The Literary Reconstruction of East-central Europe's Imagined Communities: Native to Diasporic«, *History II*, 375–452). Vsem trem sklopom je skupno, da v dinamiki historičnih premen, ki jih načrtujejo referenčni časovni in institucionalni vozli, izpričujejo dolgotrajno, celo večstoletno topično soobstajanje več različnih etničnih, jezikovnih in kulturnih izročil, identitet in produkcij, njihovo pogosto intenzivno medsebojno interakcijo in hibridizacijo ter po drugi strani ambivalentnost, heteroglosijo, razcepljenost in dinamično spremenljivost. Tako lahko imamo prispevke v tem zvezku tudi za izzivalno komplementarno dopolnilo nacionalnim literarnim zgodovinom in njihovim etnocentrističnim, homogenizirajočim ter redukcionističnim obravnavam kulturnih identitet in literarnih produkcij.

Če se zdaj osredotočimo na segment izvedbe, ki nas tu še posebej zanima, preostaneta za podrobnejšo obravnavo zastopanosti in prikaza slovenske literature v obdobju med obema vojnama v drugem zvezku samo dva prispevka. Oba se, kar je po svoje presenetljivo, nanašata na mediteranski prostor in nobeden od njiju se časovno ne pokriva s tem časovnim obdobjem: prvi pokriva mnogo širše trajanje, drugi pa obravnava zgolj bližnjo preteklost. Toda zaradi nasploh skromne pokritosti slovenske literature ju bom vendarle upoštevala kot vzorčna primera, ki lahko nekaj povesta tudi o širših problemih izvedbe projekta. V prvem sklopu, posvečenem »marginocentričnim« mestom,³ gre za spis Anne Campanile o kulturni in literarni polifoniji Trsta (»The Torn Soul of a City: Trieste as a Center of Polyphonic Culture and Literature«, *History II*, 145–61), v drugem pa za članek Sabine Mihelj o slovenskih literarnih transformacijah Istre in Šavrinije (»Transformations of Imagined Landscapes: Istra and Šavrinija as Intercultural Narratives«, *History II*, 364–73).

Campanile uvaja svoj spis z nizom dobro izbranih citatov o specifični atmosferi Trsta, ki je skorajda eksistencialno določen kot mejno mesto oziroma mesto na meji. V nekaj črtah povzame njegov zgodovinski razvoj: mesto je od 14. stoletja dalje pripadalo Habsburžanom, doživelo hitro gospodarsko rast po letu 1719, ko je bilo razglašeno za svobodno pristanišče, ter še posebej po razglasitvi za svobodno mesto leta 1769. Po krajšem obdobju zastoja v času napoleonskih vojn je trgovsko cvetelo zla-

sti v zadnji tretjini 19. stoletja, ko je bilo glavna luka Habsburške monarhije. Prelomnico in upočasnitev rasti sta prinesla prva svetovna vojna in razpad Avstro-Ogrske 1918 ter priključitev mesta in širšega zaledja Italiji. Po drugi strani pa je Trst tedaj doživel kulturno evropeizacijo in bogato literarno bero italijansko pišočih avtorjev, med katerimi so bili nekateri najvidnejši židovskega ali slovenskega rodu (Italo Svevo, Umberto Saba, Scipio Slataper, Gianni Stuparich). Konec druge svetovne vojne in priključitev mesta (toda zgolj cone A) Italiji leta 1954 sovpadata z začetkom upadanja njegove ekonomske moči, čemur še ni videti konca. Zasluge za to, da je Trst postal mednarodno literarno središče, imajo po avtoričinem mnenju James Joyce in Svevo ter drugi večjezični literarni posredniki, o tem, če obstaja tudi tržaška literatura in kakšne da so njene značilnosti (avtobiografskost, interes za etična vprašanja, introspekcijo in psihoanalizo, specifično razmerje do sloga in jezikovne norme, negotova identiteta) pa že dolgo poteka zgoščeno prikazana diskusija.

Samostojne razdelke posveti avtorica nemški, židovski in slovenski literaturi in kulturi. Nemški sledi od 1719, tj. po prihodu nemškega življa v novorazglašeno svobodno pristanišče. Pregleda ustanavljanje kulturnih institucij, časopisov (tudi dvojezičnih, nemško-italijanskih), kulturnih krožkov, knjigarn in šol ter še zlasti gledališča, ki je bilo središče nemškega kulturnega utripa v mestu in navede vidnejše predstavnike tržaške nemške literarne kulture, ki pa so bili z izjemo Theodorja Däublerja in Juliusa Kugyja pretežno lokalnega pomena. Židje so bili v Trstu že v 13. in 14. stoletju, po letu 1719 so imeli v mestu v primerjavi z drugimi habsburškimi deželami celo več pravic. Sredi 19. stoletja so se začeli sorazmerno hitro asimilirati ali se, skupaj s tisoči beguncev iz vzhodne Evrope, v začetku 20. stoletja, ko se je razmahnilo sionistično gibanje, odseljevati v Palestino; po letu 1941 pa so številni postali žrtve surovega preganjanja. V kulturni utrip mesta so vnesli interes za psihoanalizo, Edoardo Weiss je celo pred letom 1914 začel s psihoanalitično prakso v mestu.

Slovenci so v mestu druga najštevilčnejša etnična skupina, a je njihova literatura pogosto izpuščena iz študij o lokalni literaturi, ugotavlja avtorica. V mestu so kulturno navzoči že od 16. stoletja dalje, od tod se je na slovensko ozemlje širil vpliv reformacije, v njem pa je deloval tudi avtor prve slovenske tiskane knjige, Primož Trubar. Francoska zasedba je dala Slovincem nov polet, saj je bila v tem času dovoljena raba slovenščine v šolah in drugih javnih ustanovah. Kot pomembna osebnost tega časa je naveden v Trstu rojeni baron Žiga Zois, mecen in iniciator kulturnega delovanja, nadvse zaslužen tudi za slovenski nacionalni preporod, iz katerega sta izšla tudi vidna slovenska romantika, France Prešeren in Ivan Cankar (glede slednjega je njena označitev verjetno preohlapna). Kulturna

dejavnost slovenskega življa v mestu se je okreplila sredi 19. stoletja; kmalu je sledilo ustanavljanje kulturnih institucij, društev, knjižnic in časopisov (*Edinost*, ženski mesečnik *Slovenka*, socialistični *Delavski list*), 1904. je bil zgrajen slovenski kulturni dom v Trstu. Kot reprezentativna avtorja sta navedena Kette, ki ga avtorica zaradi upodobitev žensk sprva nejasno primerja s Svevom, vendar ga nato – presenetljivo – poveže s socialnim realizmom, in Kosovel, čigar poezija o Krasu naj bi bila nekakšen slovenski odpev Slataperjevemu delu *Moj Kras (Il mio Carso)*. Korektno so omenjeni razmah slovenske kulture v prvih dveh desetletjih 20. stoletja in preobrat ter zastoj, ki sta ju sprožila fašistično nasilje ter italijanizacija Slovencev v obdobju med obema vojnama. Kot najpomembnejši slovenski pisateljski osebnosti v obdobju po letu 1945 sta predstavljena Boris Pahor in Alojz Rebula (a le z deli do začetka sedemdesetih let prejšnjega stoletja). Kljub različnosti njunega literarnega ustvarjanja jima je vendarle skupno nekakšno »mantično vztrajanje pri lastni specifičnosti in identiteti«, kakršno je po Ari in Magrisu splošno značilno za tržaške pisatelje. Od novejšje literarne produkcije je kot primer medkulturnega raziskovanja omenjen le roman Fulvia Tomizze *Mladoporočenca iz ulice Rosetti: Tragedija neke manjšine (Gli sposi di Via Rosetti: Tragedia di una minoranza, 1986)*, ki prikazuje tragično življenjsko pot slovenskega pisatelja Stanka Vuka in njegove žene. V zadnjem razdelku spregovori avtorica še o literarnih tematizacijah spodletelih ali možnih poskusov medkulturnega sožitja med posamezniki v Trstu v romanu Fauste Cialente *Štiri Wieselbergerjeva dekleta (Le quattro ragazze Wieselberger, 1976)* in v pripovedi Hilde Spiel *Mirko in Franca (Mirko und Franca, 1980)*.

V primerjavi z zornim kotom Campanilejeve učinkuje prispevek Miheljeve (»Transformations of Imagined Landscapes: Istra and Šavrinija as Intercultural Narratives«, *History* II, 364–73) v drugem sklopu knjige precej skromneje in bolj kot nekakšna sondaža terena. Tako kot ostali avtorji v tem sklopu se sicer tudi ona ukvarja z regionalizmom v medkulturnih transnacionalnih okoljih in preslikavami obojega v literaturo; načelno se tako prvi kot druge manifestirajo v razponu od utopičnih idealizacij in mitizacij do konfliktnih geokulturnih paradigem, v katerih se »medsebojno rivalstvo meša z vzajemnim neupoštevanjem ali zadržano interakcijo« (Cornis-Pope, »Introduction: Literature in Multicultural Corridors and Regions«, *History* II, 213). Po Cornis-Popu je regionalizem v Vzhodni Centralni Evropi krajši čas celo funkcioniral kot alternativa etnocentrizmu, dokler ga nista zatrla ksenofobičnost in nacionalizem vzhodnih totalitarnih režimov po letu 1945 (214 sl.). Pisci prispevkov so v duhu »dinamičnega regionalizma« osvetlili ustvarjalce, ki so (bili) del nacionalne evforije v posameznih regijah, a tudi tiste, ki so v preteklosti prešli nacionalne meje ali pa so, zlasti v novejšem času, podvrgli nacionalistične in etnocentristične paradigme kritičnemu

prevpraševanju in parodiji. Primer Istre, kakor ga je predstavila Miheljeva, pa je še dodatno zapleten. Gre za območje, ki je trenutno razdeljeno med tri nacionalne države, vendar nobena ne more povsem potlačiti multikulturnih presekov. Tudi slovenske literarne konstrukcije Istre, ki se jim avtorica predvsem posveti, so hkrati odsev in reakcija na homogenizirajoče pritiskne nacionalne kulture ter zraven še povod za konstrukcijo zamišljene pokrajine znotraj Istre – Šavrinije.

Podrobnejše obravnave so pri Miheljevi deležni le štirje slovenski pisci, od katerih je najpomembnejši edini pripovednik med njimi, Marjan Tomšič, ostali trije, Alojz Kocjančič, Edelman Jurinčič in Alferija Bržan pa so pesniki; na kratko jih občasno primerja še s hrvaškim pesnikom in pripovednikom Milanom Rakovcem in v italijanščini pišočin prozaiстом Fulviom Tomizzo, rojenim v hrvaškem delu Istre. V primerjavi s Campanilejevo je obravnavala novejša (slovenska) besedila, kajti skoraj vsa so iz zadnjih treh desetletij. Medtem ko izrisujejo Kocjančičeve pesmi povsem monokulturno, nacionalno homogeno Istro in omenjajo »druge« le kot sovražne tujce, ki ji prinašajo trpljenje, je pri Rakovcu, Tomizzi in Tomšiču reprezentirana pokrajina izrazito multikulturna in politično konfliktna. A pri tem gre predvsem za vdor konfliktnosti in nasilja v vsakdanjik marginaliziranih posameznikov, kakor npr. v Tomšičevih kratkih zgodbah v *Kažunih* (1990) ali v romanu *Šavrinke* (1986), ne pa za politična dogajanja in osebnosti na državni ali meddržavni ravni; zdi se, kot da ti Tomšiča ne zanimajo in tudi njegovi junaki so do obojih sumničavi in odklonilni. Skupna značilnost avtorjev je še diglosija. Večina Tomšičevih del je napisanih v istrskem narečju, mešanici slovenskih, hrvaških in italijanskih besed, kombinirani s slengom, če ne v celoti, pa so taki vsaj dialogi. Kocjančič in Jurinčič sta pisala še v knjižni slovenščini in le občasno rabila posamezne narečne izraze, nasprotno pa je poezija Alferije Bržan skoraj v celoti narečna, toda njen jezik je stiliziran in se razlikuje od govorjenega, pesmim pa je avtorica priskrbela še tipografsko »drugačne«, vzporedne prevode v knjižno slovenščino. Tudi Rakovčeva poezija je pisana v narečju, značilnem za hrvaško zahodno Istro, nasprotno pa je Tomizza uporabljal knjižno italijanščino, vendar v svojih besedilih pogosto tematiziral jezikovna vprašanja. Vsi slovenski pisci se nagibljejo k mitiziranju reprezentiranih pokrajin, Istre in Šavrinije, a medtem ko se pesniki pretežno nostalgično ozirajo po minulem svetu in idealizirajo tradicionalne vrednote (Kocjančič) ter podobno velja tudi za Tomizzo, je Tomšičeva tematizacija ženskih likov kljub izraziti težnji k simbolizaciji modernejša in nepatriarhalna. Skupna težnja te literature je po Miheljevi še težnja h krepitvi istrske in šavrinske identitete in izpostavljanju njene specifikve v razmerju do centrizma nacionalne identitete.

Zadnji sklop drugega zvezka je posvečen premestitvam topografskih prostorov v domišljajske, imaginirane skupnosti Vzhodne Srednje Evrope ali v diasporo in se delno prekriva s temami, obravnavanimi v prejšnjem sklopu, delno pa jih širi in dopolnjuje. Prispevki potrjujejo soodvisnost nacionalnih in literarnih identitet z invencijami novih prostorov, s ponavljalnim pisanjem in neprestanim preurejanjem in redefiniranjem identitet. Res je škoda, da v ta sklop ni vključen noben prispevek o slovenski literaturi, saj si zlahka predstavljam, da bi topografski koncept odprl nove poglede na relevantne in literarnozgodovinsko sorazmerno dobro obdelane teme o naši izseljenski književnosti (npr. v obeh Amerikah), tematizacijah Srednje Evrope v slovenski kulturnopolitični esejistiki, vlogi Pariza, Dunaja, Prage ali Rima za naše kulturniške elite, zaporniški literaturi itd.

Če skušam strniti vtise o problematiki v žarišču zgoraj predstavljenih prispevkov, žal ne morem mimo ugotovitve, da priložnost za predstavitev slovenske literature v sklopu *Zgodovine literarnih kultur Vzhodne Srednje Evrope*, ki jih je z izvirnimi konceptualizacijami topografskih vidikov ponujal projekt, ni bila najboljše izkoriščena. V mozaični zgradbi je preprosto ostalo preveč praznin, da bi lahko zaživela ideja o vzajemnem horizontalnem osvetljevanju in dopolnjevanju med študijami znotraj posameznih sklopov. Obdelava prostorov je dokaj neuravnotežena, saj je nepokrit multikulturni avstrijsko-slovenski, slovensko-furlansko-italijanski (imenovan tudi alpsko-jadranska regija) in slovensko-madžarski celinski oziroma sploh ves pripadajoči celinski prostor, ki bi bil lahko zajet v obravnavo še katerega od drugih »marginocentričnih« multikulturnih mest – poleg Trsta so taka mesta npr. še Celovec, Gorica, Maribor, Lendava, Ljubljana itd. – ali večetničnih regij in pokrajin (npr. panonske, Goriške, Benečije, Rezije, Koroške). Praznine nastajajo lahko tudi zaradi rabe nereprezentativnih virov oziroma neupoštevanja že opravljenih raziskav. Tako npr. v sicer zelo korektno zastavljenem članku Campanilejeve opazimo, da je – verjetno zaradi jezikovnih pregrad – svoj prikaz oprla zlasti na neslovenske vire,⁴ kar samo na sebi pač ne bi bil nikakršen problem, če bi imela za svojo temo na razpolago sodobnejša dela; tako pa je izpustila cela obdobja, npr. trideseta in štirideseta leta prejšnjega stoletja ter celotno sodobno produkcijo.⁵ Pri Miheljevi pa npr. pogrešamo vključitev dognanj iz projekta o literarnih razmerjih v alpsko-jadranski regiji.⁶ Vpeljani metodološki okvir resda že po notranji logiki ne teži k uravnoteženemu upoštevanju ustvarjalcev, ki so jih kanonizirale »centristične« zgodovine nacionalnih literatur. Ampak posledica tega je, da ob ustrezno rehabilitiranih »marginocentričnih« avtorjih umanjajo vidne pisateljske osebnosti iz določenih časovnih obdobj in njihova reprezentativna dela, npr. »tržaški« Vladimir Bartol, medtem ko so deležni nesorazmerno velike pozornosti literarno

manj pomembni, npr. slovenski istrski pesniki pri Miheljevi. Ne glede na to pa bi bilo krivično zaključiti s samimi pomanjkljivostmi. *Zgodovina* je namreč z razvitjem prostorskega dispozitiva odprla toliko zanimivih perspektiv in vprašanj, da bodo še lep čas zaposlovala stroko, in pokazala metodološko inovativnost, ki bi jo po mojem kazalo še radikalizirati oziroma res konsekvntno izpeljati ponujene možnosti, vsaj kar zadeva topografski pristop k heteroglosiji in polifoniji modernih regionalnih literatur. Toda svoj delež opravil bodo v tem primeru morale neogibno prevzeti tudi vse komplementarne in komparativistične raziskave.

OPOMBE

¹ Ingresivna zgodovina se, drugače kot nacionalna literarna zgodovina, osredotoča na topično (iz gr. *topos* kot kraj, prostor, mesto) soobstajanje različnih literarnih kultur. Mimorede, termin »literarna kultura« oziroma »literarne kulture« ostaja v nasprotju z ostalimi skrbno uvedenimi temeljnimi pojmi dela presenetljivo nedoločen.

² Prim. Živa Vidmar (ur.). *Naravoslovje*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1996. 44, 163–64.

³ Po Cornis-Popu (»Introduction: Representing East-Central Europe's Marginocentric Cities«, *History* II, 9) so marginocentrična multikulturalna provincialna mesta, npr. Czernowicz/Cernăuți/Chernovtsy/Chernivtsi, Timișoara/Temesvár/Temesburg, Novi Sad/Újvidék/Neusatz, Brașov/Brasso/Kronstadt, Bratislava/Pozsony/Pressburg, ki so pogosto uveljavljala bolj policentričen kulturni razvoj, kot jim je bilo to priznано. Toda občasno so tudi metropole, npr. St. Petersburg, Istanbul, Bukarešta, Budimpešta in Praga, funkcionirale kot »liminalna« mesta več kultur in kot vmesniki vzhodnih in zahodnih literarnih smeri, pogosto v izrazito neenakovrednem dialogu, potekajočem skozi več zgodovinskih obdobij, in v povezavi s konfliktno kulturno dinamiko regij, ki jim pripadajo.

⁴ Bruno Meriggi, ki ga citira, je sicer vsega spoštovanja vreden, a vendarle že zastarel vir, Evgen Bavčar pa je izrazito esejističen.

⁵ Kot germanistka bi si avtorica vendarle lahko pomagala z delom Marije Mitrović, *Geschichte der slowenischen Literatur: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, aus dem Serbokroatischen übersetzt, redaktionell bearbeitet und mit ausgewählten Lemmata und Anmerkungen ergänzt von Katja Sturm-Schnabl. Klagenfurt/Celovec: Mohorjeva/Hermagoras, 2001.

⁶ Prim. razpravo Janeza Strutza »Dialog, Polyphonie und System. Zur Problematik einer Geschichte der 'kleinen Literaturen' im Alpen-Adria-Raum.« *Kako pisati literarno zgodovino danes?* Ur. Darko Dolinar in Marko Juvan. Ljubljana: ZRC SAZU, 2003. 287–317.

November 2008

Shematska operacionalizacija domnev o svetovni literaturi

Franco Moretti: *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*.

London, New York: Verso, 2005. 119 str.

Katarina Molk

Cesta na polju 10, Verd, 1360 Vrhnika
molkkatarina@gmail.com

Poglavitna smernica nastajanja Morettijevega raziskovalnega opusa je že od vsega začetka rekonceptualizacija svetovne književnosti, ki se ji je avtor posvetil najprej posredno, s poglobljanjem v morfologijo, narativne in tematske strukture kanonskih literarnih besedil in s ponovnim literarnosociološkim razmislekom o njihovi sporočilnosti. Literarni diskurz se mu je razkril kot prostor zrcaljenja kulturnih (kvazi)realnosti, aktualnih in brezčasnih ideologij ter predvsem kot nekaj, kar komunicira z bralčevim nezavednim in se spreminja v tesni zvezi z družbenimi premiki, torej v okviru dialektike, ki jo ustvarjajo literarna ponudba in povpraševanje, pričakovanje in retorična inovacija. Naslednje vprašanje se je ponudilo samo od sebe, in sicer, ali je omenjeno dialektiko mogoče zajeti v kakršenkoli algoritem in kolikšna je njegova veljavnost v svetovnem merilu. Moretti je tu načrtno opustil preučevanje kanona in ga postavil nazaj v kronološko urejeno vrsto z ostalo literarno produkcijo, da bi ga lahko prebiral z očmi nevednega bralca in potrdil hipotezo, da estetskih spomenikov brez vsega ostalega književnega arhiva nikoli ne bi bilo. Kakor pojasnjuje v uvodu svoje zadnje avtorske monografije, so ga ob tem bolj kot metafizika pritegnile naravoslovne znanosti, iz česar se je nato rodila teorija o literarni evoluciji, ki jo Moretti praktično utemeljuje z obsežnimi raziskavami romana kot planetarne forme,¹ hkrati pa si prizadeva prenoviti literarno zgodovino z uvajanjem kvantitativne metodologije ter interdisciplinarne misli s simpatijo do biologije, genetike in geografije. Prav s takšnim namenom je nastalo delo o grafih, zemljevidih in drevesnih shemah v literarni vedi, ki že v naslovu sporoča, da imajo predstavljeni modeli sicer aplikativno vrednost, a prihaja ob uporabi le-teh do namerne abstrakcije in redukcije literarnega repertoarja, saj operirajo večinoma s kvantitativnimi podatki in številčnostjo literarnih del, manj pa povedo o notranji literarni formi in v tem smislu potrebujejo dodatno interpretacijo. Moretti namreč sledi usmeritvi, ki jo je načrtoval z odmevno razpravo o enovitosti svetovne literature,² tj. lastnemu nasvetu, naj neobvladljiv svetovni

literarni repertoar postane dostopen s pomočjo metode oddaljenega branja. Čeprav je samoironično ugotovil, da je s tem pristopom »sklenil pogodbo s hudičem«, in se torej zaveda njegovih potencialnih pomanjkljivosti, ga uveljavlja kot pripomoček za sestavo obsežnejšega korpusa preučevanih besedil, ki bodo nemara šele tako nakopičena razkrila spregledani vzorec, na osnovi katerega bo historiografska raziskava še vedno lahko prešla k natančnemu branju (*close reading*). Različne vrste diagramov, sheme in načrte Moretti podaja v kontekstu konkretnih analiz, ki jih je opravil že s preteklim delom ali pa posebej za ponazoritev funkcionalnosti naštetih sredstev. Ta naj bi razprostrla literarno polje, pokazala, koliko dejansko vemo o njem, in razširila horizont literarne zgodovine.

Na začetku poglavja o grafih stoji ključno vprašanje – kakšna bi bila literarna zgodovina, če ne bi upoštevala izstopajočih, razvojno pomembnih književnih del kot mejnikov literarnih obdobj in bi popisovala vsakdanost produkcije. Kot ocenjuje Moretti, tako širokega literarnega polja ni mogoče razumeti z natančnim branjem ali z naknadnim sklapljanjem njegovih posameznih, že razčlenjenih predelov, ker je sestavljeno kompleksno oz. sistemsko. Tudi sam ga je začrtal drugače, se oprl na sekundarne vire, ki so jih posredovali raziskovalci nacionalnih književnosti, in poskusil čimbolj učinkovito uporabiti kvantitativne podatke. Prvi primeri grafičnih ponazoritev, ki jih interpretira, se nanašajo na analizo vzponov in padcev v produkciji romana skozi daljša obdobja v literarni zgodovini Velike Britanije, Francije, Italije, Španije, Danske, Nigerije, Indije in Japonske. Medtem ko primerja obliko te in one krivulje ter išče ponavljajoče se vzorce v nihanju romaneskne produkcije, izpostavi dejstvo, da so grafi primerni za uresničevanje poenostavljene, a dosledne »racionalne literarne zgodovine«: v podatkovno bazo prav tega poskusa je bila vključena množica romanov, ki izdatno presega število kanonskih tekstov, in vsaki enoti je bila objektivno odmerjena zgolj točka na krivulji ne glede na kulturni kapital. Kar nas bi moralo zanimati, so ciklične strukture in repetitije v literarnem dogajanju, ki ga grafi prikazujejo. O prelomnicah v »življenju« romana lahko sklepamo na podlagi opazovanja nenavadnih odklonov v grafičnih prikazih; tako bomo upoštevali širše literarno polje oz. več elementov repertoarja in se šele nato vrnili k branju (morfologiji) romanov, ki so na primer nastali v času, zaznamovanem z neenakomerno rastjo literarne produkcije, ter preučevali njene vzroke. Ciklični procesi so po mnenju Morettija najmanj raziskana ali pa vsaj napačno razumljena časovna enota v literarni zgodovini; sklicuje se na Braudelovo razlikovanje krajših zgodovinskih dogodkov in daljših, vendar začasnih/prehodnih struktur znotraj historičnega toka (obdobja 20–50 let), ki se dolgoročno gledano umeščajo v najdaljši časovni razpon (*longue durée*). Začasne strukture so največkrat pokazatelj

zakonitosti in reda v razvoju dogodkov, zato se je upravičeno spraševati, kaj je cikličnega v zgodovini literature.

Ko Moretti opazuje rast in padanje produkcije romana, pravzaprav ne posreduje novih ugotovitev: za nihanje krivulje so odgovorne spremembe knjižnega trga, družbene mentalitete, politika, in sicer ne glede na to, kje se nahajamo – vzorec se ponavlja, pa čeprav primerjamo Anglijo 18. stoletja in Nigerijo v 20. stoletju. Pri razlagi medsebojne odvisnosti političnih okoliščin in razvoja literature je avtor morda malce nedosleden, saj k »političnim razlogom« brez posebnih pojasnil prišteva tako posredne vplive, kot je na primer institucionalna neizdiferenciranost literarnega sistema ali neprimerne življenjske razmere, kakor tudi neposredne sankcije, cenzuro, prepovedi ustvarjanja določenih literarnih žanrov itd. Zanimivejši je tisti del interpretacije grafov, ki preučuje menjavo žanrov romana skozi čas. Tu Moretti najprej potrdi tezo o notranji dialektiki umetnosti in s primerjanjem zaporednih vzponov angleškega romana v pismih, gotskega in zgodovinskega romana dokaže, da se z dokončnim izkoriščenjem potenciala določene literarne oblike (ob avtomatizaciji, epigonstvu) pojavi nova, z njo pa nekatere spremembe literarnega sistema. Ker ta ponazoritev ne zajame resnične žanrske konkurence, sledi taksonomija 44 romanesknih žanrov v angleškem prostoru 1740–1900 ter graf, ki prikazuje postopno vznikanje in ponikanje žanrskih skupin. Izkaže se namreč, da nastopajo žanri v skupinah in ostajajo na vrhu aktualnosti kakih 20–25 let. Potem se avtor posveti vprašanju, ali bi ta obdobja lahko bila ciklusi, »skrivno nihalo« literarne zgodovine, in od česa so odvisni. Zamrtja celotne skupine žanrov skorajda ne moremo pojasniti drugače kot s sočasno spremembo občinstva in njegovega estetskega okusa, omenjeni časovni interval pa je nenavadno podoben času, v katerem se izoblikuje in zastari literarna generacija oziroma generacijski stil. Problematična je seveda regularnost teh menjav; literarna generacija ni nikoli zaprta družbena skupina in ne nastopa enotno, predvsem pa ne more vedno učinkovito vzpostaviti notranjih relacij in zapustiti inovativne sledi v kulturi. Vseeno skuša Moretti poudariti pomen pristopa v obravnavi književnosti, ki nam je na voljo ob uporabi grafičnih prikazov; pri tem naj bi bili posebej pozorni na tempo cikličnih procesov v zgodovini, torej na časovne razpone srednje ravni, v okviru katerih bomo lahko enako in simultano upoštevali razvoj dogodkov (historični tok) ter mutacije literarne forme. Utegnejo se pokazati neodkrita vzročno-posledična razmerja med literarnimi in družbenimi pojavi.

Literarne karte v nasprotju z grafi povedo več o notranji zgradbi literarnih del in so po Morettijevi oceni bolj interpretativne narave. V drugem poglavju je tako predstavljenih nekaj zemljevidov s pravo kartografsko podlago in drugih diagramov, ki večinoma obravnavajo kronotope –

osnove narativnih struktur. Ne glede na to, ali je zgodbo mogoče umestiti v resnične okoliščine, lahko literarne zemljevide definiramo kot redukcije (geografskega) prostora, ki vizualno poudarjajo posamezne objekte, interpretov namen pa ni opazovanje razdalj med njimi, temveč posebne konstelacije njihovih položajev in recipročnosti v razmerjih, ki bosta nemara razkrili posebnosti v pripovedni strukturi.³ Zemljevid potemtakem funkcionira kot koristna priprava literarnega besedila za analizo in izkaže nove kvalitete pripovedi, ki jih poprej nismo opazili, kar poskuša Moretti ponazoriti z obravnavo kronotopa v angleških vaških zgodbah 19. stoletja (prim. Mary Mitford: *Our Village*, 1824–1832). Le-ta je bil sprva strukturiran v obliki koncentričnih krogov in samozadosten kot »majhen solarni sistem«, sčasoma pa je začel spominjati na ureditev urbanih središč ter se odpirati navzven, kar je ustrezalo dejanskim spremembam v percepciji socialnega prostora v 19. stoletju. Kartografranje je v tem primeru privedlo do razkritja nekega nazora ali ideologije, pojasnjuje Moretti in se pri tem sklicuje na Bahtinovo pojmovanje kronotopa. Nato doda še nekaj primerov, ki prikazujejo, kako so se v pripovedno strukturo vaške zgodbe postopoma vrinili motivi iz regionalnega, nacionalnega prostora in razširili nekdanji svet v malem, obenem pa horizont bralne publike. Zato je neizogibno sledila tudi žanrska/literarnovrstna menjava; zaradi postopne dezintegracije vaškega kronotopa so se zgodbe dobesedno preselile izven najširšega koncentričnega kroga vasi in zahtevale nov žanrski okvir, primeren sočasni mentaliteti. Industrializacija in formacija nacionalne zavesti sta vplivali na preoblikovanje idilične povesti, ali drugače, razkrila se je neposredna povezava med družbeno realnostjo in variranjem literarne forme. Takšne in drugačne zemljevide je smiselno uporabiti kot dopolnilo grafičnih prikazov, meni avtor, kar naj bi veljalo tudi za drevesne sheme, opisane v zadnjem poglavju.

Pred pojasnilom o uporabnosti tretje vrste shematskih ponazoritev Moretti najprej razpravlja o pomenu evolucijskih dreves v darvinističnem kontekstu. Če lahko v obliki drevesne sheme predstavimo razvoj jezikovnih družin, zakaj ne bi mogli tako obravnavati književnosti? Značilnost tovrstnih diagramov je, da združujejo morfološki in zgodovinski aspekt kot dve dimenziji istega drevesa, horizontalno os diverzifikacije vrst in vertikalno časovno os. Čeprav gre za poenostavljen prikaz razvoja, v ospredju ni le spreminjanje, temveč tudi divergenca, razhajanje vrst na osnovi raznolikosti. Morfološko razvejanost v književnosti povzročajo manjše enote literarnega repertoarja oziroma postopne modifikacije stila, metaforike, pripovednih tehnik, motivike itd.; ob sestavljanju drevesne sheme pa se zato soočimo z literarno vrsto (npr. romanom) kot spektrom žanrskih različic – njegove notranje mnogoterosti ne more več zastopati le

en tipičen predstavnik, ki ga poznamo iz tradicionalne literarne zgodovine in ga istovetimo z definicijo literarne vrste. Veljavnost »pravila selekcije« v literarnem repertoarju Moretti prikaže z analizo pozitivne/negativne recepcije detektivk, ki so bolj ali manj uspešno poskušale posnemati slog Arthurja Conana Doylea takoj za njegovo uvedbo t. i. namigov v pripovednem toku detektivske zgodbe, ki so »razvabili« zahtevno publiko, ta pa je povzročila, da se vsaj še nekaj časa drugačna detektivka ni uspela uveljaviti. Koncept naključne variacije v literaturi je primerljiv z naravoslovnim tolmačenjem evolucije; v trenutku, ko se na literarnem trgu pojavi nov žanr, še ni uveljavljena (izrečena, zapisana) nobena centralna konvencija o tem, kako ga pisati, zato je na voljo čas za različne eksperimente. Obenem je čutiti pritisk povpraševanja. Pisatelji sodobniki bodo najverjetneje tekmovali v iskanju naslednje najboljše literarne inovacije, njihov cilj pa bo izkoristiti tržno nišo, ki je premajhna za vse. V okviru morfološkega prostora (*morphospace*) bodo poskrbeli za ustvarjalno improvizacijo, čeprav niti ne bodo povsem prepričani, ali razmišljajo pravilno in ali jim bo nova ideja prinesla literarni kapital. Trg jih pri tem seveda zavede v razpršene smeri, morfološka razvejanost se krepi in poleg uspeha nekaterih literarnih oblik se hkrati neizogibno približuje izumrtje drugih vej. Drevesne sheme so lahko primerno sredstvo za prikaz 99 odstotkov literarnega arhiva, tj. tistega dela, ki je iz takšnih in drugačnih razlogov utonil v pozabo ali pa se ga spominjamo, vendar brez posebne vednosti o tem, kakšne »anomalije« so ga doletele in v katerem zgodovinskem trenutku se je dokončno ločil od uspešnejšega repertoarja. S podobno problematiko se pravzaprav ukvarja že prvo poglavje o grafičnih prikazih, vendar z drugega zornega kota; medtem ko grafi zanemarjajo kvalitativne razlike med literarnimi deli, jih drevesne sheme vsaj nakažejo in zahtevajo še kakšno oblikoslovno pojasnilo. Razmislek o podobnostih in razlikah med drevesom naravnih vrst in drevesom kulture, ki ga poznamo tudi iz drugih avtorjevih spisov, je naslednji: prvo drevo se konstantno širi v raz-vejanost, v njem tudi ne opazimo ponovnega spajanja vej, ki so se razšle, medtem ko je drevo kulture nekoliko drugačno in dopušča sinkretizem zvrsti, križanja, asimilacije, akulturacije, torej konvergenco po podobnosti in sorodnosti ne glede na medsebojno (geografsko) oddaljenost posameznih vej. V literarnem razvoju se principa konvergence in divergence menjavata, kar pojasnjuje ustalitev in medsebojno oplemenitenje žanrov ter nastajanje literarnih variacij v nestabilnem obdobju literarnega repertoarja. Drevesne sheme pa nacionalno in primerjalno literarno zgodovino opozarjajo zlasti na to, da se književnost razvija *naprej* in *vstran*, torej z diahrono sukcesijo in sinhronim razhajanjem form, v času in morfološkem prostoru. Pojavljanje novih literarnih oblik je deloma odvisno od difuzijskih valov, ki se širijo

v okviru svetovnega literarnega sistema in lahko izzovejo konvergiranje »transplantiranih« form z lokalnimi,⁴ s čimer naj bi se ukvarjala komparativna morfologija. Moretti predlaga, naj izberemo literarno formo, sledimo njenemu transkulturnemu potovanju in funkcionalnim prilagoditvam, kar ponazarja s shemo večsmernega razvoja polpremega/doživljenega govora (*free indirect style*) v prozi, ki je nastajala med leti 1800 in 2000 ter oblikovala variacije omenjene narativne tehnike.

Tri poglavja, trije abstraktni modeli za literarno zgodovino in trije pogledi na literarno polje naj bi popestrili organizacijo raziskovalčevega dela in pomagali redefinirati distinkcije, kot so *kanon – arhiv, visoka – nizka, nacionalna – internacionalna* literatura in podobno. Vsi navedeni primeri v knjigi niso podani s tendenco po uveljavljanju drugačnega branja, dosežejo pa, da književnost izgleda nekonvencionalno (kar je dobro) ter preko njih »ne nagovarja literarnega zgodovinarja, ampak ostaja inertna, dokler si le-ta o njej ne zastavi pravega vprašanja in raziskuje dalje«.⁵ Z oblikovanjem medsebojno dopolnjujočih se grafov, zemljevidov in drevesnih shem Moretti ponovno odgovarja na kritike, ki so njegov pristop označile kot formalizem brez natančnega branja in mu hkrati očitale pomanjkljive predstave o tem, kako se bo znašel v svojem anarhičnem sistemu svetovne literature brez posebnih metod za razvrščanje mikro- in makroenot.⁶ Če je svetovno literaturo v poprejšnjih razpravah koncipiral kot problem, jo je torej tu poskušal objektivizirati.

Moretti je ob koncu razprave še nekoliko samorefleksiven in opredeljuje svoja raziskovalna prizadevanja kot dediščino marksistične misli 60. in 70. let 20. stoletja, saj preučuje umeščenost literature v družbo (in obratno), po drugi strani pa poudarja, da en sam teoretski okvir ne more zadostovati za razumevanje literarnega sistema. O tem pričata konceptualni eklekticizem obravnavanega dela ter zgolj eksperimentalna vrednost opisanih grafov in diagramov. V malce nenavadni spremni besedi se nazadnje Morettijevim esejem pridruži še mnenje genetika Alberta Piazze, ki na kolikor je mogoče poljuden način predstavi evolucijske mehanizme ter išče *mutacijo, naravno selekcijo, genetski zdrs* in *migracijo* tudi v literaturi. Odkrivanje analogij v naravoslovju in geografiji je pravzaprav pozitivni del Morettijevih razprav, v kolikor ga bomo razumeli kot osnovo za oblikovanje raziskovalnih pripomočkov literarne zgodovine, ki niti niso popolna novost. Vsekakor so v literarni vedi dobrodošle metode, ki zagotavljajo boljšo predstavnost literarnega dogajanja ter možnosti obrnjenega vrstnega reda v raziskovalnem postopku in razkrivajo večdimenzionalnost zgodovinskega kontinuuma. Vendar zaenkrat ostajajo le dopolnilne, saj ne obljublajo novih uvidov (pri kartografranju nas kronotop morda sploh ne preseneti), v primeru nezadostnega korpusa obravnavanih besedil so

lahko zavajajoče, predvsem pa zahtevajo vzporedno branje izvornih tekstov. Po drugi strani so Morettijevi abstraktni modeli, zlasti uporaba drevesnih shem, izzvali očitke, da temeljijo na nekritični primerjavi zakonov narave in kulture, ki hoče preseči raven analognega sklepanja. Evolucijske razlage literarnih pojavov posledično ne posredujejo pravih historičnih dokazov oziroma se zapletajo v logično zmoto ali krožno sklepanje (*petitio principii*).⁷ Vzporedno s to analitično nedoslednostjo se ekonomskim silnicam pripisuje prevelik pomen in trg začne nastopati kot naravni zakon v duhu socialnega darvinizma, znanstveni diskurz pa postane podoben jeziku zgodovine zmagovalcev. Takšnih opazk je bilo Morettijevo delo deležno že v preteklosti; pripisovali so mu poenostavljanje interferenčnih mehanizmov v literaturi, predpostavlanje izrazite homologije med ekonomskim in literarnim poljem, neupravičeno izpostavljanje domnevnih literarnih centrov in neupoštevanje dejstva, da imajo včasih navidezno podobni fenomeni različne izvore in pomena.⁸ Slednje gotovo lahko povzroči, da bodo predstavljeni modeli postali sami sebi namen. Kljub temu pa se njihov avtor vztrajno posveča nadaljnjemu razvoju metodologije za literarno zgodovino in ostaja prepričan, da bo uporaba modelov sama pokazala na morebitne nepravilnosti, če bo raziskovalec pozoren na neusklajenost podatkov, ki jih je povzel po ugotovitvah »informativcev« širog celega sveta.

OPOMBE

¹ Primer Morettijeve literarne geografije in kritične kartografije predstavlja *Atlas of the European Novel: 1800–1900* (London: Verso, 1998), rezultat projekta *Il romanzo* (2001–2003) z mednarodno udeležbo pa je istoimensko enciklopedično delo o genezi in razvoju romana na globalni ravni, ki ga je Moretti uredil in je izšlo tudi z angleškim naslovom *The Novel* (Oxford: Princeton University Press, 2006).

² Franco Moretti. »Conjectures on World Literature«. *New Left Review* (2000): 54–68.

³ Moretti svoj kartografski pristop poimenuje raje literarna geometrija (ne geografija) in ob tem pojasni, da izdelovanje zemljevidov v literarni vedi pomeni zagotavljanje natančnejšega vpogleda v časovno-prostorsko matrico pripovedi in morebitne notranje vzorce, ki vsebujejo dodatno sporočilo ali ključ do razlage odnosov med literarnimi osebami. Podobno »topologijo« razvija med drugimi tudi Pierre Bourdieu, le da jo hkrati uporablja za pojasnjevanje razmerij v literarnem polju (literarna sociologija).

⁴ Prim. Franco Moretti. »Evolution, World-Systems, Weltliteratur«. *Studying Transcultural Literary History*. Berlin, New York: W. de Gruyter (2006): 113–121.

⁵ Franco Moretti. »The End of the Beginnings«. *New Left Review* 41 (2006): 71–86.

⁶ V članku »Global Translatio: The 'Invention' of Comparative Literature, Istanbul, 1933« (*Critical Inquiry* 2 (2003): 253–281) je Emily Apter kritično obravnavala Morettijevo zamisel o oddaljenem branju, ki naj bi raziskovalcu omogočilo osredotočenost na bodisi manjše literarne enote (teme, trope) bodisi na enote, večje od literarnega besedila (žanrske skupine, sisteme). Konkretno besedilo bi pri tem postalo nepomembno in nevidno, vendar

po mnenju Morettija to pomeni le boljšo pot do teoretičnega znanja, razumevanja celotnega literarnega sistema in neodvisnosti od obstoječih interpretacij književnosti. Apterjeva je opozorila, da opisani koncept ne pojasni, na kakšen način je mogoče na novo organizirati pomešane raznovrstne enote, in z njim potemtakem tvegamo, da se bomo izgubili v globalnem sistemu književnosti. Moretti se takega razmišljanja pravzaprav ni branil, temveč je odgovoril s pozivom, naj se iskanje metod sortiranja mikro- in makroenot nemudoma začne (»More Conjectures«. *New Left Review* 20 (2003): 73–81).

⁷ Odziv Christopherja Prendergasta na delo *Grafi, zemljevidi, drevesa*, ki je bilo najprej objavljeno v obliki treh esejev – *NLR* 24 (2003), *NLR* 26 (2004), *NLR* 28 (2004). Prendergast denimo izpostavlja prav raziskovanje uspešnosti angleških detektivk po vzoru Arthurja Conana Doylea in trdi, da Moretti v tem primeru pravzaprav ni dokazal, kateri dejavniki so vplivali na preživetje/izumrtje variant omenjenega žanra. Preprosto je predpostavil določen okus publike in neposredno povezavo le-tega z izginotjem posameznih literarnih form. Praviloma pa naj bi se tu začela raziskava občinstva (sociologija bralstva) in še česa drugega. Moretti sicer zahteva dodatno interpretacijo rezultatov, ki jih prinašajo abstraktni modeli, vendar je pri tem tudi sam pristranski, nenatančen in nagnjen k metaforiziranju (»Evolution and Literary History«. *New Left Review* 34 (2005): 40–62).

⁸ Efrain Kristal. »Considering Coldly ...« *New Left Review* 15 (2002): 61–74; Jonathan Arac. »Anglo-Globalism?« *New Left Review* 16 (2002): 35–45; Gayatri Chakravorty Spivak. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press, 2003; Jale Parla. »The Object of Comparison.« *Comparative Literature Studies* 1 (2004): 116–125; Eileen Julien. »Arguments and Further Conjectures on World Literature.« *Studying Transcultural Literary History*. Berlin, New York: W. de Gruyter, 2006, 122–132; idr.

November 2008

Gejevski in lezbični zgodovinski roman

Norman W. Jones: *Gay and Lesbian Historical Fiction: Sexual Mystery and Post-Secular Narrative*.

Palgrave Macmillan, 2007.

Andrej Zavrl

Ljudska univerza, Kranj
a.zavrl@hotmail.com

Kako gredo skupaj termini gejevski, lezbični in zgodovina? Sta oznaki gejevski in lezbični za odnose in identitete pred dvajsetim stoletjem sploh kakorkoli smiselni ali gre za popoln anahronizem? Je gejevski in lezbični zgodovinski roman tozadevno sploh možen? In če dodamo še skrivnost in krščanske naracije? Norman Jones, avtor študije o gejevskem in lezbičnem zgodovinskem romanu med seksualno skrivnostjo in postsekularnimi naracijami, se zaveda ravnokar omenjenih pomislekov, zato se z njimi v svoji knjigi postopoma spoprime.

Obravnavana dela (zadnje je film) so vsa iz zadnjih sto let, avtorji in avtorice so angleški in ameriški, homoerotika pa je v vsakem od njih jasno izražena tema. Seveda vsa dela posegajo v bolj ali manj oddaljena zgodovinska obdobja. In ti parametri temeljno določajo obseg in doseg študije. Pisanje zgodovinskih romanov (in o njih) takoj naleti na težavo: na osnovi kakšnih zgodovinskih dokazov lahko avtorji in avtorice pišejo svoje romane? Ali ne gre pri vsem za preveč fikcije in premalo zgodovine? Odgovori, ki jih študija ponudi, že preden se loti analize izbranih besedil, so naslednji: zgodovinskega romana se ne sme soditi z merili zgodovinopisja; gejevski in lezbični zgodovinski romani namreč polnijo praznine, ki jih zgodovinski dokazi ne morejo izpolniti (ker je jasno, kdo piše zgodovino in kaj se dogaja z dokazi za obstoj manjšin). Avtorjeva teza govori o tem, da so gejevski in lezbični zgodovinski romani zelo dobri v prevajanju seksualnih terminov iz zgodovine v sedanje, torej te, s katerimi operiramo na začetku 21. stoletja. V tem smislu gejevsko in lezbično zgodovinsko romanopisje lahko razsvetljuje gejevsko in lezbično zgodovino.

Seveda je v zadnjem stavku prejšnjega odstavka skoraj toliko terminoloških zagat, kot je v njem besed. Glede termina gej in lezbijka se avtor študije odloči za njuno najširšo, najsplošnejšo definicijo v smislu slovarske definicije osebe, katere seksualna želja je popolnoma ali večinoma usmerjena k osebam istega spola. Ta definicija se mu zdi najprimernejša, ker nič ne pove o osebnostnih značilnostih take osebe, nič o izrazih ženstvenosti

ali možatosti in nič o seksualnem vedênju. Tako je tudi najbolj uporabna za različna zgodovinska obdobja. Gejevski in lezbični zgodovina pa je za Jonesa »poskus popisovanja izkušenj ljudi, ki so jih seksualno privlačile osebe istega spola, še posebej kako so se zaradi te privlačnosti spoprijemale s (pogosto raznolikimi) predsodki in stereotipi o človeškem seksualnem vedenju, ki so bili v obtoku v njihovih okoljih« (7).¹

Jones morda za marsikoga naredi nekoliko presenetljiv korak, ko v svoje razpravljanje vključi še krščanstvo, ki se mu diskurzivno kaže dosti bližje gejevski in lezbični poziciji, kot bi katerakoli stran želela priznati. Tu vpelje še dva ključna termina – sakralno in sekularno – in pokaže, da meja med njima ni tako neprehodna, kot se včasih zdi ali vsaj hoče prikazati; za to prehodnost oziroma rekonstitucijo meja med svetimi in posvetnimi (skupaj s seksualnimi) načini védenja uporablja termin postsekularno. Seksualnost je izrazito neujemljiv in nerazložljiv, v svojem temelju skrivnosten termin. Kakor bog. In prav tu je točka, kjer avtor študije zariše vzporednice med seksualnostjo, skrivnostjo in krščanstvom. Krščanska herezija je bila pogosto povezana s seksualno neregularnostjo, skrivnost vere je bila v tesni povezavi s skrivnostjo seksa (tu se lahko spomnimo na čarovniške procese). Seks je »močna skrivnost, ki je ni mogoče razrešiti« (11) in »seksualnost« zato v svojem bistvu označuje skrivnost.

Kako pa naj se skrivnosti znanstveno in analitično lotimo? Jones zagovarja stališče, da je kartezijanska predpostavka, ki trdi, da je zaupanja vredno le tisto védenje, ki zadosti standardu popolne gotovosti, napačna. Tradicionalno razumevanje, kjer sveto določa mythos, posvetno pa logos, ne upošteva, da med analitičnim razumom in skrivnostjo ni nasprotja, pač pa le kontinuum. Skrivnost je torej treba upoštevati kot skrivnost – nekaj, kar je temelj védenja, ne pa njegova negacija, zato jo je nujno vključiti v naše spoznavne metode. Jones zavrača dihotomije duh/telo, znanost/duhovnost, razum/intuicija ter podobne in zagovarja »antisistemske strategije analize« (27), predvsem pa predlaga, da bi zgodbe kot poti do védenja jemali dosti bolj resno. Tudi analiza seksa mora koreniniti v zgodbah, saj abstraktne analize včasih prinesejo več škode kot koristi.

Zgodovinopisna želja po koherenci lahko pride v precejšnjo napetost z natančnostjo: »Analitični razum igra konstitutivno vlogo pri vzpostavljanju in utrjevanju 'represije' ali izbrisa, proti kateremu se borijo manjšinske zgodovine« (33). Abstraktne zgodovinske kategorizacije in periodizacije, ki zarisujejo domnevno koherentna obdobja s tipičnimi oblekami, vedênjem in družbenimi strukturami, so lahko precej izključevalne. Prav tu je treba upoštevati bolj intuitivne, narativne načine spoznavanja in védenja (kot npr. zgodovinski roman), ki naj služijo kot korektiv. Zgodovinski roman je med bralci sicer zelo priljubljen, med raziskovalci pa precej manj. Razlog

za to razliko Jones vidi v tem, da imajo raziskovalci narativne načine spoznavanja za epistemološko manj legitimne od abstraktnih analiz. Pomen, pravi Jones, izhaja bolj iz poslušanja kot pa iz pripovedovanja: »Napačno védenje izhaja iz zanemarjanja zgodb drugih, iz zavračanja poslušanja, kar imajo drugi povedati, ker smo napačno prepričani, da je naša zgodba tako temeljito natančna, da že vsebuje in nadomešča vse ostale« (163).

Po teoretičnem uvodu se Jones loti analiz. V tem se ves čas giblje po treh glavnih toposih, ki so po njegovem tipični za gejevski in lezbični zgodovinski roman: (1) identifikacija (skozi podobnosti in razlike) z osebami iz preteklosti, (2) razkritje spolne usmerjenosti in osebna transformacija, ki jo to prinese, ter (3) življenje v skupnostih, ki si jih ljudje izberejo in niso njihove biološke družine. Vsakemu toposu je posvečeno eno poglavje, razen prvega, kjer skozi analizo romana *Absalom, Absalom!* (1936) Williama Faulknerja obravnava vse tri skupaj.

Bistvo Faulknerjevega romana, kot ga vidi Norman Jones, je dvojna gejevska romanca, ki pa jo ogromno število kritikov ignorira (tudi spremna beseda k slovenskemu prevodu). Nekako že sam roman sporoča, da je heteroseksizem veliko bolj pomembna značilnost gejevske in lezbične zgodovine kot pa želja po istem spolu sama po sebi. (To lahko podkrepi tudi dejstvo, da večina bornih dokazov o obstoju želje po istem spolu v zgodovini, ki sploh obstajajo, prihaja iz negativnih virov.) V tem smislu je recepcijska zgodovina romana (seveda nas ta tu zanima samo z vidika ignoriranja gejevske romance v njegovem središču) vpisana že v samo besedilo.

Erotična povezanost med Quentinom in Shrevom v romanu v veliki meri nastaja skozi njuno pripovedovanje zgodb, kar je neposredno povezano s Faulknerjevim pisanjem, ki opozarja, da se zgodovina oblikuje kot zgodba o preteklosti, ki jo piše sedanost. Obenem pa roman skozi Quentina in Shreva ponazarja identifikacijo sodobnosti s preteklostjo, še posebej to poteka preko njune identifikacije s Henryjevim seksualnim poželenjem do Bona (približno pol stoletja pred njuno zgodbo). Faulkner Quentinove notranje boje opisuje kot njegovo etično spoprijemanje z zgodovino. Njegovo razkritje lastne (isto)spolne usmerjenosti je zato njegovo ključno etično spoznanje. Jasno je, da etična vprašanja, ki se nam pojavljajo, večkrat poskušamo reševati s sklicevanjem na zgodovino: »Gejevski par se v sedanosti identificira z gejevskim parom v preteklosti, da bi se lahko etično (ne ontološko ali celo taksonomsko) osmislil« (70). Vendarle nobena identifikacije z osebami iz zgodovine ne more biti enostavna. Identifikacija Quentina in Shreva s Henryjem in Bonom zato bolj temelji na spopadanju s heteroseksizmom (in njegovi zgodovini), ki je bilo obema paroma skupno, manj pa na kakšni ontološko bistveni podobnosti

v njihovih poželenjih. Dolge zgodovine sistematičnih zatiranj, ki jo pozna zahodna zgodovina, se Faulkner torej loti preko gejevske romance, ki zanj ne predstavlja fenomena, ki bi ga analiziral samega na sebi, ampak mu služi kot vstopna točka v kritiko negativnih družbeno-kulturnih konstruktov.

Jones se tematike identifikacije s preteklostjo, seveda s poudarkom na gejevski in lezbični identifikaciji (ter problematike njenega anahronizma), podrobneje loti preko analize dveh britanskih avtoric. Najprej obravnava Mary Renault in njene antične junake, še posebej Aleksandra Velikega. Prvoosebni pripovedovalec romana *The Persian Boy* (*Persijski fant*, 1972)² je perzijski evnuh Bagoas, Aleksandrov ljubimec, seksualni in spolni izobčenec, ki je definiran »na način, ki izpodriva in spodkopava simbolno moč falusa« (82). Renault seks med moškimi opisuje indirektno, brez osredotočanja na genitalije, moško telo pa postavlja za estetski objekt bralčevega pogleda.³ Pri tem se ves čas izogiba hierarhizaciji odnosov na osnovi seksualnih organov in aktivnosti. Ne samo da avtorica piše iz moške perspektive – kar je Gay Wachman poimenoval za »radikalno navzkrižno pisanje« (»radical crosswriting«) – ampak razbija spolne in seksualne stereotipe o tem, kaj pomeni biti gej. Tako ni presenetljivo, da je Renault za svoje romane zavračala oznako gejevski (kljub temu, da jih bralci vendarle tako dojemajo), kot je tudi zavračala lastno identifikacijo z lezbičnimi skupnostmi, ki jih je poznala.

Njene zgodbe prav kličejo h gejevski identifikaciji, a jo predstavljajo vse prej kot enostavno. Najprej Jones poudarja, da je identiteta dinamična, ne pa statična, kakor se večkrat zdi, ter da je utemeljena na podobnosti in ravno tako na razlikah. Ljubimce v romanih Mary Renault ločujejo večkratne, prepletajoče se razlike, obenem pa jih povezuje ljubezenski odnos, ki te razlike preizprašuje in jih subvertira, čeprav jih nikoli ne zanika. In to je lahko simbol za transhistorično gejevsko in lezbično identifikacijo kot za kompleksno, samoizzivalno raziskovanje nerazrešljive skrivnosti, in to celo znotraj konvencij realistične pripovedi. Torej: »Ali je lahko Aleksander gej in obenem ni gej? Da – po definiciji« (92).

Druga avtorica, preko katere se študija spoprime z identifikacijo z osebami iz zgodovine, je Sarah Waters. Avtor še posebej upošteva njen roman *Tipping the Velvet* (*Otip žameta*, 1998), ki znotraj tipično viktorijanskih romanesknih konvencij opisuje seksualne avanture, ki si jih v kakšnem spodobnem viktorijanskem romanu ne bi mogli niti predstavljati. Roman raziskovanje lezbične zgodovine predstavi skozi nepredvidljivo in transformativno srečanje z mejami znanega, zato je tudi identifikacija s preteklostjo lahko le težavna in do konca skrivnostna oblika seksualne identifikacije. Waters v svojem romanu seksualno ves čas vzporeja z zgodovinskim. Kakor je Renault prevpraševala vlogo falusa, tako Waters

vagine ne opisuje skozi tradicionalni pogled kot prazno posodo, ki jo s pomenom napolni šele moški, ampak kot polno, a skrivnostno skrinjo z zakladom, ki je podobna ostrigi. Ostrige, namreč, so simbol, ki je v romanu na več ravneh močno prisoten; treba jih je odpreti in včasih se v njih skriva celo kakšen biser.

Topos razkritja spolne usmerjenosti Jones preuči preko ameriških avtorice in avtorjev. *Nekaj vijoličaste* (1982) Alice Walker eksplicitno povezuje Celiejino razkritje spolne usmerjenosti z njeno duhovno preobrazbo, tako da ena transformacija spodbuja drugo. Razkritje spodbudi etično odločitev in tako postane najmočnejša in najtemeljitejša vrsta etičnega delovanja. Seksualna želja (tako kot klic boga) je skrivnostna in kljub njeni moči se ji (kot tudi klicu boga) posameznik sicer lahko odreče. Izbira, ki pa gre v smeri sprejetja želje (in boga), je izbira, ki protagonistki omogoči prepoznanje resnice, ki že prej obstaja neodvisno od njene izbire. Trenutki razkritja (in spreobrnjenja) zato pomenijo nova prepoznanja že obstoječih resnic.⁴

Jones se že ob obravnavi Faulknerja loti vzporednic med gejevskimi in lezbičnimi ter krščanskimi diskurzi, bolj konkretno: med homoseksualnim razkritjem in verskim spreobrnjenjem. Krščanske naracije o spreobrnjenju temeljijo na revizionistični zgodovini, kjer se nov tekst (npr. Nova zaveza) sklicuje in delno nadomesti star tekst (npr. Staro zavezo). *Absalom* je v tem pogledu nekakšna revizionistična zgodovina biblijske zgodbe o Davidu in Jonatanu. Tudi pri obravnavi Alice Walker Jones opozarja, da moramo resno jemati tudi druge, v tem primeru tradicionalne krščanske etične zaveze (čeravno zavračamo njihove zaključke), če želimo biti resni glede svojih. To pa še toliko bolj, ker sta si krščanski ter gejevski in lezbični diskurz bližje, kot se zdi. Ravno primerjava med zgodbami o razkritju in naracijami o krščanskem spreobrnjenju pokaže podobnosti med obema vzpostavitevama močnih etičnih zavez.

Meja med etiko in estetiko je velikokrat zabrisana, tako kot meja med svetim in posvetnim. V romanu *Dancer from the Dance* (*Kaj plesalec je, kaj ples;* 1978) Andrewa Hollerana je obrat od religije, ki je posledica odkritja junakove homoseksualnosti, opisan z izrazito poudarjeno terminologijo in podobjem religioznega spreobrnjenja. V središču je, ne le v tem romanu, ampak v večini obravnavanih v tej študiji, erotična lepota, telesna privlačnost, ki deluje kot skrivnost in transcendenten vzgib za sprejemanje etičnih identifikacijskih izbir. In prav to nerešljivo skrivnost, ta klic, je treba vključiti v naše spoznavne strategije. Če pristanemo na jasne in urejene zgodovinske naracije, ki se trudijo izbrisati skrivnost iz svojega delokroga, pomeni, da se izogibamo življenju v skrivnosti, v nekakšnem izgnanstvu. Izgnanstvo pa je eden ključnih elementov definicije gejevstva v sodobni

kulturi. Mark Merlis v romanu *An Arrow's Flight (Let puščice; 1998)*, mešanici antične Grčije in ZDA v osemdesetih letih dvajsetega stoletja, govori natančno o tem: gejevska identifikacija (oziroma njeno razkritje) ima za posledico občutek izgnanstva, ki je tako temeljit in daljnosežen, da je bolj določujoč kot seksualnost ali spol sama po sebi.

Tudi pri obravnavi zadnjega toposa, tvorjenja nebiološko povezanih skupnosti, Jones vleče vzporednice med gejevsko in lezbično stvarnostjo ter krščansko kulturo. Pri obeh so družine, ki jih ne povezuje krvno sorodstvo, ampak izbirne povezanosti, bistvenega pomena. Roman Toma Spanbauerja *The Man Who Fell in Love with the Moon (Mošč, ki se je zaljubil v luno; 1991)* predstavlja prostovoljna sorodstva kot »praktični primer participatornih oziroma intuitivnih načinov vedenja (v nasprotju z analitičnimi)« (151). Nasploh gre pri gejevskih in lezbičnih romanih – ki preko svojih junakov in njihovih prizadevanjih za občutek, da imajo v zgodovini svoje mesto, ki se trudijo za identifikacijo z osebami iz preteklosti – za zgodbe, ki ustvarjajo občutek nebiološkega sorodstva. To pa bralce lahko spoznavno izrazito obogati.

Film *The Watermelon Woman (Lubeničarka; 1996)*, ki dejstva in fikcijo meša na vseh možnih ravneh, krši konvencije dokumentarnega filma in romantične pripovedi ter zelo visoko ceno pripisuje »erotiki lezbične identifikacije tako v smislu historiografske metode kot tudi sodobne politične intervencije« (168). Cheryl Dunye, režiserka filma, na formalni in tematski ravni fantaziji pripisuje nefiktivni status: »Poleg tega sporoča, da njena fikcija dokumentira resničnost, ki je ni mogoče izraziti na noben drug način: film upoveduje vrzel, izbris, ki skriva črnsko lezbično zgodovino« (169). Prav resničnost utišanja črnske lezbične želje v sedanjosti kaže na resničen obstoj črnske lezbične zgodovine, čeprav je ovita v tišino.

Film se s tem zgodovinskim utišanjem najbolj spopade na področju pojmovanja družine in pokaže, kako se različni koncepti med seboj dopolnjujejo, namesto da bi si – kot se včasih zdi – nasprotovali. Angleški izraz »*to be in the family*« (biti v družini) ima poleg svojega splošnejšega pomena tudi slengovskega, kadar posameznika označuje za geja ali lezbijko. Še veliko bolj sprepleten (in za film odločujoč) pa je izraz »*sister*« (sestra); ta je namreč lahko indeksiran biološko (sorojenka), rasno (so/črnka) ali seksualno (so/lezbijka). Jasno, da se te konotacije med seboj ne izključujejo, ampak se vzajemno podpirajo in prekrivajo.

Jonesove analize so domnevno prva knjižna študija žanra gejevskega in lezbičnega zgodovinskega romana, ki vseskozi dokazuje, kako ti romani, »še posebej skozi poudarjanje zgodovinskih kontinuitet v splošnem razkrivajo, da gejevске in lezbične pripovedi pogosto uporabljajo topose, ki imajo za sabo resnično dolgo zgodovino« (184). Ponavadi to niso romani,

ki bi ponovno odkrivali skrito zgodovino, ampak na več ravneh razkrivajo, kako konceptualiziramo in pišemo zgodovine, ki jih nikoli ne moremo odkriti. Gejevski in lezbični zgodovinski roman torej v metafikcijskem smislu tematizira lastno rabo zgodovine in preizprašuje, kako mislimo zgodovino (in o njej). Povezave med sedanjostjo in preteklostjo prinašajo prek narativnih strategij, ki so utemeljene na skrivnosti. In prav za seksualnost večinoma velja, da je neracionalna ali predracionalna, torej skrivnostna. Upoštevanje skrivnosti zaradi nje same (in ne kot nečesa, kar je treba za vsako ceno razvozlati) pa je ena glavnih Jonesovih zahtev.

Teze, ki jih avtor (sicer docent na oddelku za anglistiko na Ohio State University) jasno in nadrobno razloži, so predstavljene v delu, ki bi ga lahko imeli za postteoretično s tega vidika, da ima temeljito teoretično ozadje, v središču pa vendarle postavlja obravnavo literarnih (in filmskih) tekstov. Namesto dekonstrukcije uporablja jasno gramatiko, namesto subjektov govori o posameznikih. In to ni slab znak.

OPOMBE

¹ Jones nikoli ne podvomi o svoji rabi prirednega veznika v zvezi »gejevski in lezbični«, ki pa vendarle ni tako samoumeven, niti takrat, ko termina definiramo v njenem najsplošnejšem smislu, niti kadar njuno zgodovino utemeljujemo skozi zgodovino heteronormativnosti, heteroseksizma in homofobije. V tem zapisu pa sam avtorju študije terminološko pač sledim.

² Naslove del, ki v slovenščino niso prevedena, navajam v izvorniku in jim v oklepaju dodajam svoj prevod. Letnica je vedno letnica prvotnega izida.

³ Morda je nekoliko problematično avtorjevo nadaljnje stališče, da estetsko objektiviziranje moškega telesa pomeni njegovo feminiziranje. Čigav pogled torej feminizira in ali je objektivizirano telo že kar po definiciji feminizirano? Ali ne gre tu prav za tisti heteronormativnost in heteroseksizem, ki ju avtor sicer načelno zavrača?

⁴ Razkritje nekakšne že ves čas obstoječe resnice (seksualne, duhovne), ki jo je bilo treba le prepoznati in ki za nazaj vse spremeni, je najbrž teza, ki bi se marsikomu lahko zdela problematična.

Oktober 2008

O Franku Wollmanu

Hana Hóšková in Anna Zelenková, ur. *Slavista Frank Wollman v kontextu literatúry a folkloru*. I-II.

Bratislava-Bрно: Ústav etnologie SAV, Slavistická společnost Franka Wollmana v Brně, Česká asociace slavistů, Slavistický ústav Jana Stanislava SAV, 2006.

Alenka Jensterle-Doležal

Ústav slavistických studií a východoevropských studií Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, nám. Jana Palacha 2, CZ-11638 Praha 1
dolezalova@volny.cz

Zbornik v dveh delih, posvečen velikemu slavistu Franku Wollmanu (1888–1969), je zanimiv za evropsko znanstveno sredino pa tudi za slovenske znanstvenike, saj je Frank Wollman, začetnik praško-brnske komparativistično-genološke šole, ki je deloval na univerzah v Bratislavi, Brnu in Pragi, spet tudi s slovensko znanostjo. Vse premalo se poudarja, da je prav Frank Wollman v okviru svojih raziskav južnoslovanske dramatike napisal prvi moderni pregled slovenske drame (*Slovinské drama*, Bratislava, 1925), ki je izšel v slovenskem prevodu na žalost šele v 21. stoletju (*Slovenska dramatika*. Prev. Adrijan Lah. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2004).

Prispevki v zborniku v razpetosti Wollmanovega svetovljanskega znanstvenega obzorja in intelektualne širine poudarjajo predvsem njegovo folkloristično in komparativistično vlogo v kontekstu literarne zgodovine. Publikacija je izšla na podlagi prezentacije projekta o slovaških narodnih pravljicah in strokovnega seminarja z mednarodno udeležbo, ki je potekal v Češkem centru v Bratislavi (31. 5. 2005) in je sledil zaključku wollmanovskega projekta Slovenské ľudové rozprávky (Slovaške ljudske pravljice). Projekt iz let 1928–1947 je med folkloristi znan kot »wollmanovska zbirateljska akcija«, katerega gradivo je čakalo na tisk cela desetletja (prvi zvezek je bil izdan leta 1993, drugi zvezek 2001 in tretji zvezek leta 2004).

Uvodni del zbornika sestavlja poseben, samostojen zvezek – prispevek Anne Zelenkove, ki poleg življenjepisnega pregleda prinaša tudi podrobno osebno in predmetno bibliografijo Franka Wollmana.

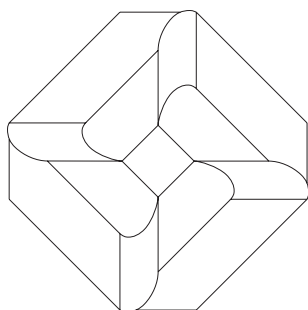
V drugem zvezku zbornika znanstveniki z različnih zornih kotov osvetlijo njegovo delo. Slavomir Wollman, sin Franka Wollmana v prispevku »Laudatio. 77 let poti na vrh tematologije« prikaže zapletene okoliščine vznika zbirateljske akcije kot tudi kasnejših peripetij, ki so spremljale izdajo celotnega gradiva tega dragocenega projekta. Miloš Zelenka v prispevku »Komparativist Frank Wollmann v luči fenomenoloških inspiracij« razčlenjuje Wolmanovo pojmovanje eideologije v kontekstu evropske kom-

parativne literarne vede in pri tem raziskuje tvorni vpliv Ingardnove fenomenologije na njegov znanstveni razvoj. Rusistka **Danuše Kšicova** kot Wollmanova študentka v osebno intoniranem prispevku »Srečanje« opisuje znanstveno in pedagoško delovanje Franka Wolmana v Brnu. V zgodbi svojega študija v povojnem Brnu poudarja srečanja z veliko osebnostjo predvsem v okviru njegovih seminarjev, ki jih je tudi obiskovala in pred nami razgrinja intelektualni utrip časa, katerega tvorni spodbujevalec je bil prav profesor F. Wollman. Na svojem primeru in na primeru drugih poudarja velik vpliv, ki ga je imel Frank Wollman na svoje študente. V naslednjem prispevku »Evropski kontekst slovaških ljudskih pravljic« **Dorota Simonides** postavi wollmanovsko zbirateljsko akcijo v širši evropski kontekst, raziskuje jo tako z antropološkega kot komparativističnega vidika; tudi slovaško narodno blago je nastajalo na križišču motivov in tem iz ljudskega slovstva drugih narodov, predvsem srednjevropskih, in je zato treba poudariti njihovo povezavo z mednarodnimi izvori. Iz podobnosti in razlike različnih narodnih folklornih tradicij pri Slovanih naj bi pri svojem delu izhajal tudi sam F. Wollman. **Vera Gašpariková** v prispevku »Wollmanovska zbirateljska akcija ljudske proze in vznik *Slovaške ljudske pravljice* I–III« kot ena od urednic treh publikacij podrobno in poglobljeno osvetli težek in zapleten proces projekta, ki se je začel v šolskem letu 1928/1929 na Oddelku za slovansko tradicijo in slovanske literature Filozofske fakultete bratislavske univerze v okviru Wollmanovega Slovanskega seminarja, a se je dokončno zaključil šele proti koncu 20. stoletja. Metodološko dobro pripravljen projekt je bil v času nastanka izjemen celo v evropskem okviru. Leta 1939 je moral F. Wollman zaradi političnih razlogov zapustiti Bratislavo, delo so njegovi študentje sicer nadaljevali, vendar so realizacijo projekta – končno publikacijo gradiva – spremljale številne težave. Avtorica tudi razlaga samo koncepcijo dela. **Jana Hlůšková** v prispevku »Frank Wollman – Osebnost folkloristike na univerzi Komenskega« osvetli folkloristično delo F. Wollmana v okviru tradicije folkloristike na Slovaškem. Wollmanovska zbirateljska akcija naj bi bila tretja po vrsti, akcija šturovske generacije v 19. stoletju naj bi bila prva. Podrobno tudi razčlenjuje Wollmanovo znanstveno, predvsem pa pedagoško delovanje na Bratislavski univerzi. Avtorica ugotavlja, da je erodicijsko in pedagoško delo Franka Wolmana kot folklorista nastalo v literarnozgodovinskem in literarnoteoretičnem kontekstu, za razliko od sodobne folkloristike, ki se v slovaškem znanstvenem svetu razume kot del etnologije. **Ivo Pospíšil** se v prispevku »Slavizmi in antislavizmu v času Pomladi narodov Franka Wolmana: analize in preseganja« ukvarja z znanstvenim delom Franka Wolmana kot slavista in erudita: zanima ga njegova odmevna knjiga *Jaro národů* (Pomlad narodov, 1965) iz njegovega zadnjega obdobja, ki se nave-

zuje na njegova predhodna razmišljanja v knjigi *Slovesnost Slovanů* (Slovstvo slovanov, 1928). Avtor v Wollmanovi knjigi poudarja misli o slovanstvu in slovanski tematiki v jezikoslovnem in literarnovednem raziskovanju. Prav slovanstvo naj bi znanstveniku Wollmanu pomenilo sredstvo komunikacije pri iskanju narodne identitete. F. Wollman v knjigi poglobljeno definira pojme kot slovanska vzajemnost, slovanofilstvo, rusofilstvo, v drugem poglavju češki avstroslavizem. I. Pospišil njegovo metodo odkriva v dialoškem principu in konfrontacijah, a tudi v doslednem primerjanju. Wollmanov individualen pristop v moderni literarni vedi razkriva v sintetičnem, interdisciplinarnem razumevanju slavistike kot tudi v poudarjanju raziskovanja jezikov in literatur kot osnov narodne identitete. V teh komponentah knjiga tudi presega svojo pogojno zgodovinsko omejenost. **Pavol Koprda** v komparativističnem prispevku »Frank Wollman v očeh neslavista« Wollmanov razvoj teorije medliterarnosti primerjalno navezuje na spoznanja slovaškega komparativista Ďurišina. Fenomeni, kot je bila skupnost narodnih literatur, pojem narodne literature in vprašanja vplivologije, problemi, ki jih je v svojem delu razpiral F. Wollman, se lahko navežejo na estetsko teorijo D. Ďurišina, na njegovo teorijo medliterarnih skupnosti. Pri tem poudarja podobnosti v teorijah obeh znanstvenikov, kot na primer dejstvo, da sta oba izhajala iz teorije Veselovskega. Wollmanova zgodovinska poetika naj bi bila tako še posebno aktualna v slovaškem kontekstu. Naslednja dva prispevka sta spominskega značaja. **Antonin Satke** v prispevku »Nesrečen konec Wollmanovskih moravskih zbiranj« razmišlja o nesrečni usodi Wollmanovih etnoloških prizadevanj na Moravskem, ki so končali v zbirališču papirja. **Melicher Vaclav**, eden od zadnjih še živih obiskovalcev Wollmanovega Slovanskega seminarja, nam v prispevku »Iz spominov na wollmanovske raziskave« približuje atmosfero iz wollmanovske zbirateljske akcije.

Zbornik se navezuje na ostale zbornike o F. Wollmanu na Češkem (*Zbornik o F. Travníčku in Wollmanu*, Brno, 1948; *Franku Wollmanu za sedemdesetletnico*, Praga, 1958; *Litteraria Humanitas, Genološke študije (Posvečeno F. Wollmanu)*, Brno, 1993). Zbornik prispevkov iz leta 2006 je pomemben znanstveni projekt, saj na novo odkriva F. Wollmana kot etnologa in literarnega znanstvenika, ki je razumel literarno znanost v srednjevropskem prostoru izrazito interdisciplinarno in moderno: na presečišču in stičišču raznih kultur in idej. Prispevki nas tudi prepričujejo, da so Wollmanovi znanstveni impulzi in vplivi v tem prostoru še vedno živi, tako kot je tudi nadaljevanje njegovega dela prisotno pri številnih znanstvenikih.

Poročili



Kolokvij »Odgovor na kozmopolitstvo: nove identitete literarne teorije«

Ljubljana, 5.–7. junij 2008

Jernej Habjan

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

Literarna teorija, prepuščena razpisom, ki jih financira in posredno vsebinsko zamejuje neoliberalna politika vladnih, nevladnih in gospodarskih organizacij, ima na voljo dvoje: ali sprejme v razmislek »medkulturnost«, »nove medije«, »totalitarno cenzuro«, »ekologijo«, »kozmpolitstvo« in sorodne teme ali pa sprejme tveganje, da ostane brez sredstev. Prva možnost ji vzame njo samo, izseli jo v kulturne študije (ne pa denimo v sociologijo, saj tudi to izseli tja); druga možnost ji vzame denar, pošlje jo na trg. Tu pa teorija najde – same razpise, ki ji spet dajejo obe možnosti, tako da izbere, to pot nujno, prvo. Druga opcija je prva opcija prek ovinka: globalizacija kot resnica »kozmpolitstva«, kakršnega ponujajo razpisi. Oboje vodi v »death of (a) discipline«, če zaostriamo napoved Gayatri Spivak,¹ zato je prava izbira v zavrnitvi samega izbiranja.

Ravno vsiljena gesla tako literarni teoriji omogočajo dejansko odločanje: vsakokratna nalepka ji lahko (naravnost ali prek ovinka) služi kot prazni označevalec, ki naj obvlada njene tekste, lahko pa teorija, narobe, z lastnimi orodji pokaže, da je geslo dejansko prazno, in ga zavrne. Slepо ulico, v katero lahko pripelje prva pot, poznamo: geslo podeli naslov kolokvijem, kjer referenti drug drugemu berejo poročila o svojih tekočih partikularnih projektih in jih za nazaj lepijo na to geslo (recimo v naslovu ali sklepu s kako metaforo, ki pa je lahko skrepenela, saj ima že sam projekt isti vir kakor geslo). Druge poti pa ne bi mogli takole karikirati, saj je ni mogoče institucionalizirati – ker obide prav institucijo (razpisa). A nič bolj si ne moremo privoščiti (karikature) kolokvija *Odgovor na kozmpolitstvo: Nove identitete literarne teorije* oziroma, v delovnem jeziku, *Responding to Cosmopolitanism: The New Identities of Literary Theory*. Mednarodni kolokvij Komiteja za literarno teorijo pri Mednarodni zvezi za primerjalno književnost (ICLA/AILC), pod zasnutek katerega se je podpisal predsednik Komiteja in sodelavec Raziskovalnega inštituta za kozmpolitske študije Univerze v Manchesteru Galin Tihanov, v organizacijskem odboru pa sta bila še Marko Juvan in Darko Dolinar z Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, je letos potekal med 5. in 7. junijem v Ljubljani.

Da je kolokvij izbral drugo pot, da dejansko odgovarja na postmoderno geslo kozmopolitstva, nakazujejo tisti referati, ki v slednjem ne vidijo enostavne alternative globalizaciji, temveč razvijejo njuno dialektiko in se tako umestijo v tradicijo, ki, zdi se, sega k samim začetkom moderne: kot razvije Foucault,² našo, razsvetljensko epoho inavgurira Kantova filozofija zgodovine. Četudi odmislimo vse prej kot enostavno razmerje med oblastjo in vednostjo, kot ga zariše Kantov *Odgovor na vprašanje: Kaj je razsvetljenje?*, ne moremo mimo njegove *Ideje k obči zgodovini s kozmopolitskega gledišča*, po kateri je kozmopolitska civilna ureditev limita, ki se ji more človek kot »nedružabno družabno« bitje, za katero je madež heterogene patologije konstitutiven, le infinitezimalno približevati.³

Študija z našega, »postmodernega« dela moderne in z našega, komparativističnega dela refleksije zgodovine, ki morda najbolje priča o tem, kako substancializacija Kantovega zgolj negativnega moralnega zakona obrne kozmopolitsko pravo v svoje nasprotje, je Saidov *Orientalizem*. Utajitveni mehanizmi orientalističnega diskurza vključno z multikulturalistično mistifikacijo kolonializma po Saidu pričajo, da so že prvotni orientalisti vedeli, da kozmopolitizem bolje reproducira gospostvo kakor nacionalizem, saj ta punta podjarmljena proti imperiju, medtem ko jih prvi vodi k sprejemanju osvajalca. Brez anahronizma lahko tedaj rečemo, da je realno obstoječe kozmopolitsko odpiranje drugemu vsiljeno koloniziranim, še preden ga kolonizator povzdigne v geslo lastne morale.

Med udeleženci kolokvija na pertinentnost Kantovega kriticizma za zgodovinsko misel o kozmopolitstvu pokaže Ulrike Kistner. Najbrž zato njeno izhodišče ni *Ideja*, ampak *Kritika razsodne moči* (1790) in *K večnemu miru* (1795–1796): kakor ideja skupnostnega čuta iz tretje *Kritike* omogoča pogojno identifikacijo s subjektom predpostavljene obče sodbe in s tem odvrča od brezpogojne interpelacije v subjekt zdrave pameti ter očisti sodbo okusa subjektivnih okoliščin, tako na področju prava forma obče sporočljivosti odvzame zakonom partikularno zainteresiranost in jih približuje kozmopolitskemu pravu. A, kot rečeno, le približuje, česar se očitno zaveda tudi avtorica, ko se odpove politiki vključevanja manjšin po kvotnem sistemu in s tem substancializaciji moralnega zakona, edinega smotra skupnostnega čuta in publicitete, ter se omeji na obet kozmopolitstva.

Vladimir Biti Kantov obet kozmopolitske civilne ureditve problematizira. V izključevanju temnopoltih pri Kantu in Heglu zazna simptom vztrajne travmatičnosti drugega, ki jo kozmopolitstvo potlačuje z inkluzivistično udomačitvijo, izdajo drugega. Biti subtilno zazna nacionalizem kozmopolitstva, romantike pa tudi literarne teorije, nastale kot inkluzivistični odziv na travmatične posledice nacionalizma 20. stoletja. Prav zato

pa se nam zdi Kantov in Heglov filozofski idealizem produktivneje zajeti kot zvestobo (in ne izdajo) tujosti drugega, kot je bila možna v tedanjem ideološkem obzorju, saj bi to razločevanje med drugim osvetlilo tudi spor med nemškim idealizmom in (nacionalistično) romantiko ter nadalje potencial tistih (literarno)teoretskih koncepcij drugega, ki črpajo prav iz Kanta in Hegla. Tako **Marko Juvan** zazna v komparativistiki, osnovani na Goethejevi romantični naddoločitvi *Weltliteratur* z evropskim glediščem, kozmopolitsko inačico metodološkega nacionalizma nacionalnih filologij. Alternativo vidi (podobno kakor že v času pred najnovejšimi debatami o kozmopolitstvu) v predelavi pojma vpliva v koncept medbesedilnosti kot edinega vira slehernega teksta – ki ga zunanji vpliv za nazaj šele totalizira, ne pa podredi vplivnemu, domnevno izvirnemu tekstu – in s tem medija literarnega svetovnega sistema.

U. Kistner, Biti in Juvan vztrajajo pri drugosti, neodpravljeni v kozmopolitstvu, s tem da ohranjajo negativnost kategoričnega imperativa, travmatičnost brezdorstva teorije in tesnoba vpliva. Pridruži pa se jim še **John Neubauer** z repliko na referat **Zive Ben-Porat**, ki kljub izhodiščni relativizaciji kozmopolitstva odkriva v internetu rešitelja in ne grobarja literarnega kanona. Neubauer – v lastnem prispevku dopolnjuje Appaduraijev načrt nove, iz lokalnega izhajajoče globalizacije znanosti in poudarja, da specifičnost jezikov ščiti literarno vedo pred globaliziranimi *studies* – je (kakor tudi Tihanov) nasproti samovoljnemu virtualnemu prisvajanju literarne tradicije postavil tesnobno soočenje z nezapopadljivim kanonom. Podobno je Juvan opozoril na paradoks, da internet povečuje dostopnost besedil in hkrati odvrča od njih. To je **Walid Hamarneh**, ki se je sicer posvetil zlasti prevajanju arabskega romana, potrdil z analizo rab interneta v azijski in afriški ekonomski periferiji, kjer eksploatacija najostreje spodbija optimistične napovedi kozmopolitstva. In res je videti, da je denimo virtualna identiteta blogerjev, ki z avatarji in drugimi podobami obujajo (prekrivni) spomin na literarne *topoi*, le zaslomba pred tesnobo teksta, berljivega šele v drugem tekstu in končno v (neskončnem) kanonu. Zlasti pa je kanon že dostopen – oziroma če neoliberalne vlade dostopnost krčijo z uničevanjem sistemov javnih knjižnic, tako akumuliranega kapitala tudi v digitalizacijo knjig ne bodo vložile –, zato napovedi o prepородu branja ne gre utemeljevati v tehnološkem napredku.

Marijan Dović prav tako ne zapade privlačnosti interneta, ko razišče zgodovino cenzure literature, glavnega predmeta cenzure, »od Platonovega idealnega polisa do kozmopolisa«. Z razločevanjem med institucionalno in tekstualno razsežnostjo cenzure in nadaljnjo delitvijo obeh na implicitno in eksplicitno Dović opiše proces, ki vodi od Platonove eksplicitne cenzure prek vse implicitnejše, subtilnejše cenzure, vključno s totalitarno v 20.

stoletju, do implicitne cenzure v imenu zasebne pravice do dobrega imena, politične korektnosti in institucionalnih prisil globalne ekonomije.

Navedeni pomisleki zoper kozmopolitsko zgodbo o koncu velikih zgodb so tako že prvi dan nakazali teze, eksplicirane v sklepih kolokvija in razvite ob premisleku o sodobnem dometu pojmov, kakršni so svetovna literatura, avtor, bralec, tekst, medbesedilnost, prevod, o možnosti inkluzivističnih praks po zgledu literarne, o literarnem dialogu med centrom in periferijo svetovnega sistema ter o drugih osrednjih temah. K vpeljavi in elaboraciji teh tem pa je bistveno prispevala tudi večina preostalih nastopajočih na čelu z **Galinom Tihanovom**, ki je konsenz o kozmopolitski alternativi globalizaciji zamajal z genealogijo, ki postavlja kozmopolitstvo v kompleksna razmerja z razredno, rasno in spolno eksploatacijo in demontažo socialne države. Tihanov izpostavi pojav emigrantstva, učinka zakritih virov realnega kozmopolitstva, med katerimi so metodološki nacionalizem, evrocentrizen in institucionalna hipokrizija nadnacionalnih vojaških in celo nevladnih organizacij. Še močneje naveže kozmopolitstvo na postfordistično odpravo države blaginje **Péter Hajdu**. Globalna tveganja jemljejo literaturi simbolni kapital, akumuliran v nacionalizmu 19. stoletja, a ji hkrati nemara ponujajo material, ki ga more prav ona potujiti in tako ponovno poseči v družbena protislovja.

Poleg Hamarneha prevajanje obravnava **Robert Stockhammer**. Tezo, da literarna veda vse od Goethejeve napovedi »svetovne literature« zamejuje ta neobvladljivi objekt s pomočjo razmerja izvorni/ciljni jezik, zamaje z danes značilnimi primeri, ko že izvirnik vsebuje elemente tujega jezika, ki šele s prevodom tega besedila postane ciljni jezik. (Klasičen, predglobalizacijski primer bi bila francoščina kot občevalni jezik ruskega plemstva 19. stoletja, ki jo Tolstoj kritično stilizira v svojih romanih). Prevod kot mehanizem interpretacije pa osvetli **Jola Škulj**. Z vzajemno interpretacijo dialogizma in teorije semiosfere pripiše transgresivni drži, afirmirani pri Bahtinu in poznem Lotmanu, konstitutivno vlogo pri oblikovanju individualne, literarne in kulturne identitete v razmerah, ko holistično kozmopolitsko gledišče razgrajuje v romantiki utemeljeni monološki pojem nacionalnega literarnega kanona.

Zahtevo po inkluzivističnem načelu argumentira tudi **Darja Pavlič**. Kozmopolitsko »priznavanje drugega kot drugačnega in hkrati enakega« po Becku presega kapitalsko logiko globalizacije in multikulturno ohranjanje ter univerzalistično neupoštevanje nacionalizma. Zаметke načela »tako/kakor«, značilnega za ta »ukoreninjeni kozmopolitizem«, avtorica najde v spoznavnem objektu in metodi komparativistike, ki jo zato predlaga za model, po katerem bi lahko tudi nacionalne literarne vede in celo sociologija zavzele kozmopolitsko gledišče. **Vanesa Matajč** podobno stavi

na inkluzivno interliterarnost, ki naj odpomore zagatam globalizacije. Če je multikulturni pluralizem bolj ko ne postmoderna verzija monološkosti nacionalizma, pa koncepcija medliterarnosti omogoča, da delo interpretacije po vzoru Boothovega »implicitnega avtorja« preseže dilemo med Barthesovo »smrtjo« in Nehamasovim »vstajenjem avtorja« in pripozna tekst v njegovi pragmatični pluralnosti in obenem gramatično-semantični rigoroznosti.

Sam inkluzivizem je kritiziral Călin-Andrei Mihăilescu, in sicer ne le v referatu o neokonservativni kulturi ameriških bogatih predmestij, temveč tudi v replikah. V teh je zagovornikom intertekstualnosti/-literarnosti/-kulturnosti/-nacionalnosti predlagal, naj pripoznajo razliko kot izvorno in ne naknadno ločnico pozitivnih členov. Te trditve pa so s svojo strastnostjo dobile tudi performativno potrditev: tudi sam izjavljalec je lastno identiteto (nevede) vzpostavljaj prav z ekskluzivističnim repliciranjem na anticipirana gledišča kolegov.

Da navajanje liberalnih sociologov referentom in referentkam bržkone res vsiljuje politika razpisov (tako da predstavlja bolj njih same za slednjo kakor te sociologe za občinstvo referatov), je nakazal njihov entuziazem ob Angeli Esterhammer, ki je s t. i. natančnim branjem Byronovega *Don Juana* vrnila debato v literarnovedno polje. Avtorica pojasni pomislek T. S. Eliota o angleškem značaju Byronove poezije z njenim kozmopolitstvom in kot zgostitev te poteze analizira upodobitev ljubezenskega srečanja kot srečanja jezikov v 2. spevu *Don Juana*.

Podoben odziv je požel Takayuki Yokota-Murakami. Duhovito *case study* simbolistične, futuristične in beloemigrantske generacije pesniške družine Matvejev iz ruskega Daljnega vzhoda je v diskusijah dopolnil z dragocenim opozorilom, da je realna kozmopolitanizacija sama naddoločena z ekspanzionizmom globalne ekonomije in zato institucionalizirana. In kot da bi interes referentov za poročanje o domači situaciji naraščal z oddaljenostjo od kraja simpozija, tedaj simbolnega centra tiste Evrope, iz katere izhaja govor o kozmopolitstvu, je telavivskemu referatu o lokalnih rabah interneta, sirsko-ameriški študiji krize arabskih literarnih trgov, romunsko-kanadskemu potopisu po *suburbs*, osaški ekspertizi o literarnem življenju Vladivostoka in Harbina Sangjin Park iz Pusana dodal poročilo o specifično literarnem prelamljanju univerzalističnih ideologij v pisavi Ji Kvang-Suja iz obdobja korejske dvojezičnosti (1943–1945).

Še zgovornejša pa se nam je zdela diskusija ob zadnjem, Hamarnehovem prispevku. Poročilu o institucionalnih omejitvah prodora arabskih romanov v angloameriški svet so evropski kolegi hitro pritrdili s primeri iz njim bližnjih t. i. malih literatur – parirali pa bi mu lahko tudi z lastno, zahodno zagato definicije romana (kjer na primer dilema Lukács/Bahtin ne le vztra-

ja, pač pa je sama le pozitivacija izvorne razlike »mladi«/»zreli« Lukács oziroma Bahtin/Vološinov). Po zaslugi diskusijske uprizoritve zadnjega referata bi bilo torej moč celo predlagati tezo, da pogosto omenjena prečka med Vzhodom in Zahodom le krpa njuno izvorno zaprečenost (z jezikovnimi omejitvami ali zagatami teorije romana se soočata oba) in vsakega od njiju, projicirana mednju, retroaktivno totalizira v subjekt (Vzhod oziroma Zahod) z zrcalnim dvojnikom (Zahodom oziroma Vzhodom).

Razširjeni referati bodo naslednje leto izšli v knjižni obliki. Čakanje na objavo pa nam lahko – poleg zbornika izvlečkov, dostopnega na spletni strani Slovenskega društva za primerjalno književnost: www.zrc-sazu.si/sdpk – popestrijo ali pač zagrenijo osrednje reference nastopajočih: J. W. Goethe, spisi o *Weltliteratur* iz 1827 (npr.: J. P. Eckermann, *Pogovori z Goethejem*); J. G. Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*; U. Beck, *Kaj je globalizacija* in *Der kosmopolitische Blick*; P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*; F. Moretti, *Graphs, Maps, Trees*; H. Bhabha, »DisemiNacija« (*Zbornik postkolonialnih študij*); K. A. Appiah, »Identiteta, avtentičnost, preživetje« (prav tam); A. D. Smith, *Nacionalizem*; G. C. Spivak, *Death of a Discipline*; E. J. Hobsbawm, *Nacije in nacionalizem po letu 1780*; B. Anderson, *Zamišljene skupnosti*; G. Tihanov, »Zakaj moderna literarna teorija izvira iz Srednje in Vzhodne Evrope?« (*PKn* 24.1); ter Marx, Engels: *Manifest komunistične stranke*, ki je po zaslugi ali pač krivdi japonsko-ameriškega udeleženca hodil tudi po tej, sicer že kozmopolitsko zastopani Evropi.⁴

OPOMBE

¹ Gl.: Gayatri C. Spivak. *Death of a Discipline*. New York: Columbia UP, 2003.

² Foucault, Michel. »Kaj je razsvetljenstvo? (Was ist Aufklärung?)« *Vednost – oblast – subjekt*. Ljubljana: Krt, 1991. 145–158.

³ Za Kantovi razpravi gl.: Immanuel Kant. *Zgodovinsko-politični spisi*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2006. 3–19; 21–29.

⁴ Tj. Evropi, zastopani s teoretiki, ki večinoma prihajajo iz tiste Evrope, o kateri je v predzadnji med navedenimi referencami govoril ogovorjenec ošaško-»Ivy League« rusista, in ki delujejo v oni Evropi, iz katere je ogovorjenec (in, kot rečeno, avtor zasnutka kolokvija) to govoril. *Odgovor na kozmopolitstvo* so torej iskali kozmopoliti, se pravi, domačini kozmopolitstva, ki pa so obenem kot domačini razlike, primerjave, vendarle presegli samonikli nativni pogled. Edini možni kozmopolitizem je tedaj tu in zdaj – in to je ne nazadnje nemara tudi poanta Kantovega kritičizma.

Oktober 2008

Mednarodni komparativistični kolokvij *Kdo ali kaj piše?*

Lipica, 4.-5. september 2008

Andraž Jež

Veluščkova 8, SI-6310, Izola
andraz.jez@gmail.com

Letošnja predavanja na mednarodnem komparativističnem kolokvijju pod naslovom *Kdo ali kaj piše?* so se odvijala v duhu zadnja desetletja pomembne teme na področju literarnovedne metodologije – domnevne smrti avtorja, ki je z Rolandom Barthesom in Michelom Foucaultom označila prehod iz strukturalizma v poststrukturalizem. To je bil hkrati prehod iz druge literarnometodološke paradigme, ki je žarišče zanimanja že preamknila z avtorja na literarno besedilo, v tretjo, ki se posveča sprejemanju literarnega besedila. Pred štiridesetimi leti, torej v času, ko je Barthes prvič govoril o smrti avtorja, so bile teze močno provokativne in nič manj subverzivne kot nekaj let pozneje njegove zahteve po razmajanju dominacije jezika, ki da je fašističen sistem močnejših norm. Danes se zdi, da smo zapadli v svojevrstno aporijo glede njegovih tedanjih teorij o avtorju: kakor se večini po svojem pomenu še vedno zdijo provokativne in stežka sprejemljive, so jih nekatere smeri literarn(ovedn)ega sistema vzele resno in jih napravile malodane za dogmo, ki izgublja nekdanjo revolucionarno ost. Z drzno in v vseh pogledih zahtevno predpostavko, katere vzroke in posledice v literaturi že lahko čutimo, skeptični pa smo do njenega popolnega sprejetja, so se predavatelji spopadli na različne načine, ob tem pa so prišli na vrsto tudi drugi aspekti literarnega ustvarjanja.

Vanesa Matajc je v uvodnem govoru poudarila pomen avtorja kot ustvarjalca. Razmišljanje o njegovi vlogi se je ob izteku obdobja modernosti razcepilo v dve smeri: prvo zaznamuje predpostavka, da realnost vzpostavlja (konvencionalni in ne inovativni) jezik, ki se je s pretresi, kot so obrat k zgodovini, kulturi in jeziku (*historical, cultural in linguistic turn*) pretvorila v idejo Jezika, ki piše literarni tekst in usmerja njegovo recepcijo, tako da se je avtor kot ustvarjalni subjekt vse bolj brisal in nadomeščal z intertekstualnostjo in dialoškimi razmerji. Ta določajo drugo smer sodobne interpretacije avtorja – smrt avtorja ter vstajenje teksta in bralca so avtorja postavile na obrobje v kulturni (tudi literarni) tradiciji. To je posebej opazno v okoljih, kjer je literatura služila potrjevanju nacionalnih in političnih ideologij. Tam je imel avtor vlogo konstitutivnega sooblikovalca kulturnih

tradicij, pogosto skupaj z oblastjo, ki se je legitimirala skozenj. A v takih družbah se je ohranila potreba po interpretaciji, ki ji zadosti kulturno-politični interpret. Ta združuje obe vlogi, ki sta se morali po avtorjevem izginotju sublimirati: vlogo avtoritete in vlogo inventivnega avtorja, saj mora besedilo interpretirati inovativno v določenem kulturnem kontekstu. Tako se je smrt avtorja nadomestila z vstajanjem avtorja, tokrat v vlogi kulturno-političnega interpreta.

Rebecca Braun, ki deluje na Univerzi v Liverpoolu, je skušala očrtati razmerje med slavo literarnega avtorja in njegovim avtorstvom samim kot konstitutivnim elementom umetniškega dela. Omenila je teorijo Chrisa Rojeka o socialni oddaljenosti slavnih, ki v literarnem svetu ni nič manjša kot drugod, tvori pa jo niz zunajliterarnih dejavnikov, ki jih razdeli na regionalno, nacionalno in/ali korporativno korporacijsko prakso. V veliki meri se socialna oddaljenost, ki generira drugačno avtorjevo avro, kreira preko afer in nagrad. Avtorica prispevka je vzela v precep slednje, posebej Nobelovo nagrado za književnost kot najpomembnejšo in najuglednejšo instanco na področju podeljevanja literarnih nagrad, ki ima veliko vlogo v profiliranju individualnega avtorja, pomeni pa tudi most med elitnimi dosežki v književnosti in trgom. Braunova skuša pojasniti, da je precešen del literarne slave, ki nastaja preko podeljevanja Nobelove nagrade, konstruiran in nerefektiran, svoje korenine pa jemlje še v konceptiji avtorja kot genija, torej idealu 19. stoletja. Zanimive so bile njene primerjave govorov posameznih Nobelovih nagrajencev, ki so svoje avtorstvo razumeli povsem nasprotno: V. S. Naipaul, ki je Nobelovo nagrado dobil leta 2001, je npr. izjavil, da je vsota svojih knjig. Nekoliko drugače je svoje videnje avtorstva predstavil Orhan Pamuk (Nobelovo nagrado je prejel leta 2006), ki je dejal, da identitete ne tvorijo knjige, temveč nasprotno – zmaga intimnega, identitete, kreira knjige. Vendarle oba avtorja svoja dela motrita skozi prizmo lastnega doživetja in se jima na strukturni ravni ta pojava zdita nerazdružljiva. Kot tretjo je Rebecca Braun vpeljala Elfriede Jelinek, Nobelovo nagrajenko za literaturo leta 2004, ki je literarni diskurz v svojih intervjujih iztrgala iz objema institucije avtorja. Med drugim je dejala, da je literatura v službi zrenja sveta, v njej pa je veliko brezen, ki so za njeno razumevanje najpomembnejša, pa tudi, da literatura lahko čisto nič ne pove o avtorjevem življenju. Z analizo Nobelovih nagrad je skušala prodreti v percepcijo lastne slave pri dobitnikih in ugotovila, da se avtorji večinoma spretno gibljejo v kodu literarne zvezde, ga hitro ponotranjijo in si ga prilagodijo, tako da se njihova avtorska avtonomija v celoti ohrani. Odnos med javno in besedilno osebo, ki mu avtorji z dopuščanjem fetišizacije njihovih del omogočijo maneverski prostor, kliče po teoretskem premisleku konstrukcije in recepcije identitete nasploh, ne le v literaturi.

Tudi Andrej Blatnik (koprška Univerza na Primorskem) je analiziral pisateljevo avro in psevdovro kot motiva za bralčevo ukvarjanje z delom. Ob tem je navedel nekaj desetletij star pretres avtorja kot znotrajliterarne določnice, v teoretičnem smislu je v razpravo vpeljal Barthesa in teorijo bralčevega odziva, od leposlovja pa je omenjal avtorje ameriške metafikcije. Kljub tem in drugim premikom v metodološki paradigmi pa je zunajliterarna kategorija avtorja v zadnjih letih le pridobila na pomenu, med drugim tudi zaradi povečane produkcije; če se je tradicionalna recepcija zadovoljila z zaobjetjem bistva literarnega dela, je danes značilna fascinacija s produkcijo, ki ima za posledico umik pozornosti iz (lažje dosegljivega in desakraliziranega) literarnega dela na avtorja kot matrico proizvodnega procesa. Vendar je Blatnik benjaminovsko analiziral tudi psevdovro, ki ob tem nujno nastane, saj pogoj fascinacije ni več avtorjeva avtonomna, imanentna kvaliteta, temveč fantazma, sproducirana s totaliteto blagovne znamke, v kateri ostaja tak avtor precej zamenljiv sestavni del. V ZDA, kjer so pisci dobili status »slavnežev« (*celebrities*), je ta položaj najjasneje opazen in močno vpliva na prodajo literarnih del, tudi tistih avtorjev, ki imajo med kritiki sicer slabe ocene. Medijski trg si tako prilašča vzvode literarne recepcije in pušča v nemar znotrajliterarne kriterije, čemur mnogi avtorji nasprotujejo s popolnim umikom iz javnega življenja (najradikalneje najbrž Thomas Pynchon), ki pa je v diskurzu nenehnega pojavljanja prav tako akt, ki kliče po pozornosti in ki bralcev ne motivira neposredno znotrajliterarno. K slavi dodatno prispevajo še prevodi in ekranizacije, s čimer se krepi *kulturna industrija*, ki prevzema status kulturne paradigme v nasprotju s tradicionalnim pojmovanjem *univerze* kot privilegiranega prostora vrednotenja kulturnih vsebin. Tovrstna sprememba se v Sloveniji še ni izvršila – oglaševanje, ki bi lahko na piedestal postavilo samo delo in ga afirmiralo v očeh javnosti, ni tako močno razvito in moč kulturne industrije za slavo nekega avtorja se kaže bolj kot podpora drugega medija (zlasti televizije) literaturi. Je pa v Sloveniji močan dejavnik slave tudi zgodovinski in družbeni trenutek in nazor, iz česar Blatnik izlušči specifiko slovenskega pisatelja, ki *mora* izpolnjevati vlogo žrtve, da se ustrezno predstavi javnosti. Pisec se mora predstavljati kot žrtev politike, pisateljskih centrov moči ali ekonomskega stanja, ob čemer je dejanska vsebina nujno potisnjena v ozadje. Tako se je ob koncu Blatnik zamislil nad nacionalnim duhom, ki pri nas zamenjuje paradigmo »slavneža« s paradigmo žrtve.

Estonec Jüri Talvet (Univerza v Tartuju) se je posvetil pojmu semiosfere, ki ga je uvedel pozni Jurij Lotman. Najprej je orisal delo velikega semiotika, ki je bil sprva precej sistematičen znanstvenik, proti koncu življenja pa so bili njegovi spisi vse bolj filozofski, mnogi so v njem videli celo

radikalen obrat v postmodernizmu, med drugim tudi Talvet, ki v njegovem zadnjem delu *Kultura in eksplozija* iz leta 1992 prepoznava mnoge metodološke vzporednice s Foucaultom, Barthesom in Derridajem. Pojem semiosfere je Lotman prvič omenil leta 1984, gre pa za abstrakten fenomen – sfero semioze, v kateri znakovni procesi delujejo znotraj prepletenih *Umwelten*, torej samoosredinjenih svetov. Po Lotmanovem mnenju je periferija (morda celo dobesedno) organskega semiotičnega univerzuma bolj dinamična od centrov. Na ta način je bil pozni Lotman kritičen do francoskega kulturnega dominiranja, ki ga je zaznamovalo razsvetljenje. Slednje je Lotman sintetiziral kot *sintagmatsko* (kar je povezano s kavzalnostjo, sistematiko, torej tudi z znanostjo nasploh), sam pa je moč periferij videl v *paradigmatskem* (ki ga poudarja tudi Talvet), torej spiritualnem, umetniškem doživetju. Na slednje je Talvet navezal vrsto avtorjev iz evropskega obrobja, zlasti Estonije (Kreuzwald, Liiv ...).

Po treh predavanjih se je razvnela zanimiva diskusija, ko je Gašper Troha Rebecca Braun in Andreja Blatnika izzval z vprašanji o avtorjevi slavi – prvo je vprašal, kako je ob velikem pomenu slave za avtorjevo podobo sploh mogoče biti pisatelj izven centra družbe. Braunova je odgovorila, da po njenem ni nemogoče, da se je bolj posvečala le piscem, ki so slavo dosegli. Po njenem je pri slednjih najteže sprejeti princip mrtvega avtorja, saj so konstrukti avtorjeve slave še vedno premočni. Blatniku je Troha postavil vprašanje, če je po letu 1991 z vlogo žrtve še moč doseči slavo, kakršno so prej imeli politični kaznjenci. Blatnik je poudaril, da je bilo v devetdesetih to drugače, vendar je povedal, da so se pojavili novi vzvodi slave in generiranja žrtve, kot primer pa navedel slavo Matjaža Pikala po aferi, ki je izbruhnila po izidu romana *Modri e*, v katerem naj bi se samo zaradi vzdevka prepoznal neki policist. Iz publike ga je dopolnil Marko Uršič, da obstajajo v slovenski literaturi velika imena, ki so se uspela uveljaviti brez vloge žrtve, in omenil Tomaža Šalamuna in Borisa A. Novaka. Ob tem je poudaril, da se mu primera Pikala in Brede Smolnikar (tožilo jo je pet sester, ki so v pripovedki *Ko se tam gori olistajo breže* prepoznale svoje starše, sodni spor pa je trajal osem let in dobival vse bolj absurdne razsežnosti), zdita prej posebnosti kot pravilo na slovenskem literarnem prizorišču. Zanimiv poudarek je dal diskusiji Marko Juvan, ki ugotavlja, da celoten medijski trust predstavljanja v javnosti postavlja avtorja v samonanašalno pozicijo, ki nima zveze z branjem, *običajni* bralci pa nasprotno berejo dela vse bolj po metodi »nove kritike« (*new criticism*), saj jih ne zanima biografsko in zgodovinsko ozadje posameznih del. Ob tem se je Rebecca Braun vendarle vprašala, *kateri* je običajni bralec in podala mnenje, da tak verjetno ne bo prebiral težje razumljivih del, ob katerih pridejo biografske in historične metode najbolj do veljave.

Slovenska pisateljica in publicistka **Mojca Kumerdej** je o smrti (oziroma o preživetju) avtorja razmišljala skozi avtorjevo upravičeno ali neupravičeno zavedanje sebe kot avtorja, ki je izrazito odvisno od diskurza, ki mu pisec pripada (zgodbe po njenem ne obstajajo na sebi, temveč so vsakokratne konstrukcije stalnih tem, zato tudi ne verjame, da je vse že povedano, kar je pogost argument postmodernistične filozofije). Ob tem izpostavlja paradoks med osebnimi frustracijami avtorskega *ega* ob negativnih kritikah in na drugi strani občutjem pisateljske moči ravno v trenutkih, ko avtorja preseže lastna *kreativnost* in ego niti nima največje veljave (Kumerdejeva to imenuje obdobja avtomatizma, torej obdobja, ko se pisec počuti kot medij nečesa, kar ni on sam). Ob tem se je naslonila na psihoanalizo – Freud je o Dostojevskem zapisal, da je pisal takoj po destruktivnih momentih, ko je pozabil na individuuum, torej ko se je dekonstruiral. Že Descartesov *cogito* mišljenja se je zanašal ne zgolj na razumsko in imanentno, temveč na že obstoječe temelje Boga, ki ga danes v tem smislu lahko nadomestimo s kvantnimi polji. Celo navidez najbolj transcendence očiščeni lacanovski *cogito* se naslanja na močno strukturo nezavednega – skratka, po avtoričinem mnenju se je subjekt vedno potrjeval z zunanjo entiteto, pisanje pa ni nikoli avtor sam; vedno je *več* in obenem *manj* od avtorja. Je transcendenca, ki avtorju ni nikoli enaka.

Boris A. Novak, ki deluje na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo ljubljanske FF, se je kot literat *in* teoretik naravnost zavzel za avtorja in pripravil njegovo apologijo po desetletjih skeptičnega motrenja avtorjeve funkcije. Sprva je želel govoriti kot avtor, vendar je nazadnje zavzel teoretično držo in govoril o atributih avtorja, ki so se skozi čas močno spreminjali; predvsem originalno avtorstvo ni bilo od nekdaj cenjeno tako visoko nasproti drugim vrstam ustvarjanja; o tem govorita Roland Mortier in Jurij Lotman, ki je ločil estetiko identitete in estetiko difference; prva je bila v veljavi posebej v srednjem veku, svojega primata pa ni izgubila do konca 18. stoletja. Nadvse provokativna se zdi Novakova domneva, da bi Shakespeare danes zlahka obveljal za ponarejevalca, saj so le redke fabule, ki jih je izbiral za svoje drame, res izvirne – večinoma je prevajal in priredil (kar je bilo tedaj integralen del prevajalskega poklica) stare zgodbe iz različnih zbirk novel. Z romantiko pa je nastopilo po Lotmanu novo obdobje, obdobje estetike difference, ki je vzpostavilo ideal izvirnega avtorja in novitete, ki mora biti nujno vpeljana v delo. Istočasno je začel status prevajalca drastično upadati, okrnjena pa so bila tudi njegova »pooblastila« – vse bolj je moral biti dosleden prenašalec misli izvirnega avtorja v drug jezik. Zgolj sekundarne, posredniške vloge se je deloma rešil šele v postmodernističnih desetletjih, med drugim kot subjekt v Borgesovih novelah, to pa je – ne po naključju – že sovpadlo z zmanjšanjem pomena avtorja;

v postmodernizmu izvirnost ni več glavni postulat literature, namesto nje je dobrodošlo vplivanje. Novak je sicer posegal še dlje v zgodovino in ugotavljal izvore pojma originalnosti; ta se je spreminjal hkrati s pojmom $\mu\iota\mu\eta\sigma\iota\varsigma$, ki v srednjem veku ni več pomenila posnemanja narave, temveč posnemanje velikih avtorjev. Odbleske takšnega naziranja je Novak našel še pri Denisu Diderotu, ki je nekoč izjavil, da je dobra imitacija podaljšan izum. Nova romantika je prinesla najvišjo apoteozo avtorja in radikalizacijo koncepta izvirnosti, ki se je nadaljeval do avantgard, uplahnil pa, kot rečeno, šele s postmoderno miselnostjo, ki je, kot ugotavlja Novak, ponovila nekatere starejše ideje o avtorju, npr. Valeryjeve. Predavanje je sklenil v sociološki luči, češ da se ne moremo in ne smemo izogniti konceptu avtorja; v šestdesetih je bilo to še subverzivno in progresivno, odpiralo je nove poglede in posegalo v premoč dogme o avtorju kot velikem snovalcu. Danes so Barthesove misli že do te mere institucionalizirane, da se moramo avtorju »postaviti v bran«, saj ga bo sicer izobčil tudi globalni trg.

Nemec **Florian Hartling** z Univerze Martina Luthra v Halle-Wittenbergu je spregovoril o aktualni temi digitalnega avtorja, torej nekega določenega, empiričnega avtorja, ki se ukvarja s pisanjem internetne literature. Svetovni splet je že ob svojem nastanku sprožil vrsto ugibanj, če se bosta zaradi specifične oblike in strukture, izhajajoče iz postulatov našega časa, prav tu najprej izvršila smrt avtorja in rojstvo piščočega bralca, kar so pričakovali tudi mnogi literarni teoretiki (Hartling omenja npr. Landowa in Bolterja). Ob tem jih je opogumil tudi pojav hiperteksta, ki da bo lahko s svojim namenom in obliko izpolnil pričakovanja poststrukturalistov. Ti upi in domneve so se kaj hitro izkazali za preuranjene, vendar še vedno obstaja prostor možnosti za neavtorsko besedilo na internetu; Hartling je obravnaval besedila na Wikipediji, ki dopušča domnevo, da je geselski sestavek, ponavadi delo več avtorjev, nazadnje bolj pomemben od imen njegovih sestavljalcev. Kot drugi primer odsotnosti subjekta je avtor prispevka omenjal t. i. tekstovne algoritme, posebej pripravljene sisteme, ki s pomočjo računalniških iskalnikov priskrbijo podatke, ob tem pa sploh ne potrebujejo avtorja. Vendar je poudaril, da gre prej za izjeme kot za sistematično izginjanje avtorske vloge na spletu. Ta se je prav zaradi spleta pogosto še dodatno okrepila. Res gre pri računalniški literaturi za ekstrema, ki ju v tiskani literaturi tako rekoč ni najti: prvi je radikalna marginalizacija avtorjev, zlasti v skupinskih tekstih, kjer se avtorstvo razprši oz. razkroji, drugi pa je nekakšen kult osebnosti, ki ga gojijo določeni internetni avtorji s (skonstruiranim) slovesom. Slednje je še vedno pogostejše, mnogi avtorji pa so tudi zaščiteni, ob čemer spletna pravila niso nikakršna ovira, pogosto celo nasprotno. Tudi z analizami posameznih avtorjev in pojavov je prišel Hartling do nedvoumnega zaključka, da (tudi) na internetu avtor še ni mrtev.

Naslednji dan je Jera Marušič z Univerze v Edinburgu spregovorila o Aristotelovi *Poetiki*; spomnila nas je na distinkcijo med ποιησις in drugimi načini ustvarjanja – čeprav je verz navidez glavna lastnost tedanjega umetniškega jezika, ga je najti tudi pri filozofih in zgodovinarjih pred-sokratskega obdobja (Aristotel je na tem mestu omenjal Empedoklesa); namesto tega je Aristotel kot temeljno značilnost literarnega besedila podarjal μιμησις, torej način obdelave teme. Vendar je avtorica prispevka ugotavljala, da kljub velikemu pomenu, ki ga filozof nakloni μιμησις, nikjer ne pojasni, kaj naj bi ta bila. V predaristotelskem obdobju je bila raba pojma dokaj jasna – šlo je za ravnanje ali proizvajanje nečesa, kar je bilo podobno nečemu drugemu (tudi oponašanje in posnemanje sta veljala za mimetični dejavnosti). Jera Marušič je izpostavila drzno tezo, da je tudi Platon v 10. knjigi svoje *Države* pojem razumel le v tem pomenu. Vsekakor je verjetno, da Aristotelova opredelitev pesništva kot mimetične dejavnosti ni nova, saj jo najdemo že pri Platonu, a že pri njem se tovrstna določitev pesništva zaplete in se zdi včasih celo protislovna; Aristotel se je po mnenju Marušičeve opiral na Platonovo rabo pojma v *Zakonih* in v 3. knjigi *Države*, kjer govorijo o glasbenem pesništvu, ki z zvoki in gibom posnema različne značaje in načine življenja. Aristotel je v *Poetiki* gotovo obravnaval mimetičnost tudi skozi to prizmo, vendar je neglasbeno ποιησις (na primer Homerjevo) razumel kot μιμησις druge vrste. Ker gre pri prvem pojmovanju za mimetični učinek vseh elementov (in morda še posebej harmonije in ritma), pri drugem pa za govor (λόγος), ni več povsem jasno, *kako* naj pesništvo razumemo kot mimetično. Homerjeva dejavnost ni, kakor dejavnost glasbenega skladatelja ali izvajalca, neko posnemanje, torej moramo Aristotelovo pojmovanje mimetičnosti razumeti v drugačnem ali vsaj v širšem smislu.

Marijan Dovič z Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU je raziskoval pojmovanje avtorja kot genija in ugotovil, da je to mnogo starejše od obdobja evropske romantike, s katerim običajno povezujemo slavljenje piščeve edinstvene osebnosti. O rastoči vlogi avtorja lahko govorimo že vsaj od 18. stoletja, ko se je pričel širiti literarni trg in je nastal koncept avtorskih pravic, absolutnega umetnika pa je v tem smislu nenazadnje povzdignila že renesansa. A Dovič se je posebej posvetil antičnim utemeljiteljem takšnega naziranja avtorja in njegove vloge. Demokrit je bil tako prvi znani avtor, ki je govoril o inspiraciji. Ta naj bi bila ekstatična in blizu norosti. Tudi Platon v domnevno zgodnjem *Ionu* zagovarja inspiracijo pesnikov, ki da ni razumska, temveč v posebnih stanjih vstopa v avtorja. Ta torej ni oseben, temveč je zgolj posrednik božanskih sil. Podobno je razmišljal tudi v *Fajdrosu*, v *Državi* pa je njegov pogled bistveno spremenjen: pesniku odreče božje posredništvo in ga razume le

še kot imitatorja, nagnjenega k nekrepostnim strastem v duši. Aristotel se je malo dotikal avtorja in govoril predvsem o delu. Možno je sicer, da se je v izgubljenem dialogu *O pesnikih* z njim ukvarjal več, v *Poetiki* pa je o njem povedal le to, da ga k ustvarjanju dobre umetnine lahko privede talent ali norost. A celotna forma poetike in empirični koncept $\mu\mu\eta\sigma\varsigma$ implicirata, da je Aristotelu bližji koncept pesniške veščine oz. spretnosti kot inspiracija. Slednje pa vsekakor drži za Horaca, ki je sicer govoril o nujnosti talenta in veščine ter o njuni prepletenosti, obenem pa je veščino zavzeto branil pred pesniki, ki so preveč povzdigovali nadarjenost, pa tudi pred Demokritom. Tudi Longinus se je očitno nagibal k modelu priučenega pesnika. Pri analizi avtorstva kot teme v antični književnosti je Dovič snov posameznih besedil razdelil na tri aspekte: *ontološkega*, ki se sprašuje o izvoru poezije in pesnika; *aksiološkega*, ki obravnava avtorjevo vlogo v družbi; tretji aspekt preverja, kako je avtor *konstruiran* v besedilu in kakšen je v odnosu z empiričnim avtorjem. Heziod se tako v svojem besedilu podpiše, četudi svojo avtorsko vrednost minimalizira s povzdigovanjem učiteljic muz, ki imajo – tako Homerjev pripovedovalec v *Odisseji* – čast, da izberejo priljubljene učence za posvečeno delo pesnika. Več prostora za avtorja nudi lirsko pesništvo (Sapfo, Anakreon, Kalimah idr.), Teognis in Pindar pa avtorja že idealizirata, čemur se ne more upreti niti Horac. Nov aspekt nudi pesništvo rimskih elegikov Katula in Tibula, ki s povzdigovanjem ljubljene ženske hkrati odpreta prostor tematiziranju pesnika in njegove biografije. Properc gre v tem naprej in odreče muzam božansko moč inspiracije, ki jo pripiše svoji ljubljeni Cintiji, Ovid pa kult pesnika pelje še dlje – pri njem je celo ljubezen do opevane ženske (lahko) fikcija, ki jo mora bralec dopustiti, da poezija doseže večno slavo, bil pa je morda tudi prvi, ki je v svojih pesmih pisal o slabi usodi pesnika. V sklepu je Dovič tako pokazal na dve skrajnosti, *mediacijo* (*poeta vates*, ki povsem zavrača veščino) in *imitacijo* (*poeta doctus*, ki nasprotno ne priznava genialnosti), ki nam služita kot indikator in med kateri so uvrščeni vsi primeri iz antične literature, ki jih je obravnaval, noben avtor pa v celoti ne pripada nobeni od njiju – se nima za čisto orodje muz niti ne pripiše svojemu delu le obrtniških zakonitosti.

Konkretnemu avtorju, angleškemu pesniku Philipu Sidneyju, pa se je v svojem prispevku posvetil Finec Teemu Manninen (Univerza Tampere, Helsinki). Sprva je omenil Foucaultovo pojmovanje funkcije modernega avtorja, ki da izhaja iz 18. stoletja, nato pa tudi kritike te teorije, ki vidijo ključ za razumevanje vloge avtorja že v srednjeveškem naziranju. Najsi velja prvo ali drugo, je neizogiben mejnik pri recepciji avtorstva izum tiska, ki je po mnenju mnogih teoretikov odpiral povsem nove komunikacijske kanale, obenem pa je bilo nad besedili mogoče izvajati manj nadzo-

ra kot pred tem nad redkimi rokopisnimi različicami. Prav rokovanje z novim medijem, ki še ni izoblikoval svojih socialnih kriterijev in je bil zato uporabljen dokaj poljubno, je sprožilo vrsto nejasnosti v opusu pesnika Sidneyja, kakršen nam je danes na voljo. Pastirski roman *Arkadija* (*Aradia*), ki sestoji iz več knjig proze in eklog, je pesnik začel pisati v 70. letih 16. stoletja, ko je živel pri sestri Mary, ki ji je tudi izročil dokončano delo s posvetilom. Ve pa se, da je v začetku 80. let že pripravljal novo izdajo, t. i. *Novo Arkadijo* (*New Aradia*), ki je bila povsem predrugačena, čeprav je na več mestih ohranila citate iz zgodnejše različice. Leta 1590 so *Novo Arkadijo* natisnili v nedokončanem stanju, dodali so tudi nekaj eklog, čeprav jih avtorjeva nova različica ni vsebovala, in pismo sestri. Najti pa je mogoče tudi več vsebinskih posegov v delo, ki so posledica uredniške politike Fulkeja Grevilla. Ta je želel Sidneyja prikazati kot člana stranke »naprednih protestantov«. Tri leta pozneje je Sidneyjeva sestra izdala svojo verzijo *Arkadije*, ki je združevala novo in staro verzijo, in sicer tako, da je spreminjala imena, dogajanje in moralno sporne odlomke, da bi stare knjige ustrezale novim. Leta 1598 so dali v tisk še eno izdajo, ki je vsebovala še druga Sidneyjeva dela in velja za eno prvih, če ne za prvo zbrano delo kakega angleškega avtorja, ki je utrdilo njegovo literarno slavo »angleškega Petrarke«, kakor ga je poimenoval Walter Raleigh. Manninen je iz obravnavanega sklenil, da gre za edinstven primer zgodnjemodernega avtorstva, saj so ga od samega začetka izoblikovali bralci, ob tem pa sta se identiteta in slava avtorja, ki je bil vse bolj odsoten, le krepili. Tako lahko govorimo kar o prvem modernem posthumnem avtorju.

Tudi Gašper Troha z ljubljanske FF (Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo) je predavanje začel skeptično do teorij o mrtvem avtorju, vsaj tistem empiričnem. Po Foucaultovem metodološkem opozorilu, da moramo avtorja vedno raziskovati v več vlogah, si je Troha izbral dve – empiričnega avtorja in diskurzivnega avtorja, to pa je storil preko proze Lojzeta Kovačiča, ki od vsega začetka izzivalno odpira vprašanje o avtorstvu in naravi pripovedovalca, saj naj bi Kovačič v svoji prozi sicer umetniško preoblikovano popisoval različne postaje svojega življenja v Baslu in nato v Sloveniji. Vendar je Troha našel nekatere razlike v pripovedi o krajih in dogodkih med romanoma *Basel* (ki ga je Kovačič pisal v začetku leta 1983) in *Otroške stvari* (avtorjevim zadnjim projektom iz leta 2003). Troha je kot primera izbral opis šole, ki jo je obiskoval, ob tem pa je poskušal ugotoviti, pri katerem opisu gre za čistejšo avtobiografijo in kje se pisec od tega žanra bolj odmakne. S primerjavo teorij avtobiografije kot žanra (Alenka Koron, Andrej Leben) je ugotovil, da je vsaka avtobiografija mešanica fikcije in realnosti in da je to celo ena njenih prepoznavnih značilnosti kot literarnega žanra. Opis v romanu *Basel* je krajši, več je elips

(ki nam približajo avtentičen postopek spominjanja), predvsem pa je njegova posebnost pogosto prehajanje pripovedovalca v tretjo osebo, s čimer vsaj navidez vzpostavi distanco med seboj in povedanim. Nasprotno je v svoji zadnji noveli pisec vseskozi opisoval v prvi osebi, opisano pa si tudi sledi v kronološkem in logičnem zaporedju, s tem pa bolj ustreza žanru avtobiografije. Opis je zaradi teh postopkov tudi bistveno daljši. Troha je poudaril, da to ni nedosledno, tudi v primeru, da se je empirični avtor res namenil pisati o svojih pripetljajih, ne. Literat namreč vedno stvari opisuje s predelavo informacij, to pa je že lastnost diskurzivnega avtorja. Poudarek Gašperja Trohe ja namreč prav ta, da empiričnega in diskurzivnega avtorja ne gre na silo ločevati ali celo ene od obeh povezanih komponent zanikati – to bi bilo ne le krivično, temveč tudi metodološko ekstremistično, zanimati pa bi nas morala prav vzajemna odvisnost med empiričnim avtorjem in avtorsko funkcijo, iz katere je v svojem prispevku izhajal tudi Troha. Sklenil je, da bi se morali izogibati obema ekstremoma, pojmovanju avtorja kot genija in njegovemu zametovanju, in temeljito raziskati obilico možnosti, ki se ponujajo vmes.

V diskusiji, ki je sledila, je Marko Juvan Doviću zastavil vprašanje, zakaj je zaobšel romantiko pri zgodovini avtorja, Dovič pa mu je odgovoril, da se ji ni izognil, le želel je povedati, da so osnovni nastavki obstajali že prej, ob čemer ga je Manninen dopolnil, da sta romantika in renesansa v materialih in pisateljski produkciji delovali precej podobno (ne nazadnje je že renesansa vzpostavila lik edinstvenega avtorja), Juvanu pa je moral odgovoriti še na eno vprašanje, ki je dodatno podžgalo diskusijo – kako nove ugotovitve o potvarjanju Sidneyjevih del vplivajo na sodobne izdaje njegovega dela (tudi zbranega), na kar Manninen ni mogel ustrezno odgovoriti, ker to še raziskuje. Alenka Koron se je obrnila na Troho in ga opomnila na nedavno izvedeno raziskavo, katere izsledki so bili presenetljivi – Kovačičevi na videz verodostojni opisi Basla niso bili točni, kar so ugotovili s primerjavami z dejanskimi predeli, ki jih opisuje. »Motik« naj bi se o imenih in videzu mnogih ulic in hiš, vendar to lahko govori Trohovi teoriji o procesiranju informacij, da jih imamo sploh lahko za umetniško pripoved, le v prid.

Lucia Boldrini (Goldsmiths, Univerza v Londonu) je predavanje začela z navidez avtobiografskim odlomkom, ki ga govori avstralski ropar in heroj Ned Kelly v romanu Petra Careya *Resnična zgodovina Kellyjeve tolpe* (*True History of the Kelly Gang*), v katerem mora Kelly zgodbo o svojem življenju in delu povedati dvakrat – prvič za svojo še nerojeno hčer (s čimer mora biti po Lejeunovem avtobiografskem paktu resnici zavezan moralno), drugič pa za sodstvo, ki mu daje možnost, da spregovori o svoji resnici (tu je resnici zavezan predvsem legalno). Seveda pa v resnici ne gre

za besede Neda Kellyja, temveč za Careyjevo fikcijo, ki jo Boldrinijeva imenuje *heterobiografija* – avtobiografski pakt tu dobi poteze heterobiografskih konvencij. Glavna je, prav zaradi fiktivnega pripovedovalca, še bolj profiliran in kompleksen odnos med njim in pripovedovalcem. V diskurz o avtorju in etiki je Boldrinijeva spretno vpeljala Paula de Mana – najprej kot kritika Lejeunovega avtobiografskega pakta, nato kot osebo sporne preteklosti (antisemitističnega medvojnega novinarstva), ki je navdahnila tudi literarne upodobitve, npr. v delu *Smrt avtorja* (*The Death of the Author*) Gilberta Adaira, kjer glavni junak Leopold Sfax z nekaj biografskimi potezami Paula de Mana piše o svoji mladosti, akademski karieri in strahu, da bo razkrit. Nazadnje ga ubije nek študent, kar pa Sfaxu ne prepreči, da bi pisal naprej, s čimer predstavi smrt avtorja hkrati v teoretični in biografski luči. Ob tem je Boldrinijeva izpostavila še eno mogočo plat etičnosti v kontekstu koncepta avtorja: da so morda tisti teoretiki, ki nasprotujejo smrti avtorja, tudi tisti, ki želijo ohraniti etično vez med besedilom in avtorjem, ki tako poleg empirične osebnosti ostaja tudi vrednotenjska referenca. V etični segment avtorstva se nadalje dodatno poglobi z vprašanji o etičnosti govorjenja avtorja v imenu fiktivne osebe, ta njena perspektiva pa se še dodatno zaplete s pripovedovalci, ki nimajo možnosti samopredstavitve (nepismeni, sužnji, prepovedani izobčenci) – za takšne je edina možnost, da spregovorijo pred javnostjo, drug avtor, ki se poskusi živeti vanje. Tako je sklenila, da je Carey govoril za Kellyja, ker resnični Kelly te možnosti ni imel. Omenila je še Sartrov etični napotek avtorjem, naj bodo odgovorni in naj se vprašajo, kaj bi se zgodilo, če bi vsi brali njihove besede, in naj temu primerno ravnajo. Namesto tega vidi Boldrinijeva etično možnost literarnega diskurza prav v naravi konstrukta, zaradi katerega avtor ne more zagotavljati resničnosti svojih besed (kar sicer ne pomeni, da laže, ni pa izključeno).

Kanadčan **Jonathan L. Hart** z Univerze v Alberti je spregovoril predvsem o drugosti, kot primer pa je navedel evropsko razumevanje ameriških staroselcev, ki je nihalo od želje po nadvladi »barbarske« kulture do spravljivega odnosa s staroselci, ob tem pa je bil odnos pogosto enako pokroviteljski – pomembni so tisti pisci, pri katerih je odnos do staroselcev sprožil problematiziranje *lastne* avtorske avtoritete, od slednjih pa je Hart omenjal Montaigna, Shakespeara, Raleigha in druge, ki so s svojimi pričevanji odprli vprašanje svoje avtoritete; strukturno so pričevanja o ameriških staroselcih in njihovih običajih pogosto spominjala na Herodotove ali Plinijeve opise negrških oz. nerimskih ljudstev. Hart je ob tem uporabil zanimivo metodo, ki jo je imenoval *etnologija branja*, da bi uvidel drugost znotraj avtorjev ter bariero med jazom in drugim, ki je bila v pričujočih delih pospremljena z dramatično napetostjo.

Varja Balžalorsky (Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo FF v Ljubljani) je spregovorila o subjektu v pesmi, ob tem pa ni le zavrnila nekaterih predpostavk o smrti avtorja, temveč je celo temeljna besedila samih »teoretikov smrti avtorja« predstavila bolj celovito in pri njih našla tudi teze, ki avtorja nekako afirmirajo – celo Barthes naj bi se nekaj let po *Smrti avtorja* vrnil k avtorju, četudi le kot k bralčevi fantazmi, ki jo bralec potrebuje tako kot ona potrebuje njega, pa tudi Foucault je v predavanju *Kaj je avtor?* označil več subjektivnih funkcij, od katerih je ena avtor (ta ureja pluralnost egov v diskurzu). Njegovo pojmovanje je v marsičem mogoče povezati z Bahtinovim pojmovanjem čistega avtorja; po njegovem mnenju lirski subjekt ni avtobiografski, vendar je v bralčevi želji po védenju najbližje avtorjevemu razkrivanju. V zadnjem desetletju pa se celo tako ugledna imena kot Emil Steiger in Käte Hamburger tako radikalno odmikajo od pojmovanja mrtvega avtorja, da *Lyrisches Ich* dejansko enačijo z empiričnim avtorjem. Varja Balžalorsky tak koncept zavrne predvsem zaradi njegove mimetično-reprezentacijske koncepcije literature, ki omejuje interpretacijo in spregleda performativno-transformativno moč literature. To pa, poudarja avtorica prispevka, ni edina težava v sodobnem ukvarjanju s poezijo – posebej problematična se kaže »fenomenološka redukcija«, ki je subjekt lirike fiksirala kot monološko in zgolj govorno instanco, utemeljeno v jeziku kot sistemu znakov in ne v smislu dogodkovnosti. Najekstremnejši tovrstni primeri so utemeljeni z zahtevo Mallarméja po »govornem izginotju pesnika«, to pa so, paradoksalno, večinoma razumeli narobe – Mallarmé namreč ni govoril o čisti desubjektivizaciji avtorja, temveč le o njegovi depersonalizaciji, ki pa se je v poeziji na nek način dogajala že mnogo prej; celo Ronsardov subjekt izrekanja pogosto prehaja v niz metamorfoz. Nietzsche je v *Rojstvu tragedije iz duha glasbe* zapisal, da se mora vsaka umetnost (tudi poezija) osvoboditi »jaza« in subjektivnosti. Tudi ob preučevanju pesmi, kjer se avtorska subjektiviteta konfigurira na način (kvazi)avtorskega subjekta, pa se izkaže Rimbaudov verz »Jaz je drugi/Jaz je nekdo drug« za pravnjega, saj se v mnogih avtopoetskih tekstih pa tudi v poeziji sami pogosto kaže postajanje *drugega* pesmi (o katerem je v zvezi s svojo poezijo govoril tudi Paul Celan), in sicer prav zaradi *transformativno-performativne* dinamike ποιησις, o kateri Varja Balžalorsky ugotavlja, da se je hermenevtika tako pogosto izogiba. Kritično prebrana Foucault in Barthes, kakor tudi Bahtin pa so po njenem mnenju le nekateri načini motrenja lirskega subjekta, ki jih po Baudelairovi paradigmi o razpršitvi ali središčenju jaza lahko štejemo v tiste, ki se s subjektom ukvarjajo iz aspekta središčenja.

Kot zadnja je nastopila Julija A. Sozina z moskovskega Inštituta za slavistične študije, ki je v romanih zadnje tretjine 20. stoletja analizirala avtorja

kot psihološko, intelektualno in moralno celoto. Ob tem se je raje kot na Barthesa oprla na Bahtina, ki je v zgodnjih 20. letih zapisal, da je konstrukcija literarnega dela vedno kombinacija raznorodnih elementov, ki je mogoča le ob povezovalnem členu – protagonistu literarnega dela. Ta je po Bahtinu vedno organsko prepleten z avtorjem, ki delo reflektira in estetizira. Subjektovi zavest, občutja in želje so na različne načine vedno rezultanta avtorjevega samozavedanja in zavedanja sveta, kar je posebej očitno v delih, ki se približujejo avtobiografskemu žanru, četudi protagonistov »jaz« nikdar ne postane avtorjev »jaz«. Tako Vitomil Zupan v *Menuetu za kitaro*, *Levitano* in *Komediji človeškega tkiva* uporablja citate iz literarnih in filozofskih del ter omembe sočasnih zgodovinskih dogodkov, vendar je po mnenju Julije Sozine to predvsem indikator lastne *psihološke* prisotnosti avtorja, ki mora tovrstno gradivo ustrezno organizirati. Drugačen vzajemni odnos med obema »jazoma« lahko vidimo pri Marjanu Rožancu, ki avtobiografijo uporablja le kot konkretizacijo očitno univerzalnih tem, za umetniško upodobitev sociološkega oziroma antropološkega pomena. Tudi Sozina se je ustavila pri Lojzetu Kovačiču, pri katerem vidi poudarjeno osrediščenost umetnine okrog avtorja in njegovega odnosa do sveta, celo kadar uporablja tretjo osebo, kakor v romanu *Resničnost*. Kovačiča v tem vzporeja s Franjem Frančičem, s katerim ju družijo tudi težka mladostna izkušnja, o kateri Julija Sozina domneva, da jo želita avtorja preseči z ustvarjalnostjo. Podobno psihološko prepletenost med avtorjem in protagonistom lahko najdemo pri delih Jožeta Snoja in Berte Bojetu. Drugačen avtor, namreč avtor kot *intelektualna* celota, zaznamuje romane postmodernističnih piscev, npr. Andreja Blatnika, Dimitrija Rupla in na nekoliko drugačen način v romanu *Zvenenje v glavi* Draga Jančarja. Ti romani so zasnovani na ironiji in pripovednih postopkih, ki se igrajo in razgaljajo pred bralčevimi očmi. Julija Sozina je sklenila, da ob vseh razlikah med slovenskimi romani zadnjih treh desetletij očitno prevladuje osebna struktura, problem literarnega »jaza« pa povezan z razvojem splošnega koncepta posameznika v zavesti javnosti.

Sklenemo lahko, da so avtorji kljub različnim pristopom, s katerimi so v pretres vzeli teorije o avtorstvu, v večini odklonili predpostavke o smrti avtorja, in sicer bodisi zaradi še vedno močnih pozicij avtorja v družbi (celo na navidez brezosebnem spletu) bodisi zaradi velikega deleža osebne note avtorja, ki jo lahko najdemo tudi v slogovno najdrznejših literarnih izdelkih bodisi zaradi česa tretjega – nekateri avtorji prispevkov so z natančnim branjem poststrukturalistov dokazovali, da je sama teorija o smrti avtorja v marsičem narobe sprejeta in da njena zasnova ni tako radikalna, da bi morali z njenih pozicij res v celoti zavrniti subjektivno dejavnost. Vseeno pa so kritično raziskovali tudi korenine pretiranega slavljenja av-

torja, ki se je ohranilo v današnji čas tudi v obliki samozavedanja avtorja; o tem so govorili tisti predavatelji, ki ne zavračajo teorije o avtorjevi smrti ali so vsaj bolj kot do slednje kritični do fetiša subjekta oz. individuuma v zahodni literarni kulturi. Nekateri prispevki pa so pustili pojave *linguistic turn* in prehode med metodološkimi paradigmi povsem ob strani in so se raje posvečali avtorju v različnih zgodovinskih obdobjih in krajih. Tako je bil letošnji mednarodni komparativistični kolokvij zastavljen dovolj široko, da je avtorja in njegov pomen prikazal v različnih aspektih, ki se medsebojno dopolnjujejo in šele skupaj kažejo, da avtorjeva pozicija res ni več jasna in nedvoumna, je pa neobhodna. In vse kaže, da bo tako še nekaj časa.

November 2008

UDK 82.091

Philippe Daros: **La complexité en littérature**

La mimesis aristotélicienne est ici redéfinie comme un agir complexe, tant du point de vue du « faire mimétique » lui-même que du point de vue de l'acte de lecture. C'est cette double forme de complexité qui caractérise nombre de romans, depuis une trentaine d'années, notamment dans le mode de présentification de l'Histoire du XXe siècle qu'ils proposent.

UDK 82.0

Jonathan Hart: Avtor odgovarja (in spregovori)

Avtor odgovarja na svojo metaforično smrt. V tem kontekstu je koristna Aristotelova *Poetika*, in sicer v delu, ki razpravlja o učinku avtorjeve zgodbe in lika na občinstvo. Za literarna in neliterarna besedila je značilen dramatičen odnos med avtorjem in občinstvom.

UDK 821.511.111.09Kivi A.

Jyrki Nummi: How to Eat the Centre–Periphery Model and Still Retain it? A Theory of Descending Cultural Values and Aleksis Kivi

The paper examines Aleksis Kivi's cultural and critical reception as a Finnish *poeta laureata* under the double tension of international (European) and Finnish sources. Behind the need to prove Kivi to be a representative of original Finnish folk culture, there is a specific interpretation of center–periphery tension, which has been interiorized as a basic condition for Finnish culture, the theory of descending cultural values (*gesunkenes Kulturgut*).

UDK 821.162.1.09-1Miłosz C.

Jana Unuk: The Bible and Ancient Myth in the Poems of Czesław Miłosz

This article discusses the ancient mythical motifs and most frequent biblical motifs in the poems of Czesław Miłosz. Using the “grammar of literary archetypes” developed by Northrop Frye, these poems are divided into those connected with metaphors from *Genesis* and those derived from the two poles of apocalyptic metaphors.

UDK 821.163.6.09-1:115

Bilban Tina: The Problem of Time in Modern Slovenian Poetry

This article examines the problem of time in modern Slovenian poetry from the specific perspective of literary theory and from contemporary inquiries into time in other fields, primarily physics and philosophy. The examination is based on analyses of *Škarje* by Gregor Strniša, *Kepa pepela* by Dane Zajc and *Hipodrom* by Miklavž Komelj.

UDK 82.09:791.43

Barbara Zorman: Film and Literature: Oppositions, Transitions, Adaptations

This paper offers an overview of various theoretical approaches to the relationship between film and literature, specifically in the context of film adaptation. It highlights binary oppositions deriving from tendencies to define the specific features of literature and film. It treats the issue of fidelity and indicates how film adaptations can be understood within the wider context of transmedia adaptation.

UDK 82.0

Urška Perenič: Empirical Systems Theory Perspectives from the Viewpoint of Younger Scholars: Consistency, Openness, and Reliability

A satisfactory way out of the discomfort of younger scholars, who cannot find a more stable structure of findings in traditional literary studies or in the perspectivized contemporary treatment of literature, is provided by the systematic branch of empirical literary studies. Theories developed by Niklas Luhmann, Siegfried J. Schmidt, and Peter Hejl are presented. The modification of Rusch's theoretical model in particular justifies using this paradigm in studying literature.

UDK 82.091

Ivo Pospíšil: Comparative Literary Studies, Central-European Cultural Space, and Theory of Literary History

The author comments on the volumes of the *History of the Literary Cultures of East-Central Europe*. In addition to his generally positive evaluation of this scholarly achievement, he draws several critical conclusions regarding the terms "literary cultures" and "East-Central Europe."

NAVODILA ZA AVTORJE

Primerjalna književnost objavlja izvirne članke s področja primerjalne književnosti, literarne teorije, metodologije literarne vede, literarne estetike in drugih strok, ki obravnavajo literaturo in njene kontekste. Zaželeni so tudi meddisciplinarni pristopi. Revija objavlja prispevke v slovenščini, izjemoma tudi v drugih jezikih. Vsi članki so recenzirani.

Članke oddajte po elektronski pošti (darja.pavlic@uni-mb.si), obenem dva iztisa pošljite na naslov: Revija Primerjalna književnost, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija.

Razprave ne presegajo 25 strani (50.000 znakov), drugi prispevki – poročila, recenzije ipd. – imajo največ 10 strani (20.000 znakov). Razprave imajo sinopsis (do 300 znakov) in ključne besede (5-8) v slovenščini in angleščini ter daljši povzetek (do 2.000 znakov) v slovenščini ali tujem jeziku.

Tekoče oštevilčene opombe so za glavnim besedilom. Vanje ne vključujemo bibliografskih navedb. Citati v besedilu so označeni z narekovaji, izpusti iz njih in prilagoditve pa z oglatimi oklepaji. Daljši citati (več kot 5 vrst) so izloženi v samostojne odstavke. Vir citata je označen v oklepaju na koncu citata.

Kadar avtorja citata navedemo v sobesedilu, v oklepaju na koncu citata zapišemo samo strani: (42–48).

Kadar je avtor citata imenovan v oklepaju, med avtorjem in stranjo ni ločila: (Pirjevec 42–48).

Več enot istega avtorja označimo s skrajšanim naslovom v oklepaju: (Pirjevec, *Strukturalna* 42–48).

V bibliografiji na koncu članka so podatki izpisani po standardih MLA:

– za samostojne knjižne izdaje (monografije, zbornike):

Pirjevec, Dušan. *Strukturalna poetika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981. (Literarni leksikon 12).

– za članke v periodičnih publikacijah:

Kos, Janko. »Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca.« *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.

– za prispevke v zbornikih:

Novak, Boris A. »Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu.« *France Prešeren – kultura – Evropa*. Ur. Jože Faganel in Darko Dolinar. Ljubljana: Založba ZRC, 2002. 15–47.

GUIDELINES FOR AUTHORS

Primerjalna književnost (Comparative Literature) publishes original articles in comparative literature, literary theory, literary methodology, literary esthetics, and other fields dealing with literature and its contexts. Multidisciplinary approaches are also welcome. The journal publishes articles in Slovenian and occasionally in foreign languages. All submissions are peer reviewed.

Submit papers via e-mail (darja.pavlic@uni-mb.si) and send two printed copies to: Revija Primerjalna književnost, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenia.

Articles should be no longer than 25 pages (50,000 characters), and other submissions, such as reports, reviews, and so on, should not exceed 10 pages (20,000 characters). Articles include a synopsis (up to 300 characters) and keywords (5 to 8) in Slovenian and English; a summary (up to 2,000 characters) is published in Slovenian or another language.

Endnotes are numbered (numbers follow a word or punctuation directly, without spacing) and placed at the end of the main text. Endnotes do not contain bibliographical citations. Quotations within the text are in quotation marks; omissions are marked with ellipses and adaptations are in square brackets. Longer quotations (more than five lines) are set off in block paragraphs. The source of quotations appears in parentheses at the end of each quotation.

When the author of a quotation is mentioned in the accompanying text, only the page numbers (42–48) appear in parentheses at the end of the quotation. When the author of a quotation is named in parentheses, there is no punctuation between the author and page number: (Pirjevec 42–48).

Different works by the same author are referred to by an abbreviated title in parentheses: (Pirjevec, *Strukturalna* 42–48).

The bibliography at the end of the article follows MLA style:

- Independent publications (books, proceedings, and other volumes):
Pirjevec, Dušan. *Strukturalna poetika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981. (Literarni leksikon 12).
- Articles in periodicals:
Kos, Janko. “Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca.” *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.
- Articles in books or proceedings:
Novak, Boris A. “Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu.” *France Prešeren – kultura – Evropa*. Eds. Jože Faganel and Darko Dolinar. Ljubljana: Založba ZRC, 2002. 15–47.