

# Primerjalna književnost

PKn (Ljubljana) 37.3 (2014)

## RAZPRAVE

Tomaž Toporišič: **Nevarna razmerja »mlade slovenske umetnosti« in futurizma**

Igor Žunkovič: **Strnišev lirski subjekt**

Alojzija Zupan Sosič: **Pripovedovalec in fokalizacija**

Mária Bátorová: **Slovaška književnost in kultura s »postkolonialnega« vidika**

Janko Trupej: **Prevajanje rasističnega diskurza o temnopoltih v slovenščino**

## TEMATSKI SKLOP

Willie van Peer: **Teorije književnosti: metarefleksija in rešitev**

Špela Virant: **Zrcalo življenja ali njegov vzor: o realizmu v 20. stoletju**

Dejan Kos: **Univerzalnost literature v epistemološki perspektivi**

Mihaela Urša: **Univerzalnost kot stalnica v primerjalni književnosti: v smeri celostne teorije kulturnih stikov**

Michelle Gadpaille: **Tematika in njene posledice: razmišljanje o knjigi *Survival* avtorice Margaret Atwood**

Tomaž Onič: **Univerzalnost literarnega sloga: vpogled v grafični roman**

Markus Schleich: ***Amour fou* in *Crazy in love?* Literarni pogled na neobvladljivo strast kot univerzalni vidik človeškega stanja**

Andrea Leskovec: **O zgodovinskosti in nezgodovinskosti književnih upodobitev mejnih pojavov**

Darja Pavlič: **Lirika z vidika univerzalnosti pripovedi**

## KRITIKA

## RAZPRAVE

- 1 Tomaz Toporišič: **Nevarna razmerja »mlade slovenske umetnosti« in futurizma**
- 23 Igor Žunkovič: **Strnišev lirski subjekt**
- 47 Alojzija Zupan Sosič: **Pripovedovalec in fokalizacija**
- 73 Mária Bátorová: **Slovak Literature and Culture from the “Postcolonial” Perspective**
- 89 Janko Trupej: **Prevajanje rasističnega diskurza o temnopoltih v slovenščino**

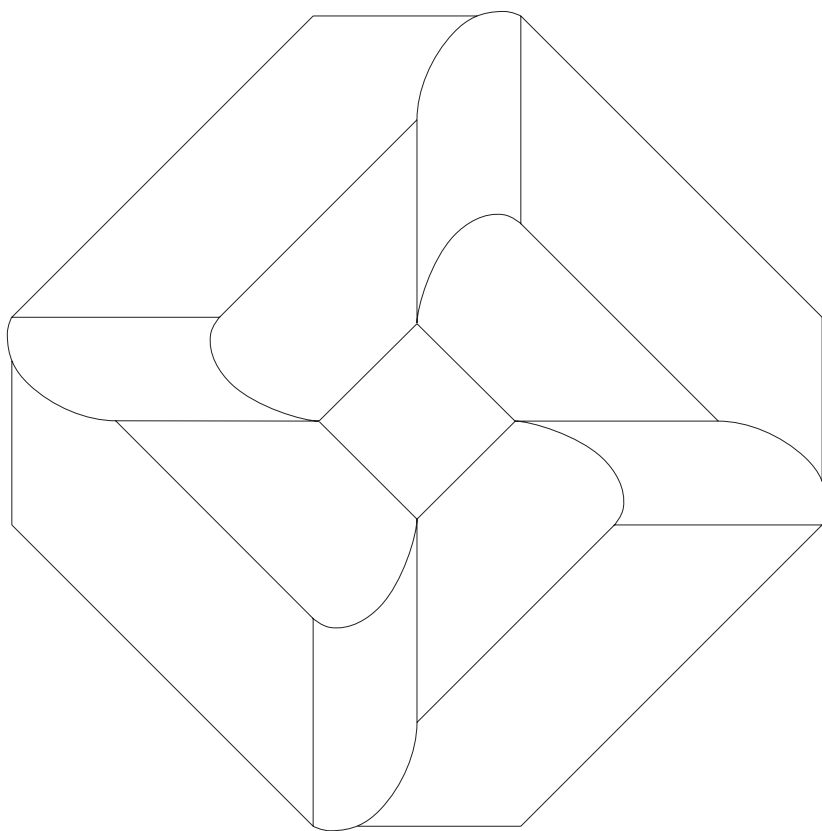
## TEMATSKI SKLOP

- 111 Dejan Kos: **Univerzalnost literature in univerzalije v literaturi: historični in ahistorični vidiki. Uvod v tematski sklop**
- 113 Willie van Peer: **Theories of Literature: A Meta-reflection and a Solution**
- 125 Špela Virant: **Zrcalo življenja ali njegov vzor: o realizmu v 20. stoletju**
- 139 Dejan Kos: **Univerzalnost literature v epistemološki perspektivi**
- 151 Mihaela Ursa: **Universality as Invariability in Comparative Literature: Towards an Integrative Theory of Cultural Contact**
- 165 Michelle Gadpaille: **Thematics and its Aftermath: A Meditation on Atwood's Survival**
- 179 Tomaz Onič: **Univerzalnost literarnega sloga: vpogled v grafični roman**
- 199 Markus Schleich: ***Amour Fou and Crazy In Love?* Literature's Take on Uncontrollable Passion as a Universal Aspect of the Human Condition**
- 213 Andrea Leskovec: **O zgodovinskosti in nezgodovinskosti književnih upodobitev mejnih pojavov**
- 227 Darja Pavlič: **Lirika z vidika univerzalnosti pripovedi**

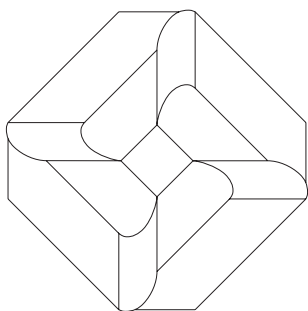
## KRITIKA

- 241 Jelka Kernev Štrajn: **Ženska literatura kot sredstvo transmutacije**

# *Primerjalna književnost*



## Razprave



# Nevarna razmerja »mlade slovenske umetnosti« in futurizma

Tomaz Toporišič

Filozofska fakulteta ter Slovensko mladinsko gledališče, Vilharjeva 11, SI-1000 Ljubljana  
tomaz.toporisc@guest.arnes.si

*Razprava raziskuje vezi med slovensko zgodovinsko avantgardo 1920-ih let (Ferdo Delak in Avgust Černigoj) ter italijanskimi (semi)futuristi (Sofronio Pocarini). Njena hipoteza je, da je v tem času prišlo do najnevarnejših srečanj s futurizmom, hkrati pa sta se oba slovenska ustvarjalca zaradi povezave futurizma s fašizmom obrnila v smer konstruktivizma in Bauhauza.*

Ključne besede: slovenska književnost / literarna avantgarda / zgodovinska avantgarda / futurizem / konstruktivizem / zenitizem / literarni vplivi / Delak, Ferdo / Černigoj, Avgust / Kosovel, Srečko / Pocarini, Sofronio / Carmelich, Giorgio / Stepančič, Edvard / Tank / Novi oder / Der Sturm / Bauhaus

## Uvod

Namen razprave je raziskati vezi med slovensko zgodovinsko avantgardo, skoncentrirano okoli ideje o novem odru oziroma gledališču, in italijanskim futurizmom, točneje Ferdom Delakom in Avgustom Černigojem, njunima projektoma Novi oder in Tržaška konstruktivistična skupina na eni strani ter italijanskimi (semi)futuristi, zbranimi v krogu Sofronia Pocarinja, na drugi.

Naše izhodišče je naslednje: slovensko zgodovinsko avantgardo prvih treh desetletij dvajsetega stoletja je moč in smiselno povezati z italijanskim futurizmom. Vse tri generacije slovenske zgodovinske avantgarde so bile ob drugih avantgardnih gibanjih seznanjene tudi z italijanskim futurizmom, do katerega so gojile različne taktike in odnose. Od afirmativnega do negacijskega. Najbližja in najnevarnejša srečanja s futurizmom so se pri tem udejanjila prav v tretjem valu slovenske zgodovinske avantgarde, točneje pri dveh njenih poglavitnih predstavnikih, ki sta izhajala in delovala na ozemlju Primorske: Ferdu Delaku in Avgustu Černigoju. Oba sta prevzela nekatere futuristične inovacije, a sta se zaradi politično in estetsko kompleksnega ter kompliciranega in kontroverznega odnosa futurizma do fašizma kot slovenska umetnika odvrnila od futuristične umetniške in politične ideologije. Dialog z le-to sta nato zamenjala z navdušenjem in dialogom s konstruktivizmom, Bauhausom ter zenitizmom.

## Slovenci in futurizem v Julijski Krajini

Av gust Černigoj (1898–1985) in Ferdo Delak (1905–1968), delujoča na področju Primorske oziroma Julijske krajine, sta v svojih karierah udeležila vrsto bližnjih srečanj z beneškim in italijanskim futurizmom, hkrati pa tudi fašizmom, ki sta bila *de facto* neločljivo povezana s futuristično dejavnostjo na področju Gorice, Trsta in širše Italije. Ta srečanja lahko shematično uokvirimo znotraj treh dogodkov:

1. Marinettijev nastop v Trstu leta 1908 v okviru pogrebnih slovesnosti za iredentističnim »mučnikom« Guglielmom Oberdanom, ki ga je avstrijska policija po neuspelem atentatu na cesarja Franca Jožefa aretirala in kasneje tudi usmrtila.

2. Prva futuristična *serata* oziroma večer v tržaškem gledališču Politeama Rossetti leta 1910, ki ji je prisostvovala neverjetna množica 2.000 gledalcev.<sup>1</sup>

3. Tesno sodelovanje med slovensko in italijansko avantgardo v Gorici, Trstu in Julijski krajini, delno tudi v Ljubljani.

V poglavju »Irridentism and Futurist arte-azione« (Iredentizem in futuristična *arte-azione*) nemško-britanski poznavalec futurizma Günter Berghaus takole opiše Marinettijevo prvo akcijo v Trstu:

Maja leta 1908 so potekale politične demonstracije v čast Guglielmu Oberdanu, ki je leta 1882 izvedel neuspešni poskus atentata na avstrijskega cesarja in bil zaradi tega kasneje obsojen in usmrčen. Postal je heroj italijanskega nacionalističnega in iredentističnega gibanja, ki je leta 1908, ob smrti njegove matere, izkoristilo trenutek, da bi izvedlo proteste, na katerih so zahtevali vrnitev Trsta pod Italijo. Marinetti je na grob Oberdanove matere položil venec in imel v okviru telovadnega društva govor, v katerem je branil dejanja tržaškega študenta ter oznanil, da bo Trst nekega dne dobil svojo lastno univerzo, pa naj se avstrijska vlada še tako bori proti temu. Celoten dogodek se je končal s pretepi in priprtjem Marinettija.<sup>2</sup> Marca leta 1909 je pripravil govor z naslovom *Trieste nostra bella polveriera* (Trst, naš lepi sod smodnika), v katerem je ponovno izpostavil pomembno funkcijo mesta Trst v okviru iredentističnega gibanja: »Predstavljate si vijolični in nasilni obraz Italije, ki se obrača proti sovražniku, pripravljajočem se na vojno, tega ne smemo pozabiti! Trst, ti si naš lepi sod smodnika. Vate polagamo vse svoje upanje.« (Berghaus, *Futurism* 48)<sup>3</sup>

Iz zgoraj povedanega kot tudi iz drugih zgodovinskih dejstev nedvomno sledi, da je Marinetti kraj in čas svoje prve futuristične *serate* izbral z jasnimi političnim in umetniškim namenom. Trst je bil v tistem času del avstro-ogrškega imperija. Predstavljal je večnacionalno skupnost, med katero je bilo več kot polovica Italijanov, za katere je bila značilna močna usmerjenost v iredentizem. Ko je sam razmišljal o tem, je Marinetti zapisal:

Slavili smo patriotizem, vojsko in vojno. Sprožili smo protiklerikalno, protisocialistično kampanjo, da bi utrlj pot za Italijo, ki je bila večja, močnejša, naprednejša in

bolj odprta za novo; za Italijo, osvobojeno slavne preteklosti in kot tako pripravljeno, da si ustvari bleščečo prihodnost. (Marinetti, *Teoria* 338)

*Serata* se je začela z govorom, ki je na kratko skiciral značilnosti futurizma, potem pa prešel na področje politike. Marinetti je izpostavil:

Politiko razumemo daleč od internacionalnega in anti-patriotičnega socializma /.../, tako kot se čutimo daleč od boječega in klerikalnega konzervativizma, katerega simbola predstavljajo natikači in termovka. Vsa svoboda in napredek se pojavita znotraj občestva Nacije! (Isto 249)

Narod, o katerem je govoril, so bili seveda Italijani. Govoru je sledil »kulturni« program: prebiranje Futurističnega manifesta, ki ga je izvedel pesnik Armando Mazza, ter pesniške intervencije njegovih kolegov. Zaradi provokativne narave programa se je proti koncu večera dvignila na noge peščica Avstrijcev in hotela protestno zapustiti dvorano. Toda, kot zapiše Marinetti, »močna mladina je triumfirala nad njimi. Skočili so na noge, skandirali in dvignili v zrak pesti. Avstrijci so se sesedli nazaj na svoje stole.« (Marinetti, *Teoria* 251) Lawrence Rainey dogodek komentira takole: »Šlo je za namerno provokacijo. Marinetti je izjemno uspešno povezal futurizem in iredentizem ter obema pridal grožnjo z nasiljem.« (Rainey 10) Cilj prve futuristične *serate* je bil brez dvoma še očitneje kot umetniški, političen: prebuditi iredentistična čustva tako, da se od Avstrije zahteva, da prepusti Italiji vse italijansko govoreče predele. Leta 1915 je Marinetti v zaključnem poglavju knjige *Guerra, sola igiene del mondo* (Vojna, edina higiena sveta) zapisal:

Da bi prebudili odpor proti trojni aliansi in simpatijo do iredentizma, smo futuristično gibanje začeli v Trstu, v mestu, v katerem smo imeli čast izpeljati svojo prvo futuristično *serato*. Svojo drugo *serato* (Milano, Teatro Lirico, 15. februarja 1910) smo zaključili z vzkliki: Naj živi vojna, edina higiena sveta! Naj živi Asinari di Bernezzo! Dol z Avstrijo! (Marinetti, *Critical* 49)

V dvajsetih letih prejšnjega stoletja sta Trst in Gorica postala referenčni točki futurizma ter omogočila tudi komunikacijo ter interakcijo z avantgardnimi umetniškimi gibanji v geografski bližini, od ljubljanskega jedra konstruktivizma, preko zenitizma v Zagrebu in Beogradu. V tem času (v letih 1923–24) je začel izhajati avantgardni časnik *L'aurora: Revista mensile d'arte e di vita*, ki ga je v Gorici izdajal Sofronio Pocarini, jedro uredništva pa se je oblikovalo skozi njegovo gibanje *Movimento futurista giuliano*.<sup>4</sup> V Trstu so izhajale *Energie futuriste* (1923–24), ki sta jih urejala Nino Jablowski in Giorgio Carmelich.<sup>5</sup> Med 13. in 30. aprilom je potekala prva goriška umetniška razstava, ki je pod vodstvom Sofronia Pocarinja in Antonia

Morassija opozorila na ponovni razcvet kulturne scene tega mesta, ki je sledil tragičnim dogodkom prve svetovne vojne.

## **Radikalne politične spremembe na slovenskem ozemlju**

Sprejem avantgardnih idej v Sloveniji ni bil povezan zgolj z umetniškimi avantgardami in njihovim vplivom, ampak (še posebno v primeru italijanskega futurizma) tudi z geopolitičnimi spremembami v času pred in po prvi svetovni vojni. Razpad avstro-ogrske monarhije je slovensko govoreče ozemlje razdelil na tri dele: na osrednjega, ki je z Ljubljano kot središčem pripadel prvi Jugoslaviji; severni, koroški del nad Karavankami, ki je pripadel Avstriji; in zahodni z Gorico in Trstom, ki je pripadel Italiji. Vlada v Rimu je v času po prvi vojni vodila jasno in javno politiko nasilnega poitaljevanja na vseh ozemljih, ki jih je prevzela kot nagrado za svojo vključitev v alianso. Tovrstna politika se je samo še stopnjevala z vzponom fašizma, katerega cilj je bil izbris slovenskega, hrvaškega kot tudi furlanskega prebivalstva.

Ko so 13. julija 1920 fašistični črnosrajčniki požgali Narodni dom v Trstu, osrednjo slovensko kulturno, hkrati tudi politično ter ekonomsko institucijo, je Benito Mussolini to dejanje slavil kot »mojstrovino tržaškega fašizma«<sup>6</sup> nekaj mesecev kasneje pa je v Puli oznanil:

Ko imamo opravka s tako inferiorno in barbarsko raso, kot so Slovani, moramo namesto politike korenčka uporabiti politiko palice. [...] Italijanske meje morajo potekati po prelazu Brenner, po Snežniku in Dinarskem gorstvu. Mislim, da brez težav lahko žrtvujemo 500.000 barbarskih Slovanov za 50.000 Italijanov. (Mussolini, *Scritti* 196)

Ta brutalna politika iztrebljanja se je v času fašistične oblasti samo še stopnjevala: Med leti 1922 in 1943 so prepovedali vse slovanske kulturne organizacije, časopise in dnevnike. Uporaba slovenskega jezika je bila omejena zgolj na nekatere urade in sodišče. V šole so nastavljali italijanske učitelje, leta 1923 je minister za izobraževanje Giovanni Gentile začel izvajati šolsko reformo, ki je prepovedala uporabo slovenskega in hrvaškega jezika. Sledilo je zaprtje 488 slovenskih in hrvaških osnovnih šol. Leta 1926 je italijanska vlada tudi uradno oznanila program italijanizacije nemških, slovenskih in hrvaških imen. Leta 1927 so prepovedali slovenska športna in kulturna društva. 19. novembra 1928 je tržaški prefekt razpustil zadnje slovensko politično društvo Edinost.



## Slovenske težave s futurizmom in fašizmom

Iz zgoraj navedenega je očitno, da se slovenski umetniki nikakor niso mogli izogniti povezavam med futurističnimi idejami na eni strani in fašistično politiko na drugi oziroma kritičnemu odnosu do procesa spreminjanja idej futuristične umetnosti v fašistično propagando. Že v času prve svetovne vojne so literarni časopisi in revije v Ljubljani prenehali s poročanjem in informiranjem o italijanskem futurizmu. Kar naenkrat se je zdelo, da futurizem ni več predstavljal navdiha za novo slovensko umetnost. Razlogov za to je bilo nedvomno več. Prvi izmed njih je bila avstrijska cenzura, ki je onemogočala kakršne koli informacije o dejavnostih sovražnika. Toda, ali je ta patriotski stroj bistveno vplival tudi na slovensko zgodovinsko avantgardo?

Lado Kralj razdeli slovenske odzive na futurizem v dve ločeni obdobji: prvo med letom 1909 in 1914 in drugo med koncem prve svetovne vojne in koncem dvajsetih let.<sup>7</sup> Drugo obdobje, ki je tudi predmet naše raziskave, se je v skladu z njegovo interpretacijo začelo po koncu cenzure in patriotske avstrofilije leta 1918. Sledil je močnejši vpliv futuristične estetske in družbene revolucije, ki pa ga je postopno spodkopala kohabitacija in včasih tudi kolaboracija dela futurizma s fašističnim režimom. Paradoks kohabitacije med fašizmom in zgodovinsko avantgardo natančno opiše Marla Stone takole:

Ko raziskujemo kulturno politiko avtoritarnih in totalitarnih režimov, ki so prevladovali na zemljevidu Evrope v času med obema vojnama, naletimo na paradoks italijanskega fašizma. [...] Mussolinijeva diktatura je umetnikom dovolila, da so ustvarjali in prejeli podporo, ne da bi uvajala neposredno cenzuro (no, vsaj do točke, ko so postali eksplicitno antifašistični). Veliko italijanskih umetnikov in arhitektov se je na tovrstno politiko odzvalo tako, da so sprejeli patronat fašističnega režima. Italijanski fašizem je s svojimi izvori v futurizmu, sindikalizmu in modernizmu ponujal res zelo malo a priori estetskega antimodernizma in antiavantgardizma, kakršna poznamo v nacistični Nemčiji in Sovjetski zvezi v času Stalina. (Stone 4)

Veliko futuristov je svoje umetniške zahteve prilagodilo zahtevam fašističnega režima ter novim političnim kontekstom. Kljub temu pa se je precej uradnih ideologov fašizma v umetnosti in kulturi odvrnilo od »sumljivega« futurizma ter (tako kot konservativna kritika) oznanilo, da je fašizem že presegel futurizem. Tako futurizem kar naenkrat ni bil več tista prava umetnost za »novo realnost«. Zamenjala ga je »nova fašistična umetnost«, ukoreninjena v italijanski tradiciji, ki jo je zagovarjal npr. Manzella Frontini. Toda v nasprotju z nacizmom se fašistični režim nikoli ni zares deklarativno odrekal avantgardni umetnosti in je ni nikoli zares razglasil za novi družbi nevarno, dekadenco.<sup>8</sup>

Glede na opisano kompleksno in kontroverzno situacijo, v kateri je deloval italijanski futurizem, nikakor ne preseneča zelo zapletena in včasih tudi na videz protislovna recepcija le-tega v slovenski umetnosti. Odnosi med italijansko in slovensko zgodovinsko avantgardo so se tako velikokrat znašli na sami meji paradoksa. Predstavljali so umetniško in ideološko nevarna razmerja: *les liaisons dangereuses*, ki se jim bomo posvetili v nadaljevanju, posvečenemu delu dveh vodilnih predstavnikov slovenske zgodovinske avantgarde dvajsetih let: Avgusta Černigoja in Ferda Delaka.

## Futurizem in tri faze slovenske zgodovinske avantgarde

Podobno kot ruski futurizem, ekspresionizem, dadaizem in konstruktivizem je tudi italijanski futurizem igral pomembno vlogo v vseh treh fazah slovenske zgodovinske avantgarde. Marjan Dovič to vlogo komentira takole:

Futurizem je spodbudil številne slovenske umetnike že zelo zgodaj, celo pred prvo svetovno vojno, toda prevladujoča kulturna silnica je postal šele z novo generacijo, ki je nastopila po letu 1918. Futuristične zamisli so v tkanju poskusov modernizacije umetniške produkcije po prvi svetovni vojni predstavljale le skromen delež. Zato lahko pri opisu medkulturnih tokov futurizma in drugih avantgardističnih idej in konceptov prej kot o »vplivu« govorimo o neke vrste »osmozi«. Prav »osmoza« se zdi pojem, ki je primernejši, saj sugerira fluidnost posamičnih predelav in kreativnih spreminjanj. (Dovič, »Anton« 272–273)

Prva faza slovenske avantgarde, katere jedro je predstavljala novomeška pomlad med leti 1920 in 1925 pod vodstvom Antona Podbevška (1898–1981), se je seznanila s futurizmom preko dolgega poročila v *Ljubljanskem zvonu*, izdanega leta 1909. Podbevškova knjiga pesmi *Človek z bombami* je bila, kljub temu da je izšla šele leta 1925, napisana prav v tem času.

Srečko Kosovel (1904–1926), osrednja osebnost druge faze (okoli leta 1925), se za razliko od Podbevška ni obdal s skupino somišljenikov, s katero bi izdajal avantgardne revije. Kot vemo, so bile njegove konstruktivistične (ter do neke mere tudi futuristične) pesmi objavljene šele po njegovi smrti, kar pa ne spremeni dejstva, da je poznal Malevičev suprematizem, El Lissitzkega in druge avantgardne prakse, s katerimi ga je delno spoznal prav Černigoj. Toda njegovi iznajdbi posebnih pesniških avantgardnih form, *konsov* in *integralov*, sta bili nedvomno povezani z njegovimi odzivi na stanje v takratni sodobni umetnosti in kulturi. *Konsi* so se pojavili leta 1925, ko je Kosovel skupaj s Černigojem snoval revijo, ki bi jo morali poimenovati KONS kot okrajšava za konstrukcijo. Janez Vrečko ugot-

vlja, da so bile Kosovelove pesmi posebna inačica evropskega literarnega konstruktivizma, s pomočjo katere je pesnik poudaril razliko med tradicionalnim razumevanjem kompozicije (*Kunstwerk*) in moderno konstrukcijo. (Vrečko, *Srečko* 513) Tudi *integrali*, ki so v naslednjih letih sledili *konsom*, so bili (kot jih definira Darja Pavlič) posebna sinkretična povezava več literarnih gibanj in smeri: od ekspresionizma in konstruktivizma preko dadaizma, nadrealizma in futurizma. (Pavlič 145) Janez Vrečko posebno Kosovelovo držo, ki pa jo je delil s svojimi sodobniki iz Trsta in Gorice, v knjigi *Srečko Kosovel: Monografija* opiše kot odvrnitev od začetne impresionistične lirike med leti 1919 in 1921, hkrati pa doda, da je potrebno razlog za Kosovelovo hitro odvrnitev od futuristične estetike razumeti v kontekstu njegovega odpora do fašizma, katerega žrtev so postali prav primorski Slovenci. Zaradi represije fašizma sta namreč po njegovem mnenju na Primorskem jezik in literatura dobila malodane status svetega, to pa je tudi razlog, zaradi katerega futuristični, dadaistični in nadrealistični elementi nikoli niso zares postali osrednji element njegovega ustvarjalnega opusa.

Podobno kot s Kosovelom in njegovim odnosom do futurizma in fašizma, samo da je šlo za še bolj nevarna bližnja razmerja, je bilo s tretjo fazo slovenske avantgarde, ki se je v Ljubljani, Trstu in Gorici razvila med leti 1925 in 1929. Njeno jedro je predstavljala skupina, ki so jo sestavljali Avgust Černigoj, Ferdo Delak, Edvard Stepančič, Zorko Lah, Jože Vlah, Ivan Čargo, Giorgio Carmelich, Ivan Poljan in Thea Černigoj. Tudi ta faza ni bila prvenstveno pod vplivom futurizma, ampak je nadaljevala Kosovelova iskanja v smeri nove, konstruktivistične estetike, razvidne že v Černigojevi ljubljanski razstavi leta 1924. Posebna značilnost te skupine je bila njena močna usmerjenost v uprizoritvene prakse, ki je dosegla vrhunec v Delakovi ustanovitvi revije *Novi oder* ter istoimenske gledališke skupine, ob tem pa nedvomno tudi v teoretičnih spisih Bratka Krefta o delavskem oziroma proletarskem odru.

## **Avgust Černigoj: Od futurizma h konstruktivizmu**

Avgust Černigoj je med leti 1920 in 1923 vzdrževal tesne kontakte z italijanskimi futuristi, a se je po tem od njih odvrnil in »ubral lastno pot, določeno tako z njegovo nacionalno (slovensko) kot tudi levo politično orientacijo.« (Passamani, »Dall' 'Alcova« 35) Med leti 1922 in 1924 je živel in delal v Nemčiji, najprej v Münchnu, potem v Weimarju, kjer je v šoli Bauhaus študiral pri László Moholy-Nagyju in Vasiliju Kandinskem. Po povratku v Ljubljano je »bil še vedno pod močnim vplivom silnic esteticizma Kandinskega in radikalnega konstruktivizma Moholy-Nagyja.«

(Vrečko, »Formiranje« 21) Ne smemo pa spregledati možnih vplivov Walterja Gropiusa in Oskarja Schlemmerja, ki sta v času Černigojevega bivanja prav tako poučevala v Bauhausu. Konstruktivistične ideje je tako lahko prevzel tudi iz drugih virov, vsekakor pa jih je povezal s futurističnimi elementi, s katerimi se je približje seznanil v času svojega študija na akademiji v Bologni (1920–22). Mario Verdone je Černigoja primerjal z Ivom Pannaggijem, ki je leta 1927 emigriral v Nemčijo, študiral v Bauhausu (1932) ter razvil umetnost, ki se je zgledovala tako pri futurizmu kot konstruktivizmu:

Po začetni fazi futurističnega slikarstva leta 1917 se je Tržačan Černigoj hkrati približal slovenskemu okolju in konstruktivizmu, kot so ga utelešali El Lissitzky, Rodčenko in Moholy-Nagy. Na tem mestu ni moč podrobneje analizirati posebnosti njegovega dela, toda vsekakor je potrebno opozoriti na značilne Pannaggijeve manifeste *Arte meccanica* ter Tržaški konstruktivizem avtorjev, kot sta Černigoj in Giorgio Carmelich. Ta usmeritev, ki je izhajala iz Bauhauusa, je kasneje naletela na plodna tla v delu še enega značilnega *photomonteurja* iz Milana, Luigija Veronesija, predhodnika futuristične in konstruktivistične montaže, ki je na začetku štiridesetih let stopil v stik z Lászlóm Moholy-Nagyjem, enim izmed mojstrov Bauhauusa. (Verdone, »Spettacolo« 486–487)

Anna D'Elia je prepričana, da je futurizem v Julijski krajini v času obdobja, ki ga poimenujemo *secondo futurismo* (drugi futurizem), dobil posebne poudarke in izpeljave v delih Carmelicha in Černigoja, natančneje v njunih scenografskih, arhitekturnih, ambientalnih in študijskih udejstvovanjih. Prav Černigoj je izdelal zelo osebno zmes futurizma in konstruktivizma, ki jo je sprva skušal uveljaviti v Ljubljani (1924–25), kasneje pa v Trstu (1925–29). Bruno Passamani razume tovrstno delovanje kot estetski obrat znotraj Černigojevega delovanja, ki ga je potrebno povezati z njegovo levičarsko politično pozicijo, ki mu je omogočila, da je »presegel primitivni ekspresionizem in futurizem«. (Passamani 35)

Leta 1924 je Černigoj organiziral v Ljubljani »Prvo konstruktivistično razstavo«, na kateri je razstavil nekaj zelo originalnih *ready madeov*, npr. kolesa, motor in pisalni stroj. Njegova dela so kazala vpliv futurizma, toda še v večji meri konstruktivizma in politično angažirane umetnosti. Njihova gesla so bila »umetnik mora postati inženir / inženir mora postati umetnik« in »Kapital je kraja«. Julija 1925 so v Ljubljani odprli njegovo drugo razstavo, toda kmalu po otvoritvi je bil prisiljen zapustiti Ljubljano, od koder se je zatekel v Trst ter tam ustanovil konstruktivistično skupino, katere del so bili tudi Edvard Stepančič (1908–1991), Giorgio Carmelich (1907–1929) in Emilio Mario Dolfi (1907–1975). Skupaj so zasnovali umetniško šolo, delujočo po principih, izhajajočih iz Bauhauusa.

V Trstu sta se Černigoj in Stepančič osredotočila na področje gledališča. Leta 1928 je Stepančič ustvaril scenografijo za Kogojevo opero *Črne maske*, Černigoj pa serijo konstruktivističnih kostumov za slovensko gledališče pri Svetem Jakobu. Za potrebe predstavitve tržaške skupine v posebni sekciji razstave združenja umetnikov leta 1927, ki jo je poimenoval *Gruppo Constructivista di Trieste*, je napisal manifest v slovenščini in italijanščini »Moj pozdrav! (Saluto!): Manifesto«, ki ga je priobčil v prvi številki revije *Tank* (oštevilčeni kot »1<sup>1/2</sup>«). Njegov program se bere takole:

Živel tank, mednarodna revija za novo umetnost v ljubljani - v sloveniji! / za pokret, kateremu bo naša revija življenje in sila: za novo slovensko in mednarodno umetnost, volite in propagirajte vsi, ki živite v duhu časa. [...] preko intimne meje naroda mora ogromna sila v svet, kjer se borba istotako razvija in zmaguje. (Černigoj, »Moj pozdrav!« 7)

## Delak, Černigoj in novo slovensko gledališče

Pomembno dejstvo, ki velikokrat ostaja v ozadju ali spregledano, je torej, da Černigoj ni vplival zgolj na slovensko likovno umetnost, ampak tudi na gledališko avantgardo. Leta 1924 sta skupaj s Ferdinom Delakom ustanovila *Novi oder*, gibanje za gledališče, novo umetnost in druge medije, ki je sledilo primarno konstruktivistični, ali, kot jo je imenoval Delak, »konstruktivni« pot. Organizacija je bila zamišljena kot nekakšna platforma za novo umetnost, umetnike, ki so želeli preseči meščanski okus in propagirati levičarsko umetnost. Ko je bil Černigoj že leta 1925 prisiljen zapustiti Ljubljano, je Delak nadaljeval skupaj začeto pot sam in leta 1926 v reviji *Mladina* izdal dva manifesta: »Kaj je umetnost?« in »Moderni oder«, ki sta jih napisala skupaj s Černigojem.

Svoje moči sta ponovno združila 21. avgusta leta 1926, ko sta v Gorici organizirala večer, poimenovan *serata artistica giovanile* (umetniški dogodek za mlade). Zanimivo je, da je bil dogodek namenjen tako slovensko kot italijansko govoreči publiki, obema skupnostma, in je bil kot tak dvojezičen. To je še posebej intrigantno, saj je nastal v času, ko je fašistični režim že zelo omejeval možnosti za predstave in manifestacije v slovenskem jeziku. Delak in Černigoj sta po Gorici delila letake v italijanščini, na katerih sta vabila občinstvo vseh političnih usmeritev v Gledališče Petrarca. Program je bil delno podoben tistemu, ki ga je Delak pred tem pripravil v Ljubljani. Sestavljali so ga plesni deli, branja manifestov in kratki dramski prizori: *Pijanec*, predelava odlomka iz Shakespearjeve igre *Antonij in Kleopatra*; kratek prizor iz igre *Veronika Deseniška* Otona Župančiča; prizor

*Pater Noster* iz Cankarjeve povesti *Hlapec Jernej in njegova pravica* v italijanščini. Franc Zadavec je večer okarakteriziral takole:

Zanimivo pa je, da sta se naša vodilna »konstruktivista« družila tudi z italijanskimi futuristi. Na pobudo voditelja primorskih futuristov Sofronija Pocarinja sta v Petrarcovem gledališču v Gorici priredila leta 1926 reprezentativni večer nove umetnosti. Tukaj so objavili manifeste novega umetnostnega gibanja, tu je zrasla pobuda za revijo *Tank*, v kateri so leta 1927 sodelovali evropski modernisti raznih smeri, futurist Marinetti, razširjevalec kubizma in ekspresionizma H. Walden, srbski zenitist Ljubomir Micić, ustanovitelj dadaistične šole Tristan Tzara, konstruktivist Kurt Schwitters in drugi. Iz Černigojeve tržaške »šole moderne aktivnosti« pa so izšli med drugim manj znani slikarji-arhitekti Edvard Stepančič, Zorko Lah in Ivan Vlah. (Zadavec 1955)

Očitno Delakova *serata* v Gorici ni vsebovala radikalnih elementov, značilnih za futuristične *serate* z začetka stoletja. Če izvzamemo Delakov manifest in Černigojeve scenografske rešitve, je uporabljala zgolj klasičen repertoar dramskih elementov. Umetniško najbolj drzne in najbolj daljnosežne so bile prav Černigojeve scenske rešitve, ki so bile v konstruktivistični maniri sestavljene iz starih kulis, obrnjenih na glavo, hkrati pa tudi tako, da so videli njihovo zadnjo, ne pa čelno stran. Delak je dejanje prestavil iz proscenija v avditorij, ukinil je četrto steno in njene konvencije, igralce je razpostavil med občinstvo. *Serata* resda ni prinesla kakšnega večjega uspeha, je pa Delaku omogočila tesnejši stik s Pocarinjem ter tako pripeljala do objav več del avantgardnih umetnikov s področja Julijske krajine (naštejmo imena: Pocarini, Carmelich, Špacapan, Pilon, De Finetti, Angioletta) v reviji *Tank*.

Ko piše o posebnostih slovenske zgodovinske avantgarde, Vida Golubović poudarja, da je bil eden izmed njenih največjih dosežkov znikanje institucije dramskega gledališča in zasnova nove, konstruktivistične scenografije, ki sta jo izvedla Černigoj in Stepančič. Oba avtorja sta izpeljala medmedijski sinkretizem, povezavo in vezavo dveh umetniških medijev: gledališča in slikarstva. Černigoj je novatorsko razumel oder ne več kot nekaj, kar je iluzionistično, ampak je realno, tridimenzionalno okolje, znotraj katerega so lahko uporabljeni različni elementi in materiali: od kolaža do filmskih sredstev, od geometrijskih do abstraktnih scenskih elementov, kinetične scenografije. Delakov režijski koncept je bil prilagojen tako, da je sovpadal s Černigojevimi postulati in scenskimi rešitvami. Tako je zasnoval fragmentarno strukturo dramskih »koščkov«, pri njihovi vezavi pa je izhajal iz principa montaže, s pomočjo katere je sestavil celoto.

Da bi razširil ideje svoje inovativne estetike, je Delak zasnoval šestnajststransko revijo *Novi oder*, v kateri je izdal programske članke, kot sta »Reformatorji gledališča« in »Pot ruskega teatra od Stanislavskega do Eisensteina«. Bil je močan zagovornik gledaliških inovacij, ki so jih izpeljali

Vahtangov, Meyerhold, Tairov in Eisenstein, res pa je, da so njegovi koncepti v precejšnji meri izhajali tudi iz italijanskega futurizma. Tako je leta 1930 za revijo *Ljubljanski zvon* zapisal:

Italijanska futurista Marinetti in Settimelli sta napovedala boj verističnemu in označila sintetično gledališče, ki je odprlo gledališkemu odru vrata realnosti in irealnosti, resnosti in groteski, simultanosti resnice in vizije in dovolilo občinstvu sodelovanje pri dejanju drame.

Te gledališke iznajdbe so se oprijele pariške, londonske, berlinske in ameriške opere in music-halli, idej sintetičnega gledališča pa v Italiji družbe Berti, Ninchi, Zoncada, Mateldi, Petrolini, Molnari, v Parizu in Genovi »Art et Action«, v Pragi Švandovo gledališče.

Skoro istočasno s sintetičnim sta Marinetti in Cangiulli označila teater presenečenja, katerega glavni namen je bil, drastično občutljivost občinstva s prijetnimi iznenadenji; sugerirati gledalcem vrsto smešnih misli na način, kot ustvarja brizgana voda koncentrične kroge; provocirati v občinstvu nepričakovane besede in dejanja, ki jih izzove vsako presenečenje v parterju v ložah in zvečer ter čez dan po predstavi v mestu. Teater presenečenja je rodil abstraktno gledališče, ki naj predstavlja občinstvu sile življenja v gibanju. Abstraktna sinteza je nelogična kombinacija in polna presenetljivih in tipičnih senzacij.

Sintetično gledališče je obnovilo sicer tudi dramske motive, vendar pa leži njegov pomen v prenovi scene. Značilno je, da ima tudi ruska scenična revolucija svoj izvor v italijanskih futuristih, predvsem v genialnem scenografu Enricu Prampoliniju. (Delak, »Novo« 383)

Sodeč po zgoraj citiranem manifestu je bil Delak mnenja, da Prampolini in Settimelli lahko gledališču ponudita več kot Stanislavski, Appia, Reinhardt ali Craig. In prav zaradi tega so po njegovem mnenju futuristične zahteve po novi arhitekturi odra prevzeli ruski in nemški gledališki režiserji, kot sta Meyerhold in Reinhardt. Delak in Černigoj sta delila in gradila gledališko vizijo, ki je na več mestih spominjala na tiste futurističnega gledališča. Namen te vizije ni bila zgolj estetska revolucija, ampak popolno prevrednotenje celotne družbe. Njen cilj je bil »dvigniti na noge mase, delavski razred, politična agitacija«. (Berghaus, *Italian* 334) Prav gledališče je tisti medij, ki mora »popeljati delavstvo v boj za umetnost«. (Marinetti, »Prime« 201) Gledališče mora postati oblika »kulturnega boja«, ki bo umetnike popeljal iz njihovega slonokoščene stolpa in jim omogočil, da bodo lahko »tako kot delavci in vojaki sodelovali pri spreminjanju sveta.« (Marinetti, *Critical* 144)

Kljub temu da je bil futurizem neločljivo povezan s politično akcijo, sta bila Delak in Černigoj skeptična glede rezultatov, ki bi jih lahko prinesla ta akcija. Zavedala sta se protislovnega odnosa futurizma do umetnosti in politike, še posebej pa ju je motila njegova odvisnost od fašistične politike. Prav to je bil verjetno poglavitni razlog, da sta se odvrnila od futurizma in

približala zenitizmu ter konceptu barbarogenija, kot ga ja razvil Ljubomir Micić. Po njegovem mnenju je bil barbarogenij tipičen za balkanske države, njegova naloga je bila, da se upre in preseže dekadentni zahodni svet. Tako je v manifestativnem tekstu »Zenitozofija«, ki je v srbsčini izšel v *Zenitu*, v nemščini pa v reviji *Der Sturm*, zapisal:

Evropska kultura je kruta in kanibalistična. Zato se zenitisti borijo za balkanizacijo Evrope in stremijo k temu, da bi v imenu barbarizma, novih ljudi in novih kontinentov, v imenu strašanskega boja: Vzhod proti Zahodu, razširili svoj kulturni nihilizem na vse kontinente! Balkanski polotok je zibelka čistega barbarizma, ki oznanja novo bratstvo med ljudmi. In prav to je ideja naše nove kulture in civilizacije, ki bo nastala po dokončnem obračunu med dvema gigantom, Vzhodom in Zahodom, ki imata nujno po boju drug z drugim v svoji krvi. (Micić 1)

Černigoj in Delak sta se oklenila zenitizma iz prepričanja, da lahko predstavlja protiutež futuristično-fašističnim predstavam o italijanski superiornosti nad balkansko kulturo. Ko je Delak izdal dve številki avantgardne revije *Tank: Revue internationale active* (1927–28), ju je oblikoval tudi po modelu revije *Zenit*, prav tako mednarodno usmerjene publikacije, ki je izdajala članke v originalnih jezikih. Nekaj besedil je pridobil tudi neposredno od Micića, ki je po tem, ko so ga izpustili iz zapora v Zagrebu (pri tem mu je pomagal celo Marinetti), živel v izgnanstvu v Parizu. V tem času je Delak prepričal Herwartha Waldna v Berlinu, da je posvetil posebno izdajo revije *Der Sturm* Junge Slowenische Kunst oziroma Mladi slovenski umetnosti (Januar 1928).

Laurel Seely Voloder in Tyrus Miller, ko razpravljata o avantgardnih revijah na področju Jugoslavije, vidita *Tank* kot eno izmed najpomembnejših avantgardnih publikacij v srednji in Južni Evropi dvajsetih let ter dodajata:

Kljub temu da je pragmatično kazal na povezavo s posebno verzijo konstruktivizma, kot sta jo zastopala predvsem slikarja Avgust Černigoj in Edvard Stepančič, je bil *Tank* v svojem priličenju avantgardnih tendenc iz nemškega ekspresionizma, dadaizma, zenitizma, Bauhauza in konstruktivizma eklektičen. (Seely in Miller 1124)

K zgoraj naštetih listih priličenj moramo brez dvoma dodati tudi futurizem, kot ga je zastopala revija *Energie futuriste* mladega, v Trstu rojenega futurista Giorgia Carmelicha. Dejstvo, da sta Delak in Černigoj poznala in tudi sodelovala s futuristi, vključno z Marinettijem, lahko potrdi serija Černigojevih scenografij, vključujoč tudi tisto za uprizoritev Marinettijeve igre *Il tamburo di fuoco* (Bobenj ognja, 1922). Temu lahko dodamo dejstvo, da nekatere njegove slike iz dvajsetih let zaznamuje vrsta futurističnih stilnih potez. Dodatno govori temu v prid tudi dejstvo, da je bil Giorgio Carmelich (tako kot Edvard Stepančič in Josip Vlah) član tržaške kon-



struktivistične skupine. Tudi revija *Tank* je med drugim objavila fotografije plesalcev Václava Vlčka in Lidije Wisiakove iz Prampolinijevega *Teatro della pantomima futurista* (Pariz, 1927), ob tem pa še predstavitev Prampolinijevega gledališča. Kljub temu pa ne moremo mimo dejstva, da je bil Delaku kot uredniku *Tanka* vseeno bližji koncept gledališča, kot ga je zagovarjal Herwarth Walden, kar je še posebej razvidno iz eseja Alberta Spainija, velikega občudovalca Marinettija, ki se je leta 1914 preselil v Berlin, tam deloval v krogu revije *Sturm*, spoznal Huga Balla, ter se kasneje, točneje leta 1916 preselil v Zürich in tam postal pomemben član Cabaret Voltaire:

V primeru gledališča kratkosti moramo brez dvoma dati prednost Waldnu. Kar nas pri njem zares zanima, je resnost njegovega dramskega pristopa. Prav ta resnost se nam zdi še posebej pomembna, saj se italijansko *gledališče kratkosti* nikoli ni zares uspelo otresti klovnovstva. (*Tank* 1 29)

Zanimiv je tudi Delakov odnos do Maxa Reinhardta. Ko v *Tanku* piše o gostovanju Reinhardtove skupine v Ljubljani, jo označi kot »veristično pasatističen kič« (*Tank* 1 62) ter (sicer s podpisom »p.f.«, pod katerim pa se po vsej verjetnosti skriva sam) dodaja, da tokrat nemški umetniki niso pokazali nikakršnega zares pravega vpogleda v sodobno nemško umetnost, ter doda: »Reinhardt ne tlakuje poti za novo umetnost, ampak restavrira staro.« (*Tank* 1 63) Iz te opazke lahko sklepamo, da je Delak, skupaj s Černigojem in skupino, zbrano okoli revije *Tank*, delil s futuristi kritičen odnos do klasične, meščanske umetnosti. Toda – in prav v tem se je razlikoval od večine futuristov – hkrati je zagovarjal marksistično pozicijo, kar je razvidno iz naslednjih misli o Isadori Duncan, ki jih je zapisal avtor pod inicialkami »g.r.«:

Isadora Duncan ni bila proletarska umetnica, ampak umetnica, ki jo je zaradi propadanja meščanstva zaneslo s poti in tako ni več našla svojega mesta v okviru meščanstva, zato se je poskušala približati delavstvu, samo v proletariatu je videla razumevanje za umetnost, ki je hotela biti resna in nekaj več kot draženje čutil starega »baleta«. (*Tank* 2 26)

V času, ko je Černigoj organiziral v Ljubljani svojo prvo ljubljansko razstavo, se pravi leta 1924, je v pokrajini Julijska krajina oziroma Venezia-Giulia potekala serija futurističnih manifestacij. 21. januarja je *Nuovo teatro futurista* Rodolfa De Angelisa v tržaškem gledališču Politeama Rossetti izvedel svojo predstavo, ki jo je občinstvo sprejelo z vsesplošnimi vzkliki neodobravanja ter žaljivkami in obscenimi opazkami, zaradi katerih je Marinetti oznanil, da ne bo nikoli več nastopal v tem mestu. Predstavo si je ogledala večina avantgardistov iz Trsta in Gorice, o njej so izšle kriti-

ke na »futuristični strani« *Crepuscola* ter v »futuristični rubriki« revije *Italia nova*. 30. marca so *julijski futuristi* v hiši Giorgia Carmelicha organizirali konvencijo in Prampolini je takrat Carmelicha povabil, naj sodeluje na *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik* (Mednarodni razstavi nove gledališke tehnologije), ki je med 24. septembrom in 5. oktobrom 1924 potekala na Dunaju.

Tudi v Delakovem zasebnem arhivu najdemo več futurističnih revij, med katerimi je gotovo zanimiv izvod Prampolinijeve revije *Noi* (številka je izšla v času dunajske razstave leta 1924). Prav avantgardni koncepti tega oblikovalca so nedvomno vplivali tako na Avgusta Černigoja kot na Delakov koncept celostne odrske umetnine. Prampolini je sanjaril o »brezbarvni elektromehanski arhitekturi, ki ji dajejo izjemno moč kromatične emanacije svetlobnega izvira« (Kirby 204–205). Njegov manifest *Futuristična scenografija* (1915) definira gledališki prostor takole: »Oder mora živeti gledališko dejanje v vsej njegovi dinamični sintezi; izražati mora samo bistvo junaka, kot ga je zasnoval avtor in ga neposredno izraža ter živi v samem sebi igravec.« (Isto 203) Delak je sledil in delno tudi priličil svojim potrebam Prampolinijeve zamisli v eseju »Kaj je umetnost?«, izdanem leta 1926 v *Edinosti*: »Prostor, ki smo ga imenovali oder, je treba določiti na podlagi te ali one vsebine, ki jo pač zahteva ta ali ona igra. Izpolniti prostor potom barv, luči, zvoka v ritmično gestikuliranje je mimično dejanje v času in prostoru.« (Delak, »Kaj je umetnost« III) S Prampolinijem je delil tudi koncept gledališkega dejanja, ki naj preseže tradicionalno ločevanje med igro in interpretom, scenografijo in scensko akcijo, arhitekturo in svetlobno zasnovi. Tako kot Prampolini (in drugi avantgardni umetniki, npr. Meyerhold) si je tudi Delak prizadeval, da bi zamenjal ločeni sferi odra in avditorija z interaktivno celoto, v kateri bi tudi gledalci lahko sami postali igralci.

Prampolinijevi futuristični koncepti gledališča so imeli močan vpliv tudi na Giorgia Carmelicha, Černigojevega tesnega sodelavca. Carmelich se je osebno spoznal s Prampolinijem v času, ko je imel ta razstavo v Padiglione Grandi Alberghi na beneškem Lidu (24. avgust – 30. september 1923). Razstavo, na kateri je bilo moč videti sto njegovih del, slik, scenskih osnutkov, je otvoril Marinetti.<sup>9</sup> Carmelicha so navdušile Prampolinijeve inovacije na gledališkem področju, še posebej njegova scenska zasnova za *Il tamburo di fuoco* F. T. Marinettija, predstavo, uprizorjeno v Teatro Verdi v Pisi leta 1922. Carmelich je bil tudi strasten bralec Prampolinijeve revije *Noi* (1917–1925). In ker je bil Prampolini v neposrednem kontaktu z Bauhausom, Section d'Or, Novembergruppe, De Stijlom itd., je njegova revija lahko igrala pomembno vlogo pri širjenju informacij o evropski avantgardi. Carmelich je s Prampolinijem ohranjal pisemsko korespon-

denco daljše obdobje in pisal o njegovem delu v različnih publikacijah: *L'aurora*, *Il popolo di Trieste*, *L'impero*, tudi v *Bulletin de l'effort moderne*. Prav tako je nanj vplival tudi Fortunato Depero (1892–1960), še posebej njegove scenografije in kostumi za mehanični balet *Anibccam del 3000* (Stroj leta 3000), izveden 21. januarja 1924 v tržaški Politeami Rossetti.

Tretji umetnik, ki je močno vplival na Delaka, je bil Achille Ricciardi. Njegov gledališče barv in koncept režiserja, ki je hkrati pesnik in gledališčnik, razvit v eseju »Il teatro di colore« (Gledališče barv),<sup>10</sup> je Delak absorbiral v eseju »Novi oder«, izdanem v tržaški reviji *Edinost* leta 1926:

Moderni teater je dinamičen, to je: dekor in dejanje sta bistvo igre ter se spreminjata tako kakor igra sama – od začetka pa do konca, ne pa samo po končanih dejanjih, kakor se to dogaja pri statičnih odrih. Te spremembe gledalec ne sme niti opaziti, temveč mora igri napeto slediti do konca. Barve, luči, zvoki, morajo biti režiserju osnovni material za upodabljanje prizora. [...] Moderni režiser je pesnik, slikar, arhitekt in gledalec. (*Ferdo Delak: Avantgardist = Avant-Garde Artist* 26)

Delak je bil prepričan, da mora gledališče interpretirati poezijo s pomočjo glasu in geste, in to na odru, ki mora biti čim bolj uglašen z dogodkom recitacije. O tem je pisal v članku »Nekaj besedi k literarno umetniškem večeru«, ki mu je služil kot način razmisleka o predstavi, ki jo je pripravil v ljubljanski Drami leta 1925. Delak je poudaril, da predstavo lahko primerjamo z uprizoritvami mojstrov, kot so Stanislavski, Vahtangov, Meyerhold, Tairov ali Eisenstein. Njegov namen je bil izvleči iz del teh mojstrov elemente, za katere se mu je zdelo, da so primerni za slovensko umetnost. Njegova načina uprizarjanja *Oresta* in *Pijanca* sta pokazala, kako zelo pomembna je barva in odvisnost le-te od psihičnih stanj:

Orest je grška stvar, zato sem postavil pred sceno vhod v grško svetišče z napisom »gnothi zeanton«. Težke temne zavese – duševna bol Oresta. Bel zastor – njegova otroška nedolžnost. Trije stebri – vera, upanje, ljubezen – stebri, na katerih sloni človeško življenje. Rdeč reflektor – kri matere, katero je ubil. [...] Kulise vsevprek, svetiljka visi poševeno s stropa. Z ene strani odra do druge vodijo beli traki, ki se v taktu zibljejo. Drugi del se vrši pred krčmo. Na dveh modrih zastorih vise dve luni, ki jih pijanec vidi: ena zelena, druga pa rdeča, ena se smeje, druga pa joče. Dva reflektorja: zelen in rdeč razsvetljujeta prizorišče. (Isto 5)

## **Zaključek: paradoks (kratkega) stika mlade slovenske umetnosti in futurizma**

Černigoj je bil svetovljanski tip avtorja, ki se je premikal iz ene kulture v drugo ter razvil zelo dobre kontakte znotraj mednarodne avantgardne

umetniške mreže, s posebnim poudarkom na Bauhausu. V nasprotju s tem je bil Delak osebnost, ki je delovala znotraj geografsko zamejenega področja ter je bila primarno v stiku s krogi v Ljubljani, Trstu in Gorici. Pokazal je izredno zanimanje za umetniške procese, ki so jih sprožili futuristi, zenitisti in drugi predstavniki avantgardnih gibanj. Kot opozarja Tea Štoka, so bili njegovi zgledi Černigoj, Marinetti, Herwarth Walden, Ljubomir Micić in Erwin Piscator. (Štoka 84) Ob teh pa nedvomno tudi goriški semifuturisti in drugi avantgardni umetniki s področja Julijske krajine. Prav Černigoju gre zasluga, da je Delaka privabil nazaj na Primorsko ter sprožil umetniško sodelovanje med Delakom in Pocarinijem, hkrati pa tudi Delakom in Micićem.

Černigoj in Delak sta oba vložila ogromno energije v poskus, da bi slovensko avantgardno umetnost kar se da približala mednarodnemu prostoru in ga v tem tudi uveljavila. Pri tem so jima pomagali zenitisti, še posebej Micić, ko je širil sporočila zenitizma v Parizu. Prav Micić je postal tesni sodelavec in regionalni urednik revije *Tank*, toda nikakor ni bil edini, ampak eden izmed številnih (npr. Hannes Meyer v Nemčiji, Sofronio Pocarini v Italiji, Jean Bard v Švici). Res pa je, da je njegov koncept »balkanskega barbarogenija« pomembno vplival na razvoj »mlade slovenske umetnosti«. Kot poudarja Marijan Dovič, je »slovenska avantgardna generacija sprejela idejo južnoslovenskega barbara kot reformatorja evropske umetnosti«. (Dovič, »Slovenska« 312) Černigoj je tako leta 1927 zapisal: »Verujem tudi v trditev, da smo mi Barbari mnogo bolj podkovani in umetniško nadarjeni kakor vsa francoska italijanska in germanska komercialna prostitucija.« (Golubović, »Dopisovanje« 102)

Za konec lahko tako pritrldimo hipotezi, da je bila slovenska zgodovinska avantgarda prvih desetletij dvajsetega stoletja nedvomno precej podrobno seznanjena z bistvenimi značilnostmi, smernicami in ideologijami italijanskega futurizma. Z njim je vstopala v intenzivne, včasih tudi nevarne odnose oziroma razmerja od leta 1909, in to z nekaterimi njegovimi najpomembnejšimi predstavniki. Tako je futurizem nesporno vplival na slovensko avantgardo na različnih področjih, od literature do gledališča ter vizualnih umetnosti, na prakso in teorijo. Hkrati pa se je po letu 1920 začel proces odmikanja slovenske umetnosti od idej, praks in teorij futuristične umetnosti, čemur je v največji meri botrovalo futuristično spogledovanje s fašizmom in italijanskim nacionalizmom. Tako se je tretja generacija slovenske zgodovinske avantgarde na čelu z Delakom in Černigojem ter njunim tržaškim krogom odvrnila od futurizma in se približala konstruktivizmu. Temu sta gotovo botrovala tudi liberalna konstruktivistična internacionala in pa ideološko in politično levo usmerjena skupina, ki so jo sestavljali Tatlin, Puni, Rodčenko, Stepanova, Klutsis in drugi.

O bližnjih srečanjih futurizma in slovenske zgodovinske avantgarde gotovo pričajo tudi sledi, ki jih je prvi pustil v manifestih novega slovenskega gledališča in konstruktivistične umetnosti – v Delakovih spisih »Moderni oder« in »Novo Slovensko gledališče« na eni in Černigojevem spisu »Moj pozdrav! Saluto!: Manifesto« na drugi. Prav za zgoraj navedene spise je značilno povezovanje političnih in umetniških gesel iz orožarne ruskega konstruktivizma na eni strani in odmevov futurističnih gesel o umetnosti in družbi na drugi strani. Delakovo Novo slovensko gledališče je imelo za cilj zamenjati ločeni sferi avditorija in odra z interaktivno celoto, v kateri bo tudi občinstvo postalo avtor, igralec. Da bi to dosegel, je Delak uporabil taktike in koncepte, ki so izhajali iz različnih virov. Navedimo samo nekatere: Prampolini, Marinetti in Ricciardi na strani futuristov, Oskar Schlemmer, Meyerhold, Tairov in konstruktivistična avantgarda na drugi strani. Ferdo Delak in Avgust Černigoj sta torej gojila skrajno skeptičen odnos do futurističnega političnega angažmaja znotraj fašistične Italije, hkrati pa sta vseeno ali temu navkljub ohranjala *liaisons dangereuses* s futurizmom ter v slovensko zgodovinsko avantgardo dvajsetih let vnesla številne futuristične inovacije.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> V opombi je treba opozoriti, da lahko futuristične *serate* razumemo kot nekakšne predhodnice performansa. Tržaški *serati* je sledila serija: 15. februarja v Milanu, Teatro Lirico; 8. marca v Torinu, Politeama Chiarelli; 20. aprila v Neaplju, Teatro Mercadante; 1. avgusta v Benetkah, Teatro La Fenice.

<sup>2</sup> Za podrobnejše informacije glej: »Il futurismo e la guerra«, ponatis v Marinetti, *Teoria e invenzione futurista* 482–489.

<sup>3</sup> Vsi prevodi, pri katerih ni navedeno ime prevajalca, so delo avtorja članka.

<sup>4</sup> Urednika sta bila Bruno Trevisan in Giorgio Carmelich. V času med decembrom 1923 in oktobrom 1924 je izšlo enajst števil. Med avtorji najdemo naslednja imena: Emilio Mario Dolfi, Nino Jablowski in Bruno Giordano Sanzin.

<sup>5</sup> Časopis je bil sprva napovedan kot mesečnik, toda izšlo je le sedem števil in še to v obliki dodatkov (»Rubrica futurista«) v reviji *Italia nova*. Tri številke so izšle tudi samostojno. Glavni sodelavci: Emilio Mario Dolfi, Sofronio Pocarini in Bruno Giordano Sanzin.

<sup>6</sup> Podrobneje glej v Mussolini, »L'ora del fascismo«, 21 avgust 1920, ponatis v De Felice, *Mussolini il rivoluzionario* 625.

<sup>7</sup> Glej predvsem članek Kralj, »Futurizem« 61.

<sup>8</sup> Na to opozarja Günter Berghaus v knjigi *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909–1944*, str. 234. In pa v članku »Avanguardia e fascismo: Il teatro futurista fra le due guerre.«

<sup>9</sup> Glej Migliore in Buscaroli, *Macchina di visione: Futuristi in Biennale* 33; Bohn, *The Other Futurism: Futurist Activity in Venice, Padua and Verona* 37.

<sup>10</sup> Manifest je izšel v *Il secolo XIX*, 8. maj 1906, ponatisnjen je v Sinisi, *Il teatro del colore di Achille Ricciardi* 125–127.

BIBLIOGRAFIJA

- Berghaus, Günter. »Avanguardia e fascismo: il teatro futurista fra le due guerre.« Lacagnina: *Immagini e forme del potere. Arte, critica e istituzioni in Italia fra le due guerre*. Palermo: Edizioni di Passaggio, 2011. 61–86.
- . *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909–1944*. Providence/RI: Berghahn Books, 1996.
- . *International Futurism in Arts and Literature*. Berlin: De Gruyter, 2000.
- . *Italian Futurist Theatre, 1909–1944*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Bohn, Willard. *The Other Futurism: Futurist Activity in Venice, Padua and Verona*. Toronto: University of Toronto Press, 2004.
- Carmelich, Giorgio. »Applicazione della scenografia moderna.« *L'aurora* 2.3 (marec 1924): nepag.
- . »Enrico Prampolini.« *Energie futuriste* 2.9 (september 1924): 303–303.
- . »Enrico Prampolini.« *L'aurora* 2.10 (oktober 1924): nepag.
- . »Enrico Prampolini.« *L'impero*, 24. marec 1925: 3.
- . »La nuova scenografia italiana all'esposizione di Vienna.« *Il popolo di Trieste*, 20. november 1924: 3.
- . »L'art de Prampolini: Mecanisation, construction de l'espace, dynamisme chromatique.« *Bulletin de l'effort moderne*, 24. april 1926, 1–4.
- Černigoj, Avgust. »Moj pozdrav! Saluto!« *Tank* (Ljubljana) 1½ (1927): 7–8.
- D'Elia, Anna: *L'universo futurista: Una mappa, dal quadro alla cravatta*. Bari: Dedalo, 1988.
- Delak, Ferdo. »Avgust Černigoj.« *Mladina* 1 (1926/27): 20.
- . »Kaj je umetnost?« *Edinost* 51.209 (2 september 1926): III. Ponatis v *Ferdo Delak: Avantgardist. Izbrani spisi*. Ljubljana: Delak–Center za raziskave scenskih umetnosti, 1999. 25.
- . »Moderni oder.« *Mladina* 1 (1926/27): 83. Ponatis v *Ferdo Delak: Avantgardist. Izbrani spisi = Ferdo Delak: Avantgarde Artist. Selected Writings*. Ljubljana: Delak–Center za raziskave scenskih umetnosti, 1999. 9.
- . »Novo italijansko gledališče.« *Ljubljanski zvon*. 50.6 (1930): 383–384.
- [Delak, Ferdo]. *Ferdo Delak: Avantgardist. Izbrani spisi = Ferdo Delak: Avantgarde Artist. Selected Writings*. Ljubljana: Delak–Center za raziskave scenskih umetnosti, 1999.
- Delak, Ferdo, in Avgust Černigoj. »Kaj je umetnost, Moderni oder.« *Mladina* 1 (1926–27): 20–23.
- De Grassi, Marino. »Tra Europa e provincia: Libri e riviste dell'avanguardia giuliana.« *Parole in libertà: Libri e riviste del futurismo nelle Tre Venezie*. Ur. Dino Barattin, Marino de Grassi in Maurizio Scudiero. Monfalcone: Edizioni della Laguna, 1992. 25–40.
- Dovič, Marijan. »Anton Podbevšek, Futurism, and the Slovenian Interwar Avant-garde Literature.« *Futurism in Eastern and Central Europe*. Special issue of *International Yearbook of Futurism Studies*. Ur. Günter Berghaus. Berlin & Boston: De Gruyter, 2011. 261–275.
- . *Mož z bombami: Anton Podbevšek in slovenska zgodovinska avantgarda*. Novo Mesto: Založba Goga, 2009.
- . »Slovenska zgodovinska avantgarda med kozmopolitizmom in perifernostjo.« *Svetovne književnosti in obrobja*. Ur. Marko Juvan. Ljubljana: Založba Znanstvenoraziskovalni center, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2012. 297–320. (Littera picta.)
- . »The Slovenian Interwar Literary Avant-Garde and Its Canonization.« *Europa! Europa?* Ur. Sascha Bru et al. Berlin: De Gruyter, 2009. 36–48.
- Erjavec, Aleš. »The Three Avant-Gardes and Their Context: The Early, the Neo, and the Postmodern.« *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Ur. Dubravka Djurić in Miško Šuvaković. Cambridge/MA.: MIT Press, 2003.

- Finkeldey, Bernd, ur. *Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft 1922–1927: Utopien für eine europäische Kultur*. Exhibition catalogue. Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1992; Stuttgart: Hatje, 1992.
- Fischer, Donatella. »The March of the Avant-garde.« *A History of Italian Theatre*. Ur. Joseph Farrell in Paolo Puppa. Cambridge: University Press, 2006. 285–292.
- Fujita, Haruhiko, ur. *Another Name for Design: Words for Creation*. Proceedings of the 6th International Conference of Design History and Design Studies. Osaka: Osaka University, Communication and Design Centre, 2008.
- Golubovič, Vida. »Dopisovanje v zvezi z revijo "Tank": Černigoj – Delak – Micić.« *Tank!: Reprint izdaje iz leta 1927*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988. 96–113.
- – –. »Slovenska umetniška avantgarda (1924–1929): Černigoj/Delak.« *Sodobnost* 33.2 (1985): 199–206.
- Hrvatini, Emil, ur. *Ferdo Delak : Avantgardist = Avantgarde Artist*. Ljubljana: Delak, 1999.
- Kirby, Michael. *Futurist Performance*. New York: Dutton, 1971.
- Ilich-Klančnik, Breda, Igor Zabel in Stane Bernik, ur. *Tank!: Slovenska zgodovinska avantgarda / Revue internationale de l'art vivant*. Katalog razstave, Ljubljana: Moderna galerija, 1998–1999.
- Kos, Janko. »Avantgarda in Slovenci.« *Sodobnost* 18.8–9 (1980): 742–752; 18.11 (1980): 1088–1098.
- Kralj, Lado. »Futurizem.« *Primerjalna književnost* 17.2 (1994): 53–62.
- – –. »Sinteze: Kratke drame italijanskega futurizma.« *Dramatikon* 4 (2003): 307–314.
- Krečič, Peter. *Avugust Černigoj*. Ljubljana: Nova revija, 1999.
- – –. *Avugust Černigoj*. Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1980.
- Manzella Frontini, Gesualdo. »L'arte fascista non sarà l'arte futurista.« *L'arte fascista* 1.3 (september 1926): 116–117.
- Marinetti, Filippo Tommaso. »Lettera aperta ai miei fischiatori triestini.« *Marinetti e il futurismo*. Bruno G. Sanzin. Trieste: Sanzin, 1924. 5–8.
- – –. »Prime battaglie futuriste.« *Teoria e invenzione futurista*. F. T. Marinetti. Ur. Luciano de Maria. Milano: Mondadori, 1983. 235–245.
- Melihar, Stane. »Nove kulturne smernice.« *Zapiski delavsko kmečke matice*. Ljubljana, 1925. 48.
- Micić, Ljubomir. »Zenitozofija, ili energetika stvaralackog zenitizma.« *Zenit* 4.26–33 (oktober 1924): 1–5.
- Migliore, Tiziana in Beatrice Buscaroli, ur. *Macchina di visione: Futuristi in Biennale*. Venezia: Marsilio, 2009.
- Moravec, Dušan. *Iskanje in delo Ferda Delaka*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1971.
- Novi oder*. Ur. Ferdo Delak. Ljubljana: Tiskarna Merkur, 1925. Ponatis v Ilich-Klančnik, Breda, Igor Zabel in Stane Bernik, ur.: *Tank!: Slovenska zgodovinska avantgarda / Revue internationale de l'art vivant*. Ljubljana: Moderna galerija, 1998–1999. 66–83.
- Passamani, Bruno. »Dall' 'Alcova d'acciaio' al 'Tank' ai 'Macchi 202': Energie futuriste e costruttiviste tra rivolta, utopia e realtà alla frontiera giulia.« *Frontiere d'avanguardia: Gli anni del futurismo nella Venezia Giulia*. Ur. Bruno Passamani in Umberto Carpi. Gorizia: Musei Provinciali, 1985. 18–61.
- Pavlič, Darja. »Kosovel in moderna poezija: analiza podobja.« *Primerjalna književnost* 28. Posebna številka/Special Issue (2005): 19–34.
- Pizzi, Katia. »'Quale Triestinità?': Voices and Echoes from Italian Trieste.« *Primerjalna književnost* 28. Posebna številka/Special Issue (2005): 239–249.
- Poniž, Denis. »Revija Tank in slovenska likovna avantgarda.« *Tank: Reprint izdaje iz leta 1927*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987. 57–74.
- Pratella, Francesco Balilla. »Il futurismo e la guerra: Cronistoria sintetica.« *Vela latina* 3:46 (18–24 November 1915): 1.

- Rainey, Lawrence, Christine Poggi in Laura Wittman, ur. *Futurism: An Anthology*. New Haven/CT in London: Yale University Press, 2009.
- Mussolini, Benito. *Scritti politici*. Introduzione e cura di Enzo Santarelli. Milano: Feltrin, 1979.
- Sanzin, Bruno G. »Il Nuovo Teatro Futurista il 21 Gennaio al Politeama Rossetti.« *L'aurora* 2:3 (march 1924): nepag.
- . *Il proprio mondo nei ricordi e nella fantasia*. Padova: Rebellato, 1970.
- . *Io e il futurismo: Confidenze in libertà*. Milano: Istituto Propaganda Libreria, 1976.
- . *Marinetti e il futurismo*. Trieste: Sanzin, 1924.
- Šalamun-Biedrzycka, Katarina. *Anton Podbevšek in njegov čas*. Maribor: Obzorja, 1972.
- Seely, Laurel in Tyrus Miller. »Avant-garde Journals in the Yugoslav Crucible.« *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Vol. 3. *Europe 1880–1940*. Ur. Peter Brooker et al. Oxford: Oxford University Press, 2013. 1099–1128.
- Sinisi, Silvana. *Il Teatro del Colore di Achille Ricciardi*. Roma: Abete, 1976.
- Stone, Marla Susan. *The Patron State: Culture and Politics in Fascist Italy*. Princeton/NJ: Princeton University Press, 1998.
- Subotić, Irina. »Zenitism / Futurism: Similarities and Differences.« *Futurism in Eastern and Central Europe*. Posebna izdaja *International Yearbook of Futurism Studies*. Ur. Günter Berghaus. Berlin: New York: DeGruyter, 2011. 201–230.
- Štoka, Tea. »Ferdo Delak in poskus avantgardističnega gledališča.« *Tank!: Slovenska zgodovinska avantgarda*. Ur. Breda Ilich Klančnik in Igor Zabel. Ljubljana: Moderna galerija, 1998–1999. 66–86.
- Tank!: Revue internationale de l'art vivant*. Ljubljana: Pavliček, 1927.
- Tank!: Reprint izdaje iz leta 1927*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998.
- Troha, Vera. *Futurizem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1993.
- Verdone, Marco. »Spettacolo politico e '18 BL'« *Futurismo, cultura e politica*. Ur. Renzo de Felice. Torino: Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1988. 483–487.
- Vrečko, Janez. »Formiranje Kosovelovega konstruktivizma: Spopad med kompozicijo in konstrukcijo.« *Primerjalna književnost* 33.1 (2010): 3–40.
- . »Revija Tank in slovenski avantgardistični kontekst.« *Sodobnost* 8–9 (1985): 864–873.
- . *Srečko Kosovel: Monografija*. Ljubljana: Založba Znanstvenoraziskovalni center, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2011.
- Zadravec, Franc. »Konstruktivizem in Srečko Kosovel.« *Sodobnost* 12 (1966): 1948–1956.

## The Dangerous Liaisons between “Young Slovenian Art” and Futurism

Keywords: Slovenian literature / early avant-garde / futurism / constructivism / zenitism / literary influences / Delak, Ferdo / Černigoj, Avgust / Kosovel, Srečko / Pocarini, Sofronio / Carmelich, Giorgio / Stepančič, Edvard / *Tank* / *Novi oder* / *Der Sturm* / Bauhaus

The Slovenian avant-garde movements of the first three decades of the twentieth century can be clearly linked to Italian Futurism. All three waves of the Slovenian historical avant-garde were familiar with Futurist



activities from their very beginnings. The third wave of the Slovenian avant-garde, represented by Ferdo Delak and Avgust Černigoj and his circle in Trieste, adopted some Futurist innovations, but the complicated and controversial relation of Italian Futurism to Fascism caused them to turn away from Futurism and move into the realms of Constructivism. Ideologically and politically linked to Russian Constructivism as well as to the intermediaries in the Bauhaus, the manifestos of Young Slovenian Art were filled with Russian Constructivist terminology, but they also echoed the proclamations issued by Marinetti, Prampolini, and other Futurist artists. This essay outlines the specific political circumstances of the Slovenian reception of Italian Futurism, and on this basis investigates its influence on the Slovenian theatrical avant-garde of the 1920s. During this period, Trieste and Gorizia became reference points for Futurism, thus enabling communication with some other artistic movements in the vicinity, from Constructivism in Ljubljana to Zenitism in Zagreb and Belgrade. The reception of avant-garde ideas in Slovenia was not only linked to Futurism but also influenced by the radical changes that took place in the geopolitical situation of Slovenian territory before and after the First World War. In the political climate of the rise of oppressive Fascism, following the First World War, artists belonging to the Slovenian-speaking community found it extremely difficult not to link the Futurist ideas with those of the Fascist movement. The intellectuals of the period recognized an ever-increasing transformation of Futurist art into Fascist propaganda. This evokes a specificity of the interrelation of the two movements that can be explained by the artistic and political game of *les liaisons dangereuses*.

Junij 2014



# Strnišev lirski subjekt

Igor Žunkovič

Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana  
igor.zunkovic@ff.uni-lj.si

*Članek obravnava razvoj lirskega subjekta pri Gregorju Strniši, enem od najvidnejših slovenskih pesnikov prejšnjega stoletja. Pri tem gre najprej za opredelitev vesoljske zavesti kot ideje, ki je povezana s teorijo relativnosti in kvantno mehaniko, potem pa za opredelitev različnih načinov, skozi katere se ideja vesoljske zavesti izreka skozi Strniševu poezijo. Ugotovimo lahko, da je pri Strniši prisoten razvoj lirskega subjekta od tistega, ki izreka idejo vesoljske zavesti, do tistega, ki poskuša opisati svet s stališča vesoljske zavesti.*

Ključne besede: slovenska poezija / lirski subjekt / vesoljska zavest / Strniša, Gregor

Namen pričujočega članka je osvetlitev ustvarjanja enega najpomembnejših slovenskih pesnikov dvajsetega stoletja Gregorja Strniše, in sicer z vidika razvoja lirskega subjekta, s posebno pozornostjo na vlogi Strniševega razumevanja sodobne znanosti v njegovi poeziji.

Varja Balžalorsky v svoji obširni analizi lirskega subjekta tega najširše označi kot fiksiranega »v mestu govorca, katerega osrednja značilnost je, da njegov govor ni posredovan preko nobene druge govorne instance« (Balžalorsky 53), toda že nekaj stavkov za tem ugotavlja, da se je v literarni vedi uveljavila tudi raba »drugih izrazov; npr. lirski govorec, lirski glas, lirska persona idr.« (Balžalorsky 54) Ti izrazi so se pojavili, ker je pojem »lirski subjekt« obložen s filozofsko tradicijo pojma subjekt. Zato tudi avtorica doslej najobsežnejše in najnatančnejše obravnave lirskega subjekta na Slovenskem poskuša zarisati jasno ločnico med filozofskim pojmom subjekta in literarnovednim pojmom lirskega subjekta, čeprav sta oba seveda tudi močno (zlasti genealoško in duhovnozgodovinsko) prepletena. Pri tej razliki želi vztrajati tudi pričujoča razprava, ker Gregor Strniša svoje poetike ni črpal le iz zgodovine filozofije, ampak tudi iz njemu sočasne fizike.

Za pričujoči razmislek o lirskem subjektu pri Strniši je pomembna najširša opredelitev lirskega subjekta kot tistega, ki govori lirsko pesem. V drugem koraku pa je pomembna še Kosova opredelitev lirskega subjekta kot tistega govorca, katerega »govor se ne nanaša na nekaj, kar bi obstajalo zunaj njega kot prava stvarnost, ampak so ta predmet njegova lastna čustva in stanja.« (Kos, *Lirika* 53) Ob Strniševi poeziji se pri tem postavlja

dvoje prašanj: kakšen je lirski subjekt, ki poskuša izreči resnico vesoljske zavesti in ali je stvarnost, ki jo izreka (opisuje, pripoveduje) Strnišev lirski subjekt mogoče zmeraj imeti za »njegova lastna čustva in stanja«?

Darja Pavlič ugotavlja, da »izbris zavesti pri Zajcu in Strniši ne vodi do transcendence« (Pavlič, *Podobje* 179). Kaj je pri Strniši torej tisto, kar ostane, po izbrisu (subjektivne) zavesti? Kakšna je duševnost govorca lirске pesmi, ki izgubi avtonomnost svoje subjektivitete, hkrati pa se ne razprši v mistično enost z Bogom? Darja Pavlič pravi, »da transcendenca, o kateri govori Strniša, ni razumljena ali doživeta samo individualno.« (Pavlič, *Podobje* 180) Njegovo dožemanje transcendence je povezano s teorijama relativnosti in kopenhagensko interpretacijo kvantne mehanike, pri čemer igra ključno vlogo (besedna) umetnost, ki zmore razumeti in dojeti to, čemur Strniša pravi vesoljska zavest.

Hipoteza, ki jo postavljam v začetek svojega interpretativnega soočenja s Strnišo, se opredeljuje do cilja njegovega oblikovanja pesniškega izrekanja tistega, čemur avtor pravi vesoljska zavest, in se glasi takole: Strniša je vseskozi upesnjeval vesoljsko zavest, toda na različne načine in z različnim uspehom – četudi poslednja ideja njegove poezije ostaja zmeraj enaka, pa se vse ostalo, vključno z načinom izrekanja, spreminja tako, da vse bolj natančno in vse bolj ustrezno upesnjuje to idejo vesoljske zavesti.<sup>1</sup> Gre torej za sledenje razvoju pesniškega izrekanja neke ideje, ki pa skozi poezijo sama sebe prerašča v način pesnjenja.

Strnišev opus je obsežen, idejno in motivno bogat, a hkrati zelo enovit, saj je vsakršno njegovo delo, tudi popevkarsko ali mladinsko, mogoče smiselno umestiti vanj po prepoznavnem vidiku njegovega pisanja in po motivih, ki jih uporablja, po zanj značilni metaforiki in po posebni strukturi njegovih pesmi, ki jo je dopolnil že s svojo drugo zbirko *Odisej*.

*Mozaiiki*, njegova prva zbirka, med njegovimi pesniškimi teksti morda najbolj izstopa po manj dognanem, manj celovitem in dodelanem pesniškem izrazu, kar je posledica tega, da se je s to zbirko Strniša šele formiral kot pesnik. To pomeni, da je iskal pravi pesniški način izražanja, ki bi ustrezno opisal in povedal to, kar je kot pesnik želel povedati. Peter Kolšek natančno ugotavlja, da so v *Mozaiikih* Strniševe pesmi impresionistične in ekspresionistične, čeprav je treba povedati, da so pesmi večinoma impresionistične, ekspresionistične pa so tiste, skozi katere želi avtor izreči abstraktnejšo in morda bolj neizkustveno misel (to je v kasnejših zbirkah opustil) ali pa notranje doživljanje lirskega subjekta, ki vstopa v razmerje z doživeto stvarnostjo (to je v kasnejših zbirkah opisal drugače).

Kako je videti Strniševa zgodnja poezija in kakšen je njen lirski subjekt? To skušam pojasniti na primeru osrednje pesmi zbirke *Mozaiiki*.

Stari, zlati mozaiki  
v mrak cerkva stoje zazrti,  
kot oddaljeni spomini,  
vtkani v sence naših prsi.

Vitke, žalostne svetnice  
stopajo po ognjih hladnih,  
v luči senčnate svetilke  
drse po zidovih plašnih.

Kakor da nevidne trave  
božajo jim tenki prsti,  
njih telesa so kot sladke  
jablane v vrtovih smrti.

Njih obrazi, ozki, tihi,  
vse bolj ozki in srebrni ...  
Stari, temni mozaiki,  
vtkani v sence naših prsi!

V tihem šelestenju časa  
ugaša luč, temné oblike.  
Le oči še zro iz mraka,  
temne, zlate in velike. (Strniša, *Mozaiki* 25)

Pesem je že na prvi pogled napisana v tradicionalni obliki, saj jo sestavlja pet štirivrstičnih kitic, je naslovljena, verzi so asonirani in mestoma nastopi rima<sup>2</sup> (oblike – velike). Prve štiri kitice opisujejo percepcijo lirskega subjekta, ki gleda mozaike. Percepcija mozaikov je človeška, lirski subjekt opazuje mozaike in jih seveda, kot subjekt, doživlja na svojevrsten način, odvisen od njegove percepcije.

Tudi primerjava mozaikov s spomini je tradicionalna. Podoba mozaikov se spreminja s fokusom lirskega subjekta, povezava med obojima je neločljiva – mozaiki so »vtkani v sence naših prsi«. Lirski subjekt je v tej pesmi vseskozi subjekt, ki obvladuje svoje izrekanje, obvladuje fokus svojega zrenja in zmore razložiti svoje izkustvo mozaikov s svojim pogledom nanje.

V zadnji kitici se prostor-čas, v katerega je usmerjen pogled lirskega subjekta, skrči. Zdaj ne gre več za to, da je iz delčkov sestavljena celota mozaikov v celoti dostopna percepciji lirskega subjekta, ki se pusti nagoovoriti mozaikom, ampak »ugaša luč, temné oblike«. Podoba časa, ki mineva tiho in bežno, da lirski subjekt tega sploh ne opazi, je povezana z ugašanjem luči in temo, skozi katero več ni moč videti mozaikov. Od tod se perspektiva zoži: zdaj lirski subjekt ne zre več mozaikov kot celote,

temveč »oči«, skozi katere se odpre dimenzija živosti mozaikov samih. Zadnji verz je izraz teh oči, ki so »temne, zlate in velike«, in oživilja celoto opisanega objekta.

Uvodna kitica odpre perspektivo lirskega subjekta, ki je sprva oddaljena od mozaikov tako, da pogled zajame tudi prostor, v katerega so umeščeni. V tej perspektivi so samostojni, stabilni, dolgotrajni (»stari«) in imajo dober, avtonomen pogled na ves (cerkveni) prostor. Takšni so v prvi kitici tudi človekovi spomini. Tako kot je zanesljiva zgodba mozaikov kot celote, tako je zanesljiva osebna zgodba vsakega posameznika (tudi lirskega subjekta te pesmi), izražena v njegovih spominih.

Druga kitica približa mozaike in prepozna posamezne podobe kot posamezne spomine. Te zdaj postanejo »vitke, žalostne svetnice«, prvotna privzdignjenost mozaikov izgine in te podobe »drsé po zidovih plašnih«, kar seveda pomeni krhanje njihove avtonomnosti, izgubljanje perspektive širokega pogleda, večje slike, morda zgodovine, morda avtobiografskega spomina.

Če v drugi kitici podobe drsijo po zidovih kakor brez teže, pa v tretji kitici »božajo jim tenki prsti« »nevidne trave«. Fokus se s tem dokončno približa najmanjši podrobnosti mozaika, širša slika, ki zdaj niti ni več vidna, počasi izginja. Podoba vrta smrti, v katerega so podobe sedaj postavljene kot »sladke jablane«, ustvarja napetost med podobami in njihovim ozadjem. Najbrž gre za analogijo rajskemu vrtu, kjer Adam in Eva jesta z drevesa spoznanja (jablana), kar daje pesmi nekaj erotične konotacije (Eros/Tanatos), saj je to trenutek, v katerem se Adam in Eva zavesta svoje golote. V središču te kitice je torej motiv spoznanja, ki je lahko povezan s prepoznanjem človekove minljivosti, predvsem pa tudi s pozabo, ki s starostjo zamegljuje in briše naše spomine.

V obličju smrti začnejo tudi one počasi bledeti in v tretji kitici postajajo »njih obrazi, ozki, tihi«. Mozaiki so sedaj stari, a ne več zlati, temveč temni. Temni so tako tudi spomini lirskega subjekta. Zadnja kitica obrne perspektivo navznoter. Ugašanje luči in šelestenje časa povzročata temnenje in ugašanje luči, ki označuje ožanje percepcije časa in prostora, s tem pa večanje pomena tistega, kar je v tem zožanem čau-prostoru uzrto – torej oči svetnic. Te oči so zdaj »temne, zlate in velike«, torej takšne, kakršni so mozaiki v prvi in četrti kitici hkrati. Rima *oblike-velike* poudari pomen oči svetnic, v katerih, se zdi, kulminira doživetje lirskega subjekta v prepoznanju njihove živosti, ki je tudi živost človeka, ki jih opazuje.

*Mozaiki* so že podoba večdimenzionalnega sveta, ponazorjena skozi sestavljenost mozaika iz pripovedi, podob in delcev, ki nazadnje niso več razpoznavni kot slike. To pove, da človekov pogled na svet v resnici ni tako nespremenljiv, stalen in avtonomen, kakor se zdi, vendar obe-

nem ni dekonstruiran, temveč je časovno in prostorsko omejen s smrtjo. Negativni vidik Strniševega odnosa do tradicionalnega humanizma (antropocentrizem) je v *Mozaikih* že dobro viden, pozitivni vidik njegove misli s postavljanjem lirskega subjekta na mesto vesoljske zavesti, ki se zaradi tega zmore potopiti v notranjost vsakega bitja, pa še ni razvit.

Da bi Strniša mogel razviti način, kako izraziti pogled vesoljske zavesti, je na področje načina oblikovanja lirskega subjekta moral prenesti to, kar ponazarja motiv mozaikov. Za to je moral iznajti tisto, čemur pravi Kolšek »kozmoцентриčnost«. To v zbirki *Odisej* tudi res stori, zlasti seveda v pesmi *Odisej*, ki je kot pesem prvi trenutek dovršitve Strniševe pesniške forme. Lirski subjekt kot avtonomen opazovalec sveta se umakne pogledu s stališča vesoljske zavesti, ki, kot vemo, relativizira človeški prostor-čas (s tem pa seveda tudi prostor-čas lirskega subjekta), saj je »vsaka najmanjša stvar na nji (Zemlji, op. I. Ž.) od nekdanj samo del vsega vesolja, v njegovem prostoru in času, in s tega gledišča vsaka reč vesolja – tudi človeški tako imenovani telesnost in duhovnost in njune stvaritve – v načelu kaže ali vsebuje njegove bistvene značilnosti ali osnove« (Strniša, *Vesolje* 5).

Slednji citat nakazuje pozitivno nadgradnjo negativnega momenta odklona od antropocentričnega humanizma. Ta moment Strnišo že od *Odiseja* dalje oddaljuje od modernizma in mnogih avantgardnih tokov, ki so prav tako poskušali pokazati lažno avtonomnost subjekta, zaradi česar so ubrali različne destruktivne pristope: od odpovedi vsebini in pesniški formi ter odpovedi kakršnemukoli sporočilu, do odpovedi sintaksi kot taki ter odpovedi črkam in jeziku kot mediju izražanja nasploh.

Te prakse so res razbile pojem subjekta, a so s svojimi načini razbile tudi pojem lirskega subjekta, zaradi česar je bilo znotraj njihovih načinov nemogoče zgraditi ali konstruirati pozitivni vidik dekonstrukcije človekovega pogleda na svet. To je, kot ugotavlja Janez Vrečko, z odvrnitvijo od zenitizma, futurizma, suprematizma itd. prepoznal že Srečko Kosovel, zaradi česar je ustvaril svojevrsten konstruktivizem in se končno tudi temu odpovedal na račun neposredne akcije in celo agitacije socialno-revolucionarnega pesništva.

V *Odiseju* prevladujejo mitološki motivi, ki so za Strnišo v jedru animistični ali vsaj antropomorfní,<sup>3</sup> saj avtor v *Predgovoru k izboru pesmi Vesolje* pravi, da so prav »bajke«, »pravljice« in »stare povesti« polne antropomorfizmov, s katerimi priznavajo vsem »rečem v naravi« človeku enako, ponavadi še večjo vrednost in pomen« (Strniša, *Zbrane pesmi* 560-561).

Naslov zbirke je za sodobnega človeka arhetipski<sup>4</sup> in pomeni človekovo iskanje doma in svojega mesta v svetu. To iskanje poteka v povsem izkustvenem svetu predmetnosti in skozi daljše časovno obdobje ter hkrati skozi življenje vsakega posameznika. Pesmi zbirke *Odisej* sicer še niso

urejene na povsem enak način kot v kasnejših zbirkah in po zunanji formi še niso ustaljene v petdelne pesmi, v katerih ima vsak del tri štirivrstične asonirane kitice. Toda zbirka je že natančno urejena v zgodbo, pesmi so petdelne in po notranji strukturi urejene večinoma enako kot njegova kasnejša poezija, čeprav štirivrstičnice še niso povsem ustaljena forma, tu in tam pa se pojavi tudi rima in kakšna pesem, ki ni petdelna.

Pesem *Sanje leta* je sestavljena iz štirih delov, naslovljenih *Pomlad*, *Poletje*, *Jesen*, *Zima*, in poustvarja časovni krog letnih časov. Po zunanji formi tudi ne gre za tri štirivrstičnice, ampak jih med drugo in zadnjo kitico prekine dvovrstičnica, ki v prvih treh delih izraža daljavo do drugega časa, do jeseni v *Pomladi* in *Poletju* ter do *Pomladi* v *Jeseni*. V zadnjem delu (*Zima*), ko prikaz *Sanj leta* prihaja h koncu, daljava ni več povezana niti z oddaljenostjo jeseni niti s hrepenenjem po pomladi, tretja kitica pa izraža razdaljo med sanjami in spečimi »temnimi ljudmi«. To je razdalja med človekovo predstavo o samem sebi, njegovo podobo predmetnosti in življenja ter »belim samorogom snega sredi modre noči«; ta je prispodoba sveta, ki obstaja okoli ljudi in v njih, pa ga nikoli ne opazijo, čeprav jo je seveda mogoče opaziti s kozmocentričnega vidika vesoljske zavesti.

*Sanje leta*

*Pomlad*

V satovje noči ujeta, sanja  
vsaka zavest svoj drobec skupnih sanj  
in mozaične sanje vsega panja  
tiho rasto v mrzli pomladni mrak.

Iz kamnov sanj zložene, vdelane v temo  
stoje podobe rož, jelenov, ptic, strahov.  
Včasih za hip nejasno zableste,  
potem pa izginejo očem.

Nekje daleč je jesen,  
kot rdeč kamen sredi sivih gozdov.

Vsaka zavest s čebeljimi očmi  
zre temni, mehki kamen svojih sanj.  
Visoki liki – mozaik strahov in ptic –  
strme čez rob sveta na drugo stran. (Strniša, *Zbrane pesmi* 60)

Pesem *Sanje leta* je že upesnjena s stališča vesoljske zavesti, kar pomeni, da lirski subjekt izpoveduje doživljanje sveta skozi kozmocentrični vidik vesoljske zavesti, to je skozi sanje različnih (človeških) zavesti v relativnem času-prostoru vesoljskih razsežnosti; te kažejo neko podobo resničnosti, ki je človeško oko ne more videti, dokler je človek kot posameznik po-



topljen sam vase. Toda posamezni deli celote, razen zadnjega, ostajajo samostojne podobe, ki med seboj niso tako povezane, kot deli Strniševih kasnejših petdelnih pesmi. Zato gre pri *Sanjah leta* še zmeraj prej kot za štiridelno pesem za cikel štirih pesmi, ki skozi obrat ali refleksijo zadnje pesmi sestavljajo celoto.

Ta celota zelo jasno izraža razliko, ki je razlika znotraj enega sveta, med človeškimi sanjami, ki so človekovo vsakodnevno življenje, in sanjami drugih zavesti, ki imajo nekoliko drugačen pogled na isti svet, v katerem vsi ljudje spijo. Podoba tega drugega sveta je »beli samorog snega sredi modre noči«. Vidi ga vesoljska zavest, ki obstaja onstran časovno-prostorskih omejitev človeških zavesti; z vidika vesoljske zavesti je njegova negibna samotna prezenca resničnost *Zime*; to so njene sanje, ki oživljajo tudi na videz ledenohladen snežni plašč. Takšnemu pogledu, ki je izven časa/prostora, pa seveda najbolje ustreza sedanjik, zato je to čas, ki ga Strniša dosledno uporablja v svojih pesmih, tudi tistih, ki govorijo o preteklosti in prihodnosti.

Skozi obravnavo *Sanj leta* vidimo, kako Strniša motiv mozaikov, ki ga v pesmi ali pesemskem delu *Pomlad* ponovno uporabi (»mozaične sanje vsega panja«), razvije v način upesnjevanja sveta, ki postane mozaičen na način, da skozi nizanje različnih podob človeškega sveta sestavlja širši sliko, tako da opisuje vesoljsko zavest samo.

To se razjasni vsaj z *Driado*, kjer naslovna »junakinja« človeka označi kot svoje sanje in sebe kot sanje nekega obsežnejšega bitja. A vidimo tudi, da *Sanje leta* še ni pesem, ki bi izražala resničnost z vidika vesoljske zavesti enako učinkovito kot pesmi v *Škarjah* in *Jajcu*, prepletenost posameznih delov (pesmi) je manjša, njihova notranja struktura je drugačna in njihova medsebojna razmerja so šele s posredovanjem *Zime* postala nekakšen notranji odnos, ki se vzpostavi za nazaj, medtem ko ena na drugo v notranji sovisnosti ne vplivajo.

Da Strniša tukaj še ni razvil svoje značilne poetike do konca, kažejo tudi prvi verzi pesmi ali cikla, kjer pravi, da »sanja / vsaka zavest svoj drobec skupnih sanj«. Podoba je zelo jasna in njeno sporočilo nedvoumno: gre za misel, da vesoljska zavest raste iz vseh posameznih zavesti bitij (stvari – če reč razumemo animistično) sveta. Gre za opis vesoljske zavesti, ne za izrekanje s stališča vesoljske zavesti.

Da je Strniša že od *Mozaikov* dalje poskušal izraziti pomen vesoljske zavesti, ni sporno (to beremo tako v uvodu v *Vesolje* kakor v pogovoru s Strnišo, objavljenem v *Interpretacijah*), a način njegovega izražanja v *Mozaikih* in zbirki *Odisej* še ni izmojstren do konca. Strniša namreč svoje zamisli vesoljske zavesti kot pesnik ne more neposredno izreči. Njegov poskus v *Sanjah leta* je zato prav zaradi svoje motivne neposrednosti manj

učinkovit kot v kasnejših pesmih in zbirkah, kjer se vesoljska zavest izraža v načinu pesnjenja, arhitekturi pesmi, razmerjih med motivi itd., ne pa skozi neposredno izrekanje, kaj vesoljska zavest je. Takšno izrekanje ne more biti pesniško enako učinkovito, ker lahko izrazi le eno plat vesoljske zavesti hkrati, saj je takšna omejitev človeškega jezika.

Drugače je v pesmi *Odisej*, ki je zbirki dala ime. Ta pesem je že petdelna, posamezni deli pripovedujejo zgodbo o Odiseju in so tako v medsebojnem sovisju (ni mogoče katerega izpustiti ali katerega zamenjati z drugim), drugi in četrti del izražata refleksijo Odisejeve preteklosti kot spomin, ostali trije podajajo podobo Odiseja, človeka, in sveta, v katerem živi. Resničnost, ki jo prikazuje *Odisej*, je na eni strani Odisejeva resničnost, a ne gre za prikaz njegovega doživljanja niti prikaz njegovega videnja sveta, temveč za prikaz videnja, ki je zmeraj sanjsko ali senčno, človeka in njegovega razmerja do morja kot osrednje metafore pesmi.

*Odisej*

✓

V vetrovnih nočeh pomlad prihaja in odhaja.  
Za njim so nemirne jate pisanih ptic,  
V valovih pred njim leži črna skala,  
Pokrita od težkih školjk gubastih oblik.

Na ozki obali, ki loči ptice in školjke,  
Sedi, med deželo školjk in deželo ptic.  
Vsak večer, ko se morja dotakne sonce,  
Se školjka odpre in tiho na dno zdrsi.

Sedi na bregu, z grudo zemlje med prsti,  
Nad penečim valom temnega morja.  
Morje je težko od školjk in ladij mrtvih.  
Zima prihaja in odhaja, odhaja in se vrača pomlad. (Strniša, *Zbrane* 108)

Mitološki Odisej je na morju preživel velik del svojega življenja in njegovo ponavljajoče se gibanje (plima in oseka) je ritem njegovega življenja. Na drugi strani je motiv otoka, ki se dviga iz morja, in zemlje v drugem in tretjem delu povezan z nevarnostjo (»zemlja mrtvih«, »čeri«) in s tem, kar ogroža Odisejevo življenje. To ustvarja nasprotje med »obalnimi čermi« in zemljo, ki jo v zadnjem delu stiska v pesteh, pri čemer v tretjem delu pesem pravi, da na čerih ni »ne kaplje sladke vode ne grude prsti.« Komplementarni sta podobi zemlje kot nevarnosti in zemlje kot cilja Odisejeve poti. Skozi to nasprotje tudi vidimo, da cilj ni tista podoba zemlje, ki jo srečamo v osrednjih delih pesmi. V obeh se ponovi podoba moža, ki sedi na obali, na zemlji in gleda morje. Toda tisto, kar vidi, ni

neko konkretno morje in morda podoba ribiškega čolna v sončnem zahodu, temveč je morje, »težko od školjk in ladij mrtvih. / Zima prihaja in odhaja, odhaja in se vrača pomlad.«

Kraj zrenja, mesto lirskega subjekta, ni kraj, na katerem je človek/Odisej, ki sedi na morski obali. Od te obale je hkrati neskončno oddaljeno, je mesto v središču veselja, od koder je mogoče videti razmerja, ki jih pripoveduje pesem, hkrati pa človekovo volčjo, živalsko podobo.

V zbirki *Odisej* Strniša skozi poskuse izražanja vesoljske zavesti in njenega pogleda na svet res iznajde kozmocentričnost kot neujemljivo vesoljsko središče pogleda lirskega subjekta, a to ni niti zadnja in najbolj razvita oblika njegovega opisa sveta niti dokončen opis vesoljske zavesti. Kar manjka, je pogled od znotraj in od zunaj hkrati, manjkajo komplementarnosti in nedoločnosti, ki bi se izrazile skozi način pesnjenja, ne skozi neposredno izrekanje. To je končno vidno iz manj dognane, natančne in koherentne celote zbirke kot take, kot je to značilno za *Škarje* ali *Jajce*, pa seveda za *Oko* in tudi *Zvezde* ter *Želod*.

Z zbirkami *Zvezde* in *Želod* Strniši uspe opisati vesoljsko zavest skozi specifično harmonijo načina in vsebine. Sama ideja vesoljske zavesti postopoma stopa v ozadje, v ospredje pa izrekanje teh opisov (doživljanj) različnih bitij v svetovju (vesolju).

Tudi ti zbirki kot celoti je mogoče tako kot *Škarje* in *Jajce* razumeti skozi koncept komplementarnosti, a vendarle ne v neposredni pesniški kompoziciji, temveč v vsebinski perspektivi. *Zvezde* kot podobo sveta z vidika najširšega predstavljivega pogleda, *Želod* kot podobo sveta z najožjega mogočega pogleda. Naslovi pesmi zbirke *Zvezde* so: *Ladja*, *Borilnica*, *Zvezde*, *Cro-magnon*, *Neolitik*, *Čelade*, *Galjot* in *Brobdingnag*. Naslovi pesmi zbirke *Želod* so: *Želod*, *Uspananka*, *Vrba*, *Vesolje*, *Veseljak* in *Noetova baraka*, pri čemer *Vesolje* in *Veseljak* sestavljata poseben cikel sredi zbirke z naslovom *Na drugi strani*. Že skozi primerjavo naslovov posameznih pesmi vidimo, da je zbirka *Zvezde* posvečena pogledu vesoljske zavesti z vidika večjih prostorskih razdalj in večjih časovnih razsežnosti, medtem ko so pesmi v *Želodu* prej usmerjene v opis sveta s stališča manjših, naravnih bitij na Zemlji, kakršni sta želod in vrba. Vendar je to splošno opažanje točno le delno, saj je *Želod* strukturiran dvojno in kaže tako tudi pogled s stališča veselja v ciklu *Na drugi strani*, posebno v njegovem prvem delu *Vesolje*.

Zbirko *Zvezde* označujeta dve izjemni pesmi, ki jo zaokrožata – prva pesem *Ladja* in zadnja pesem *Brobdingnag*. Prva odpre pogled v povsem drugačen svet od človeškega izkustvenega sveta. Za opis tega sveta pesnik uporabi tradicionalno prisposodbo ladje, ki pluje skozi morja sveta. A ta ladja je vse kaj drugega kot podoba človeka, ki se orientira v svetu, ali podoba izgubljene duše, ki se vrača domov.<sup>5</sup> Ta ladja ima na vsaki strani

»kljuna naslikani očesi«. Torej v resnici ladja postaja ptica, ki ima oči »na dve strani«,<sup>6</sup> ki vsakič znova in vseskozi vidi dva svetova. Ta pogled vidi podobi okostij Samoroga in Minotavra, ki eden v svoji kamniti ječi, drugi pa na obali otoka, »z rogom, zasajenim v drevo«, samo v določenih trenutkih za kratko zažarita in oživita, sicer pa ostajata pozabljeni podobi pozabljenega mitičnega sveta. Ta svet vidi ladja s ptičjimi očesi, svet, ki je poln čudes.

Velike črne školjke, s katerimi je obložena, so podobe teže (smrti), ki pa ji ne morejo do živega (je ne potegnejo v globino). Vse okrog ladje, v vseh smereh njenih možnih poti, so podobe nevarnosti in smrti, minevanja in pozabe, ker vidi vse tisto, kar obstaja, skozi oči, ki ne poznajo časa. Ladja je nasprotje človeškega življenja, potopljenega v čas, ki sproti pozablja. Ladja je tudi nasprotje človeškega pogleda v prostor, ki meri razdalje po svoji podobi. Vendar nikjer zares ne izvemo, kakšno je v resnici to gledišče ladje, kje ta ladja zares obstaja. Zdi se, da je absolutno transcendentna, a hkrati to ne more biti, saj ne lebdi v zraku, ne obstaja izven snovnega sveta; v njem je, ko pluje v morju in »vodna brazda temnik«. Vodna brazda je njena sled, ki je ni za človeški pogled, medtem kot ladja zmeraj ve za svoje poti in svoje mesto. Zaradi ladje, vidimo v zadnji kitici pesmi, ostajajo davne podobe, animistične podobe sveta, nesmrtni. Tako je stališče ladje – največ, kar je mogoče o njem povedati – vsaj toliko tudi transcendentno (transcendenco v imanenci). Kar Strniša tukaj opisuje, ni samo vidik vesoljske zavesti, temveč njena imanentna transcendentnost, njeni pogoji možnosti biti to, kar je, ki v njej sami odpirajo dimenzijo nedosegljivega.<sup>7</sup>

Bistvo te, pesniške transcendentnosti vesoljske zavesti je komplementarnost, in sicer tista najstrašnejša komplementarnost, ki jo minljivo bistvo človeka nosi v sebi, a je ne more nikoli videti – komplementarnost smrti in življenja. In komplementarnost ni nasprotje, temveč dopolnjevanje – neizključujoče soobstojanje dveh logično nasprotujočih si reči na istem kraju in ob istem času. Za človeka je življenje ali smrt; ladja, ki vidi v dve smeri, pa vidi oboje hkrati – v očesnih votlinah okostja samoroga vidi življenje in vidi živ odsev Minotavrovega okostja. Ona tako nikoli ne bo potonila, a ne zaradi tega, ker ne bi bila »iz tega sveta«, temveč zato, ker gleda ta isti svet z drugačnimi očmi in z drugega vidika.

Metaforika vida in gledanja je v *Zvezdi* prisotna v vseh pesmih in vid je središčna metafora zbirke. Vendar ne gre za eno samo metaforo, ki bi neposredno pomenila vesoljsko zavest ali pogled vesoljske zavesti; nasprotno, gre za množico različnih pogledov, videnj, oči, ki zrejo svet malo drugače od drugih, zaradi česar je pomen oči in videnja v *Zvezdi* nemogoče prevesti v eno spoznanje. Značilno je, da oči v *Zvezdah* nikdar niso

samo človeške: so slepe, ptičje, kačje, zaprte, otroške, lunine rdeče itd. Vse so enako pomembne in vse imajo svoje videnje resničnosti, povsem enakovredno drugim videnjem. Skozi to svoje videnje ustvarjajo lastno resničnost, za katero druge ne morejo vedeti.

Komplementarnost vednosti, posredovane skozi različne poglede (izkustva, konstrukcije) resničnosti, pride najbolj do izraza v pesmi *Brobdingnag*. *Brobdingnag* namesto k mitološkim podobam sega k literarnim podobam Liliputa in Brobdingnaga, mesta pritlikavcev in mesta velikanov iz Swiftovih *Guliverjevih popotovanj*. Medtem ko pesem vseskozi govori o Brobdingnagu, o Liliputu ne pove ničesar. Hkrati pa pravi: »O Liliputu je vse znano, / o Brobdingnagu nikdar nič.«

Imenovanje Liliputa in Brobdingnaga ima v Strniševi pesmi več kot pomen golih imen: imeni nosita s seboj vsebino, ki jo je z njima izrazil Swift. Liliput je dežela pritlikavcev in Brobdingnag je dežela velikanov. Nobena od teh dežel pa ni človeška, ni po meri Guliverja, ki je v primerjavi z Liliputom velikan, v primerjavi z Brobdingnagom pa palček. Liliput in Brobdingnag sta si torej vsaksebi kot dva ekstrema, ki ju skupaj sploh ni mogoče postaviti, saj sta tako zelo neprimerljiva, človek pa ju, četudi njima samima neprimerno, nekako še zmore opisati. A pri Strniši je ta iz Swifta izhajajoča podoba razlikovanja na podlagi velikosti še poglobljena, predstavljena z ravni velikosti na raven vednosti in preko epistemologije na raven ontologije, v kolikor je tudi v tej pesmi mogoče misliti Strniševo poezijo skozi prizmo transcendentalnosti.

Razlika med Liliputom in Brobdingnagom torej presega izkustveno razliko velikosti tako, kot teoriji relativnosti in kvantne mehanike presega zgolj razliko v redu velikosti. Pesem, ki nosi naslov *Brobdingnag*, vseskozi govori o Brobdingnagu, Liliput je omenjen le v prvih in zadnjih verzih pesmi, pa še to zmeraj le v opoziciji z Brobdingnagom. Tako izvemo, da je Liliput najprej izkustveno nasprotje Brobdingnaga: zaradi pomena imen, zaradi opozicije »svetlo sonce« – »zimski mrak«, zaradi opozicije »milo morje« – »stolp iz skal«.

Odslej pesem govori o Brobdingnagu. Predstavi njegovo zunanjo podobo, visoke, ostre gore, ki ga obdajajo, trdnjavo, bliskov polno, gromeče in temno nebo, žareče ognje kovačnic, tlakovane ceste, glasove bobnov in piščali, ki ga prevevajo, mlin, zlato, trioke velikane, ki prebivajo v njem, itd. Toda pri tem, kar izvemo, v resnici ne gre za bistvo Brobdingnaga, temveč zgolj za tisto, kar je izkustveno nasprotje Liliputa. Brobdingnag ostaja skrit za sanjami, za strahom, za šepetanjem bronenege zvona, za tretjim očesom velikanov. Vse to so znaki globlje razlike med obema deželama, zaradi katere je mogoče trditi, da je o Liliputu znano vse, o Brobdingnagu, o katerem pesem govori, pa prav nič.

Že prvi del pesmi, ki odpre podobo razlike med »svetlim soncem« Liliputa in »zimskim mrakom« Brobdingnaga, se konča s podobo otroških oči, ki »vidijo strah«, in sanjami, ki jih »straži trotamorak«. Tretja dimenzija razlike med deželama je bistvena, tista, ki skozi tretje oko vidi srce mesta, kakor pravi zadnji del pesmi. Takšna refleksijska metaforika, ki nakazuje razliko med videzom in globljim, bistvenim določilom resničnosti, bi nas lahko privedla k razumevanju pesmi, ki bi menilo, da je za vidno podobo dežele Brobdingnag še neka nevidna resničnost, ki jo opredeljuje transcendentna narava, ki jo določa Bog ali pa prisotnost Absoluta (»jezero plavo«). Toda to bi ne bilo v skladu s pozicijo lirskega subjekta, ki je v tej pesmi, kakor tudi v ostalih pesmih zbirke, določen s pogledom vesoljske zavesti.

Vesoljska zavest vidi pomembnost največjih in najmanjših reči v vesolju na enak način, saj temelji na relativnosti časa/prostora in gravitaciji (pesniški masi), ki jo ustvarjajo čustveni in ritmični elementi pesmi v povezavi s snovnimi prvinami. Toda zdi se, da tudi za vesoljsko zavest tisto, kar je za brobdingnaškimi sanjami, šepetanjem zvona in strahom, ni dosegljivo. To pravita verza zadnje kitice pesmi: »Je tam morda jezero plavo / ali je zelen ledenik?« Oboje je enako verjetno, povsem mogoče je, da je tam skrita Resnica kot Bog ali prisotnost Absoluta, povsem mogoče pa je tudi prav nasprotno. Takšna izjava bi bila na izkustveni ravni, ko bi jo izrekel prvoosebni lirski subjekt, ki govori s stališča človeka kot avtonomnega subjekta, ali izključujoča (ali eno ali drugo) ali pa paradokсна. Toda to pravi vesoljska zavest, zato moramo to nevednost razumeti na ravni obstoja samega, torej na ontološki ravni. Gre končno za nedoločenost kot resničnost vesoljske zavesti. Da o Brobdingnagu ne vemo »nikoli nič«, pomeni, da je vse, kar obstaja, nedoločenost – ne, da je nedoločeno, temveč, da nedoločenost »je«.

Zbirka *Želod* ponuja drugačen pogled vesoljske zavesti, ki pa je kot tak tudi zgolj eden od možnih pogledov – med *Zvezdami* in *Želodom* ni izključujočnosti komplementarnosti, četudi ju je mogoče razumeti skozi komplementarnost. *Želod* kot hrastov plod vsebuje celotno drevo in potencialno možnost vseh reči. Zdaj ne gre več za to, da je pogled, izvirajoč iz neke majhne in nepomembne reči predmetnosti, enako pomemben kot človekov ali morda tisti, ki govori s stališča zvezd; misel se nadaljuje v trditev, da je v tej majhni in nepomembni stvari iz predmetnosti vsebovano vse vesolje.

Pesem *Želod* je ena sama velika metamorfoza življenja, ki se preobraža od Lune in Sonca, gore in morja do kamna, hrasta in želoda ter nazaj. Sonce in luna odsevata v studencu in hrastova mladenka preide v »modro morje« enako kot grbec. *Želod* se pojavi šele v zadnjem verzu pesmi, ko je podoba mrtvaškega jezdeca postavljena pred gomilo, pred grob kot podo-

bo smrti. Tedaj, kakor da bi mrtvaka končno ujela smrt, kakor da je smrt mogoča šele skozi samospoznanje, iz njegovega vizirja »na zemljo želod pade«. S tem pa je spet mogoče vse, iz želoda lahko zraste karkoli. Smrt je v pesmi *Želod* jasno predstavljena kot zgolj izguba iluzije predstave o lastni izjemnosti in pomembnosti nekega subjekta, ne pa kot absolutni presek, kot dokončni konec obstoja samega. Vse, kar več ne obstaja, je iluzija: energija/materija se nikamor ne izgubi, želod, ki pade na zemljo, pa bo dal podobo nečemu novemu.<sup>8</sup>

Enako misel na drugačen način razvije pesem *Veseljak*. Palček, ki živi v veseljakovem prstu, potuje po telesu navzgor. Telo je vesolje z morjem, nebom, zvezdami, luno, mesti in obalami. Na drugi strani morja, v veseljakovi glavi, živi škrat, ki gleda skozi veseljakove oči in gleda »na deželo, ki je vseeno lepa, / da lepše na svetu ni.« Prva opozicija pesmi je torej med palčkom, ki živi v palcu (stolpu) veseljakove noge in ne vidi iz vesolja veseljakovega telesa, ter škratom, ki lahko gleda skozi okna njegovih oči. Druga opozicija je med vesoljem, ki ga predstavlja veseljakovo telo, in njegovim domovanjem, »najlepšo, najbolj veselo deželo sveta.« Med škratom in palčkom je morje in sta obali tega morja. Zanju obstaja svet izven njunega lastnega sveta, vendar je morje, ki ju ločuje, nepremostljivo:

... tisti, ki so odjadrali tja,  
preveč predrzni kapitani –  
ni jih bilo nazaj. (Strniša, *Želod* 40)

Veseljakov pogled iz najlepše dežele sveta je usmerjen preko morja k »drugi obali«, ki je ni. Notranjost veseljakovega telesa (njegovo notranje vesolje) je njegova transcendentnost, četudi zanjo ne ve. S to resničnostjo pa ne le opazuje, ampak ustvarja najlepšo deželo sveta. A v njem samem sta morje in dežela palčka, ki živi v stolpu njegovega palca in ne vidi ven. Želi preko »morja sredine«, a ne more. Veseljakova želja po transcendenci se tako izrazi kot omejitev njegove transcendentalnosti,<sup>9</sup> v čemer prepoznamo Kantovo misel o nujnosti transcendentalnega videza, po nujnosti transcendentalne dialektike in njene nujne zmote. Podoba novega in drugačnega sveta se sedaj izkaže za nekaj notranjega in ne nekaj zunanega. Čeprav v pogledu obstaja neskončno možnosti videnja in s tem ustvarjanja sveta, pa je tisti, ki ga bitje izbere, edini, ki obstaja. Tako kot je gibalna količina elektrona, če se odločimo meriti kraj njegovega nahajanja, nujno nedoločena, tako je nedoločena prihodnost, v katero bo zrastel želod, in druga obala, ki ne obstaja.

Pesem *Veseljak* je mogoče neposredno primerjati s pesmijo *Brobdingnag* tudi zato, ker obe govorita o najlepši deželi ali Liliputu: govor, ki nikdar ni zadosten, ki ne zadovolji želje po drugačnem. Zato pesem govori o

Brobdingnagu, ne o Liliputu, zato veseljak ponavlja palčkovo popotovanje, ki je brez cilja in ki nujno vodi v »transcendentalni videz«. A druge obale ni in kar je v srcu Brobdingnaga, ostaja nedoločeno.

Zbirka *Oko* je *Oris transcendentalne logike* – a ne oris transcendentalne logike, ki bi tako kot Kantova *Kritika čistega uma* utemeljevala vednost človeka kot subjekta, temveč tiste, ki utemeljuje pogled vesoljske zavesti. V *Zvezdab* in *Želodu* je Strniša že predstavil različne možnosti pogleda vesoljske zavesti in nekatere njene pogoje možnosti, kakor so se izkazali skozi vesoljsko samorefleksijo skozi podobe njegovih pesmi, posebno skozi komplementarnost in nedoločeno, relativnost časa/prostora ter sovisnost snovi in energije. V zbirki *Oko* pa želi avtor sistematično in analitično predstaviti celoto njenih pogojev možnosti po Kantovem vzoru. Sedaj ne gre več za različne vidike znotraj celote vesoljskega pogleda, temveč za natančno določeno možnost pesniške predstave celote same.

Od tod izjemno dovršena struktura zbirke, v kateri se ne povezujejo le posamezni deli v petdelne pesmi, temveč pesmi v poglavja in poglavja v divergentno celoto. Osrednji poglavji zbirke sta *Analisis (Analitika)* in *Dialektike (Dialektika)*, ki ju uokvirjata *Prolegomena* in *Eshatologija*. Če to strukturo primerjamo s Kantovo *Kritiko čistega uma*, vidimo, da si nista povsem skladni, da pa Strniša po smislu natančno ponavlja Kantov razmislek. Medtem ko je za Kanta pomembna enakovrednost transcendentalne estetike in analitike (logike), empirizma in racionalizma, ki ju na svoj način med seboj pomirja in usklajuje, Strniša veliko več pozornosti nameni analitiki in dialektiki, medtem ko tisto, kar je pri Kantu estetika in empirizem, predstavi uvodoma v prolegomenah oz. v pesmih *Elementa* in *Organon*.

Iz tega premika vidimo, da Strniša ne ponavlja Kantove metode, temveč jo transformira glede na to, kaj je njegov subjekt in kaj objekt izrekanja. Ta namreč sovpadata v vesoljski zavesti, ki zmeraj vidi le del same sebe – njen izkustveni svet ni nikoli izven nje same, pri čemer se transcendentalna estetika transformira v analitiko.

Prvi pesmi pripravita prav polje samorefleksije vesoljske zavesti, ko pravita: »Roka je oko, ki zgrabi. / Prst je oko lastni dlani« in: »Roki sveta je črv oko, / očesu sveta je ptica noht.« Vsekakor pa je pri tem potrebno upoštevati zadnja verza pesmi *Organon*: »Opica opici ne prizna, / kako je samotna opica.«

Opice smo lahko ljudje in opičji pogled je lahko pogled ljudi. Pogled vesoljske zavesti je drugačen od pogleda ljudi, vendar tega vsebuje – tudi ljudje smo del vesoljske zavesti, sicer bi Strniša opičjega pogleda ne vključil v pesem, v kateri izreka nekaj povsem drugačnega: »kraken je oko sveta«. Ljudje zmoremo razumeti vesoljsko zavest, sicer bi Strniša ne mogel upevniti njenih pogojev možnosti, njene transcendentalne logike. Strniša že



takoj v začetku zbirke pokaže, kako je to razumevanje mogoče, in sicer od človeškega pogleda naprej, ne mimo ali brez človeškega pogleda. Nakaže torej pot presejanja subjekta skozi njegovo desubjektivizacijo: pozitivno plat desubjektivizacije, ki pa je mogoča šele s subjektom. Šele skozi komplementarnost opičjega in ptičjega pogleda na Zemljo je mogoče misliti oči krakena kot pogled vesoljske zavesti.

Prvo poglavje prvega dela zbirke nosi naslov *Visibilia* in začenja s ciklom *Opice*, ki ga sestavljata pesmi *Trop* in *Orangutan*, nadaljuje pa se s ciklom *Ptice*, ki ga sestavljata pesmi *Ptičje hiše* in *Sovji gozdovi*. Komplementarnost opičjega in ptičjega pogleda je tako postavljena v sam začetek Strniševe pesniške analize transcendentnosti vesoljske zavesti.

Pesem *Orangutan* pripoveduje zgodbo orangutana, ki je samotna opica in »gozdni bog«. Zase misli, da je »krona vidnega sveta«, katerega očesi »gorita v njem kot nizki zvezdi«. Vendar je zmeraj sam, zato je »žalost sveta«. Samota je samozadostnost, a tudi žalost – kraljestvo je »privid počasnih drevesnih sanj«. In res je »sinja in rusa opica« »krona vidnega sveta«; sanjski videz je njegova resničnost, a ni edina resničnost in edini videz, temveč »krona, skrita v kronah dreves, / čaka udarca ure zvezd.« Končnost je meja orangutanovega kraljestva, ki je del drugih kraljestev, nad katerimi je »ura zvezd«, ki umerja čas enih in drugih.

Druga pesem drugega cikla *Ptice Sovji gozdovi* kaže drugačen svet, četudi gre za enak gozd, v katerem je gospodar orangutan. Ta gozd je zdaj črnobel (dvojnost), saj sovjin pogled ne pozna barv. Podoba končnosti privzame obliko sove, saj sove čez noč »gozd odneso, prineso gozd« in sova »z enim očesom zre minute, / z drugim gleda dolge ure.« Kakor je orangutan gospodar gozda, so sove gospodarice časa. Orangutan je omejen s smrtjo, sove pa vidijo smrt in rojstvo hkrati. Pesmi *Opice* in *Ptice* sta tako metafori dveh komplementarnih lastnosti vesoljske zavesti oz. njenega pogleda na resničnost, ki opredeljujeta način vsakršnega videnja sveta.

V predmetnost sveta vesoljske zavesti je potopljeno poglavje *Mirabilia*, zato cikel *Igrače* sestavljata komplementarni pesmi z enakimi naslovi delov, enakimi motivi, a drugačnim sporočilom in videnjem sveta, ki raste iz istih snovnih prvin kot prvi. V pogledu nekoga nagica vrti Zemljo okoli svojega prsta, v pogledu drugega so planeti razvrščeni v gondolah *Starega vrtiljaka* in gledajo svet pod sabo. *Mirabilia*, osrednji del zbirke *Oko* je igra bivanja in nebivanja: vse stvari, vsa bitja, ki se izrekajo skozi pesmi tega dela zbirke, hkrati so in niso – so, ker imajo svoj pogled, niso, ker ne obstajajo v drugem, tretjem, tisočem. Igre časa, prostora, snovi in čustev so tukaj neustavljive, domišljija pa ustvarja fantastične zgodbe govorečih zeljnatih glav in pravljčnih svetov, ki zmeraj znova trčijo ob svoj rob, ob smrt in ob mejo svojega sveta, ki je po Wittgensteinu meja tistega, kar morejo izreči.

Med njihovimi razlikami, med njihovimi raznolikimi pogledi je le človeški tisti, ki razlikuje med rečjo in mislijo, vsi ostali vidijo neposrednost sveta, enotnost sveta in pogleda. Toda pojem vesoljske zavesti je v Strniševi poeziji prisoten zaradi človeka – zaradi človeka, ki se izgublja v navidezni simbolni samozadostnosti in se ne zaveda svojega bistva, ki se mu končno vedno pokaže v podobi smrti.

Smrt je pri Strniši skozi mnogo različnih podob (raki, škarje, školjke, sova, minotavrovo in samorogovo okostje itd.) meja nekega individualnega pogleda, posameznikovega življenja, vendar ni nikoli konec bivanja in je vedno izvir novega življenja, posebno pa vir pesniškega transcendiranja, zato se mnogokrat grozljiva podoba smrti izteče v optimistično napoved življenja. Smrt je smrt simbolnega jaza, zato vesoljska zavest pri Strniši ne pozna smrti.

*Invisibilia* zaključuje *Analisis* tako, da raznolikost vseh predstavljenih pogledov in tistih drugih, ki so ostali skriti, poenoti v pesniški podobi *Mačke*:

I

Mačka, izmed vseh živih reči,  
vidi, kar ni dano videti.  
Kar ne zagleda opica  
ne črv ne oko jastreba.

Kaj gleda mačka, ko sedi  
kot sreda sveta, ki je bil?  
Mačje minute nazaj teko,  
mačka strmi v prazen kot.

Tam ni nič. Ne ptič ne miš.  
Kaj tako strmó srepiš?  
Je tam lina v davni svet?  
Kaj je za lino, mačka ve. (Strniša, *Oko* 203)

To je pesniška podoba, s katero je kozmocentričnost že presežena, saj je središče prestavljeno iz neke oddaljene vesoljske točke v pogled mačke. Strniša, ki je seveda poznal sodobno fiziko in astronomijo, je vedel, da vesolje nima enega samega središča in da je v vsaki njegovi točki tudi njegovo središče. S tem, ko postavi središče vesoljskega pogleda v mačko, ne presega le antropocentričnosti, temveč presega enako tudi lastno kozmocentričnost – od problematiziranja človeškega vidika sveta preide k problematiziranju vsakršne centričnosti, vsakega mogočega osrediščanja. Središče, ki ga izbere, je tako banalno običajno, da relativizira samo sebe, saj naj bi bilo središče kot ena in edina točka pogleda, ki vidi vse povsem enako, že kot zamisel sama izjemno pomembno. Strniša seveda to idejo

zavrača, središče postavi v pogled mačke in s tem pove, da je v različni konstelaciji pesniške mase in energije mogoče katerokoli bitje misliti kot središče vesoljske zavesti. Od središča ostane pogled, ki »vidi skozi psa temno stran sveta.«

*Dialektike*, predzadnje poglavje zbirke, pokaže temno stran sveta; tisto, kar vidi mačka skozi psa. Kantova transcendentalna dialektika (drugi del transcendentalne logike) je seveda analiza transcendentalnih videzov, ki so nujne zmote človeškega uma – sklepanja, ki so nujna zaradi načina delovanja uma, vendar zato tudi nujno zmotna. Transcendentalna dialektika je pri Kantu tisti del *Kritike čistega uma*, ki nazorno pokaže omejitve subjektivega spoznavanja, in sicer skozi antinomije njegovega sklepanja.

Strniševa dialektika je drugačna, a ne le zato, ker je pesniška, temveč zato, ker ne pristaja na logiko antinomij, saj pozna princip nedoločenosti, ki prebija klasično logiko izkustvenega sveta in objektivizirajočega jezika z nepriznavanjem principa izključenega tretjega. Na tem mestu velja ponovno opozoriti, da nedoločenost v kvantni mehaniki in v Strniševi poeziji ni enaka sovpadanju nasprotij Nikolaja Kuzanskega in s tem točka absolutno transcendentne enotnosti. Nedoločenost je v vsako stvar objektivne realnosti položena kot njeno dejstvo na ravni kvantnih fenomenov in stvari šele omogoča. Je znotraj tega sveta, ki je edini svet, ki obstaja, a v njem hkrati odpira pesniško možnost transcendentno potencialne neskončnosti vidikov, ki ustvarjajo Strniševo svetovje.

*Kraken* je podoba svetovja. Je »staro oko sveta. / oko, ki gleda svet z roko« in »kraken je zmeraj in povsod, / tisoče oči ima, / z njimi gleda pol sveta.« Polovica sveta je tista, ki jo je mogoče videti z opičjimi očmi, drugo polovico pa vidi kraken, vendar polovici nista ločeni ena od druge, ampak sta ena v drugi in se medsebojno pogojujeta.

Kraken je starost tega sveta,  
rok njegova prva mladost,  
segata si iz dlani v dlan,  
si gledata iz očesa v oko. (Strniša, *Oko* 225)

Strniševo *Dialektiko* je skozi pesem *Kraken* mogoče uzreti tudi kot pesniško sintezo teorije relativnosti in kvantne mehanike. Svet, ki ga ti teoriji opisujeta, je en sam, a kljub temu znotraj njiju samih nista združljivi. Toda dejstvo je, da obstajajo tako kvantni fenomeni kot relativnostni pojavi, tako kraken kot rok, ki sta pri Strniši končno eno in isto, gledano z drugimi očmi.

Zadnja pesem tega poglavja, *Svet*, že odpre vrata *Eshatologiji*, zadnjemu delu zbirke *Oko*, ko pravi: »Sto, milijon oči v stvareh, / ... / nisi sam, sredi lastnih sten.« Človeški pogled je orangutanov samotni pogled, zaprt v lasten svet predmetov, ki jih obvladuje in jim kraljuje. A ne le, da je to

iluzija gospodovanja, saj imajo vse stvari svoje oči in svoj pogled, s tem pa svojo predmetnost, temveč je znotraj orangutanovega opičjega pogleda zev, ki kaže na obstoj druge polovice predmetnosti, krakenovskega sveta, ki obstaja v orangutanu samem.

Poslednja pesem zbirke, ki ima naslov *Roke*, zato pokaže podobo orangutana kot rdeč granitni kip sveta, ki je pust in prazen in »kjer nič ne raste, sama prst.« A že v naslednjem delu, v naslednjem verzu, se perspektiva lirskega subjekta obrne: »Sama prst? Ne cveto, / beli cveti slaka v noč?« in dalje, ko pravi: »Se nista ta hip gledala / mačji obraz in opica?«

Končno iz samote vase zaprtega subjekta (orangutan) zraste podoba rajskega vrta: »Vrt je poln samih rož, / sredi rož stopa mačka v noč.« »Nevidna roka« rahlja tisto suho prst, ki jo v dlani drži orangutan; iz nje zraste v orangutanovi pesti podoba »zvezdnega vrta« in nevidna roka ni nič drugega »kot oko«.

Strnišev oris transcendentnosti (pogojev možnosti) vesoljske zavesti se konča tam, kjer je začel, a povsem drugače, kot je začel. Ponovno smo v človeškem pogledu sveta (človeškem svetu), a to ni več svet subjekta, temveč svet, v katerem desubjektivizirani subjekt vidi sebe skozi relativnost lastne vrednosti med predmetnostjo, ki jo ustvarja. Mačka, ki preči rajski vrt, je vesoljska zavest, skozi katero orangutan sedaj vidi svet, hkrati pa te mačke ni, medtem ko orangutan drži v pesti suho prst.

Sklepno poglavje zbirke, *Eshatologija*, tako ni odrešitev v smislu transcendence absolutnega subjekta, marveč desubjektivizirani subjekt, katerega odrešitev je v zavesti lastne nepopolnosti in popolnosti hkrati, zavesti o lastni relativnosti in lastni moči v svetu, ki je in hkrati ni njegov, pri čemer se odstira nov etični odnos do tega sveta.

Vemo, da je Strniša za zadnji del svoje *Relativnostne pesnitve* načrtoval oris etike, ki izvira iz poprej opisanega razmerja človeka in sveta. *Relativnostne pesnitve* avtor sicer ni dokončal, a v njegovih literarnih tekstih moremo videti, kot pravi Malina Schmidt-Snoj, njeno nadaljevanje, tako da jo je vendarle mogoče imeti za dokončano.

Je za večno stehšan svet?  
Je bila polnoč ura zvezd?  
Niso segle iz globin noči  
dlani do zadnje lehe prsti? (Strniša, *Oko* 259)

Konec zbirke *Oko* je mogoče razumeti kot korak k nadaljevanju *Relativnostne pesnitve* in Strnišev korak iz tega, kar Kolšek imenuje kozmocentrizem, k etičnemu človeku zadnjega nenapisanega dela *Relativnostne pesnitve*. V zbirkah *Škarje* in *Jajce* je človekov desubjektivizirani odnos do predmetnosti svoje realnosti (objektivne in subjektivne) izpeljan do konca,

vendar bi njuna obravnava znatno preseгла okvire tega, že tako predolgega članka, hkrati pa so vsi načini Strniševe konstrukcije lirskega subjekta, ki je zmožen izrehati resnico vesoljske zavesti, z zbirko *Oko* že podani. Lirski subjekt se v Strniševih zadnjih zbirkah vrne iz kozmocentrične vesoljske zavesti nazaj v človeški svet (pogled), vendar ne na star humanistični in antropocentrični način, temveč na relativnostni, etični način. Konec zbirke *Oko*, kjer iz kozmične perspektive vesoljske zavesti preidemo k razsubjektnemu relativnemu subjektu, je mesto začenjanja Škarij.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Vesoljska zavest je pri Strniši kompleksen pojem, ki najprej pomeni posebno gledišče besedne umetnosti (Strniša, *Rhombos* 236). Dalje Strniša vesoljsko zavest opiše še kot »zavedanje, da je Zemlja kot vsaka najmanjša stvar na nji od nekdaj samo del vsega vesolja [...] in s tega gledišča vsaka reč vesolja [...] v načelu kaže ali vsebuje njegove bistvene značilnosti ali osnove.« (Strniša, *Zbrane pesmi* 558) To trditev sestavlja dvojce povezanih misli: najprej, da je vesoljska zavest specifično mišljenje in drugič, da to mišljenje, podobno kot pradačni animizem, prepoznava enakovrednost vseh reči (živih in neživih) v vesolju. A Strniša v *Predgovoru k izboru pesmi Vesolje* poda še naslednji opis vesoljske zavesti, ki združuje vse tri gornje: »Sama nastaja tu predstava, na prvi pogled fantastična podoba štiridimenzionalnega: prostorsko-časovnega bitja ... in smo današnji posamezniki samo celice tega nadorganizma ... zaradi organske povezanosti vseh živih reči v vseh krajih in časih v dialektično večjo celoto vsega živega sveta: ker je to živo bitje ves čas v vseh časih, z vsemi svojimi deli enako živo, v resnici zmeraj, tudi ta hip, prisotno in obstoječe še v pramorju preteklosti in že v vesolju, v prihodnosti.« (Strniša, *Zbrane pesmi* 563)

<sup>2</sup> Ni nepomembno, da gre tukaj za pravo, žensko rimo (–ike), ne pa morda moško rimo, kjer bi lahko zaradi specifikle slovenskega jezika šlo tudi za varianto asonance. O posebnostih rime in asonance pri Strniši glej Novak, *Asonanca pri Strniši*.

<sup>3</sup> Poudariti velja, ker je ob obravnavah Strniševe poezije o tem v preteklosti že prišlo do napačnih interpretacij, da za Strnišo antropocentrizem in antropomorfnost ali antropomorfizem stojita na nasprotnih bregovih. Medtem ko prvi označuje človekovo samozavest, njegovo vero v to, da je on sam izjemen pojav med ostalimi bitji v vesolju, pa drugi za Strnišo pomeni, da človek v vseh bitjih v vesolju (ali vsaj njemu znanem izkustvenem svetu) vidi podobno duševnost in globino, kot jo pripisuje sebi, s čimer se nikakor ne postavlja v center vesolja, temveč je le eden njegovih številnih enakovrednih elementov. V *Predgovoru k izboru pesmi Vesolje* Strniša pravi: »Če najdemo v pesmih v tej knjigi primere antropomorfne prikazovanja reči [...] bi bilo, končno, potrebno poudariti, da je besedama antropocentrizem in antropomorfizem skupen samo prvi del sestavljanke [...] v resnici je antropomorfizem, kot pradobni animizem pred njim, morda najstarejši še danes živi nasprotnik humanističnega antropocentrizma, ki vidi središče in največjo vrednoto vsega sveta in svetovja v človeku [...] počlovečenje, ali pripisovanje človeških lastnosti, ali vsaj pridevanje takih prilastkov drugim rečem živega in neživega sveta zunaj človeka, ravno na ta način priznava tem rečem človeku enako, ponavadi še večjo vrednost in pomen.« (Strniša, *Zbrane pesmi* 560). Zato je Kolškova trditev, da gre v *Mozaikih* »za tip lirskega subjekta, ki ustreza antropocentričnemu in antropomorfnemu svetu oziroma takšni vizuri sveta« (Kolšek, *Balade* 155), napačna v delu, kjer enači antropocentričnost z antropomorfnostjo; čeprav se načeloma strinjam z intenco trditve.

<sup>4</sup> Darja Pavlič v svoji knjigi *Funkcije podobja v poeziji K. Koviča, D. Zajca in G. Strniše* zelo natančno opiše med drugim tudi večplastnost Strniševih mitoloških motivov v *Odisseju*. Prepričljivo jo poveže s pomeni teh podob v evropski literarni tradiciji in ugotavlja, katere vsebinske elemente je Strniša prevzel in katerih ne. Toda Strniševa uporaba arhetipskih podob je, kot ugotavlja tudi Pavlič, svojevrstna. Na tem mestu poskušam pokazati, zakaj je tako samosvoja in kakšni so pogoji idejni in formalni možnosti te samosvojesti.

<sup>5</sup> Tudi motiv ladje Strniša uporabi nanašajoč se na tradicijo, a na poseben način. Tako Darja Pavlič pravi, da ne moremo biti povsem prepričani v nobeno od možnih vsebinskih opredelitev pomena motiva ladje v pesmi *Ladja* – recimo ustvarjanje poezije, nedosegljiva ženska, umetnost itd. (Pavlič, *Funkcije* 160-162). To je vsekakor res, a tudi avtorica ugotavlja, da je za Strniša tukaj pomembna časovna dimenzija, ki združuje preteklost, sedanost in prihodnost v en sam pogled. Zdi se, da so vse različne vsebinske opredelitve pomena ladje mogoče šele na podlagi tega časovnega sovpadanja, ki je seveda vidik vesoljske zavesti, izražen skozi vidike lirskega subjekta.

<sup>6</sup> Dve strani tukaj ne pomenita prostorskih smeri, temveč sta časovni perspektivi: preteklost in prihodnost. Strniša s ptičjimi očmi ladje ustvarja sočasnost, ki jo je bil razvil že v pesmi *Sanje leta*.

<sup>7</sup> Na tem mestu izpostavljam povezavo med imanentno transcendentnostjo, izražajočo se v tej Strniševi pesmi, in (kantovsko) transcendentalnostjo, na katero kaže besedna zveza »pogoji možnosti«. Čeprav gre za različna pojma, imata skupno jedro, ki je pomembno za razumevanje Strniševe recepcije Kantovega transcendentalizma. To skupno jedro je znanstvena nedostopnost in nespoznavnost tako imanentne transcendence kot transcendentalnih pogojev možnosti. Kljub temu da je prav zaradi (v Kantovem smislu) kritiške nedostopnosti pogojev možnosti spoznanja (formi čutnega zrenja, kategorije) Kantova filozofija v *Kritiki čistega uma* problematična, izraža neko človeški zavesti nedostopno danost, ki to zavest bistveno opredeljuje, a je hkrati tej isti zavesti nedostopna in zanjo nespoznavna (presega njene pogoje možnosti spoznanja) – v tem smislu pa je zanjo seveda imanentno transcendentna. V tem smislu transcendentalni pogoji možnosti presegajo človeški spoznavni svet, kljub temu da so njegov bistveni del ali celo temelj. Jedro Strniševega odnosa do koncepta transcendentalnosti je v tem, da je znanstveno nespoznavna, medtem ko jo je pesniško mogoče dojeti, opisati ali izraziti, pri čemer zdaj ne gre toliko za transcendentalnost človeka kot subjekta (torej njegovih pogojev možnosti spoznavanja), temveč za transcendentalnost vesoljske zavesti kot gledišča, ki je lastno besedni umetnosti – kaj so torej pogoji možnosti vesoljske zavesti kot (ironičnega) gledišča besedne umetnosti? Najpomembnejša razlika med konceptom imanentne transcendentalnosti in konceptom transcendentalnosti, ki je pomembna za razumevanje Strniševe poezije, je v tem, da je imanentna transcendenca znotrajsvetno presežno – nekaj, kar presega človeške zmožnosti razumevanja, a je hkrati del ontološko istega sveta kot človek sam – transcendentalnost pa je, četudi je del ontološko človeškega sveta (celo njega samega), ne le spoznavno nedostopna, temveč hkrati tudi nujno potreben sestavni del vsakega človeškega doživljanja, čustvovanja in spoznavanja.

<sup>8</sup> To misel Strniša v zbirki *Škarje* nadaljuje v upesnjevanje začenjanja poezije iz smrti.

<sup>9</sup> Misel, da veseljakova želja po transcendenci izvira iz omejitev njegove transcendentalnosti, je v izogib nejasnosti potrebno podrobneje razložiti. Želja po transcendenci označuje željo po nečem presežnem. Veseljakovo notranje veselje naseljujeta palček, ki živi v njegovem palcu, in škrat, ki živi v njegovi glavi, pri čemer se nikdar ne srečata in spoznata. Veseljaka kot bitje opredelujeta oba: tisti, ki vidi skozi njegove oči (škrat), ter tisti, ki živi v temi njegovega palca (palček). To je torej par, ki ga lahko razumemo tudi kot transcendentalnost veseljaka – kot tiste pogoje, ki določajo možnosti veseljakovega spoznavanja najlepše dežele sveta. Ker pa se palček in škrat nikoli ne srečata, ker ne moreta postati

eno, ker je med njima, tako kot med kategorijami in formama čutnega zrenja pri Kantu, nepremostljiva razlika, veseljak ne more doseči popolne zadovoljitve svojih želja. Zmeraj ostaja nekaj onstran, nekaj neznanega in nekaj večjega: torej vizija transcendence. S tega vidika je torej veseljakovo transcendentalno strukturo mogoče razumeti kot vir njegove želje po transcendenci.

## VIRI IN LITERATURA

- Balžalorsky, Varja. *Lirski subjekt* (doktorska disertacija). Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2009.
- Einstein, Albert. *The Meaning of Relativity*. New Jersey: Princeton University Press, 1998.
- Hribar, Tine. »Pesem, ki je ni.« *Interpretacije*. Ljubljana: Nova revija, 1993. 71–83.
- Kant, Immanuel. *Kritika čistega uma* ¼. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2011. [= *Kritik der reinen Vernunft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.]
- Kolšek, Peter. »Balade o svetovjih.« Strniša Gregor. *Balade o svetovjih: Izbrane pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989. 153–169.
- Kos, Janko. »Liliput in Brobdingnag.« *Interpretacije*. Ljubljana: Nova revija, 1993. 62–70.
- . *Lirika*. Ljubljana: DZS, 1993.
- Novak, Boris A. »Asonanca pri Strniši.« *Interpretacije*. Ljubljana: Nova revija, 1993. 122–141.
- Pavlič, Darja. *Funkcije podobja v poeziji K. Koviča, D. Zajca in G. Strniše*. Maribor: Slavistično društvo Maribor, 2003.
- Schmidt, Goran. »Vedro piče za metafizične prašiče.« *Interpretacije*. Ljubljana 1993. 180–191.
- Schmidt–Snoj, Malina. »Škarje in Jajce kot menipejska satira.« *Interpretacije*. Ljubljana: Nova revija, 1993. 84–99.
- Stanek, Janez. »Srečevanja z Gregorjem Strnišo.« *Interpretacije*. Ljubljana: Nova revija, 1993. 7–31.
- Stenger, Victor. *Quantum Gods: Creation, Chaos, and the Search for Cosmic Consciousness*. New York: Prometheus Books, 2009.
- Strniša, Gregor. *Balade o svetovjih: Izbrane pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989.
- . *Gregor Strniša: Pesmi*. Ljubljana: DZS, 1978.
- . *Jajce*. Maribor: Založba Obzorja, 1975.
- . *Mozaike*. Koper: Založba Lipa, 1959.
- . *Odysseus*. Krakow: Zebra, 1993.
- . *Oko*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974.
- . *Rbombos*. Ljubljana: DZS, 1989.
- . *Svetovje*. Ljubljana: DZS, 1988.
- . *Škarje*. Maribor: Založba Obzorja, 1975a.
- . *Vesolje*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1983.
- . *Zbrane pesmi*. Ljubljana: Študentska založba, 2007.
- . *Zvezde*. Ljubljana: DZS, 1965.
- . *Želod*. Ljubljana: DZS, 1972.
- Svetina, Ivo. »Žaba dušica in polž lazar.« *Interpretacije*. Ljubljana: Nova revija, 1993. 153–165.
- Taufel, Veno. »Pesnik kozmične zavesti.« *Interpretacije*. Ljubljana: Nova revija, 1993. 55–61.
- Weinberg, Steven. *Sanje o končni teoriji*. Nova Gorica: Flamingo, 1996.
- Weinbrot, Howard D. *Menippean Satire Reconsidered*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005.
- Weizsäcker von, Friedrich Carl. *Zum Weltbild der Physick*. Stuttgart: S. Hirzel Verlag, 1970.
- Žunkovič, Igor. »Gregor Strniša in sodobna fizika.« *Dialogi* 43. 3-4 (2007): 17–33.

## Gregor Strniša's Lyric Subject

Key words: Slovenian poetry / lyrical subject / cosmic conscience / Strniša, Gregor

This article discusses the development of the lyric subject in the first five poetry collections by Gregor Strniša, in which the interpretation is based on Strniša's own poetry, the sources that he knew and used (especially Weizsäcker's explanation of quantum mechanics from a comparative perspective with Kant's transcendentalism), and of course his poetological text *Relativnostna pesnitev* (The Relativity Poem).

The following proves to be an essential question regarding Strniša's lyric subject: How can the lyric subject articulate himself (or speak) from the viewpoint of universal consciousness and retain the relative stability of his subjectivity?

Complementarity is the most distinct device of his poetic description of universal consciousness connected with this question (his collections *Zvezde* [Stars] and *Želod* [Acorn], as well as *Škarje* [Scissors] and *Jajce* [Egg]); in Strniša, this no longer constitutes only the content of poetry, but also a form of it. At the content level, the importance of uncertainty and thus disregard for the rules of traditional logic, especially the rule of the excluded third party, stand out; this makes it possible for Strniša to describe contradictions in a non-contradictory manner (his poem "Brobdingnag").

It is clear that Strniša adopted the concepts that he used to describe his view of the world from the theories of relativity and quantum mechanics. One must first understand these concepts in order to be fully able to enter his poetic universe. Strniša adopted them appropriately in philosophical terms, but nonetheless in his own sort of way, which the author of this article already discussed in the article "O Gregorju Strniši in sodobni fiziki" (Gregor Strniša and Modern Physics). For him, the meaning of the mathematical formula for people's relationship to the world is more important than the beauty of the formula. This is why the literature can also see that (i.e., meaning) which is inaccessible to the scientific logos (i.e., description, function); this is especially evident from his collection *Oko* (The Eye).

Poets can articulate the reality of the universe through universal consciousness because they themselves as subjects are already part of a greater or higher whole, or part of the whole of universal consciousness, even though they continue to remain mere subjects. Strniša thus does not succumb to the modernist tendency to negate, surpass, deconstruct, or even destruct the subject, but finds a new and higher firmness of the relative and desubjectivized subject, whose tragedy and predetermination are also defined by universal consciousness.



In his collections *Oko*, *Škarje*, and *Jajce*, universal consciousness is both the narrated and the narrator. People can relate to this because through their self-awareness they themselves are caught in the trap of cyclicality, from which they cannot escape. Strniša's poetic confrontation with the world – which is both the physical world of his Newtonian reality and a relative and quantum world – ends with the human because poetry is only possible through him. Universal consciousness is expressed through everything that exists, but its wholeness and consciousness can only be comprehended through poetic language. Strniša thus pays a deep and respectful homage to poetry.

Julij 2014



# Pripovedovalec in fokalizacija

Alojzija Zupan Sosič

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

*Pripovedovalec in fokalizacija sta posrednika/posredovalca in gibali pripovedi. Medtem ko prvi pripoveduje (skozi glas), druga žarišči ali središči pripovedno informacijo (skozi oči) – narativni sistem ločuje subjekt govora, tj. pripovedovalca, in subjekt gledanja, tj. fokalizatorja ali ožariščevalca. Pri pregledu vrst pripovedovalca sem upoštevala (slovnično) osebo ali različno udeležbo v zgodbi (prvoosebni-drugoosebni-tretjeosebni pripovedovalec), način posredovanosti pripovedne informacije (avktorialni/vsevedni-personalni pripovedovalec), zanesljivost posredovane informacije (zanesljivi, nezanesljivi pripovedovalec) ter delitev glede na tipično izjavno dejanje ali vrsto pripovedovanja (poročevalec, razlagalec in presojevalec).*

Ključne besede: naratologija / pripovedna tehnika / nezanesljivi pripovedovalec / implicitni avtor / pripovedna perspektiva / fokalizacija

Pripovedni obrat v humanistiki je v prejšnjem stoletju pospešil zanimanje za zgodbo in pripoved na različnih področjih. Pripovedovalec in fokalizacija sicer nista tako priljubljena in splošno uporabna pojma kot zgodba in pripoved, a sta še vedno temeljna pojma, saj tudi v najnovejši teoriji pripovedi, t. i. postklasični naratologiji,<sup>1</sup> zavzemata pomembno mesto. Slovenska literarna veda je bila do obeh področij rahlo zadržana: najmanj se je posvečala fokalizaciji, malo več pa pripovedovalcu. Nove raziskave v teoriji pripovedi omogočajo ponovni pregled (slovenske) teorije pripovedovalca, hkrati pa nakazujejo možnosti povezave te tradicionalne kategorije s sodobnejšo fokalizacijo. V svojem prispevku predlagam nekaj posodobitev pojmov pripovedovalca in fokalizacije, tako da poskušam odgovoriti na naslednja vprašanja: Ali je pripovedovalec še vedno aktualna kategorija? Kdaj in zakaj ga lahko povežemo s fokalizacijo? Koliko sta oba, pripovedovalec in fokalizacija, povezana z glediščem, perspektivo, implicitnim avtorjem, implicitnim bralcem in pripovedovancem? Ob vseh teh in ostalih vprašanjih se zaradi omejenega obsega prispevka ne bom mogla natančno posvečati še historično razvojni perspektivi pripovedovalca in fokalizacije ali sistematičnemu historiatu prispevkov posameznih teoretikov s to temo, zato bom na začetku le orisala slovensko situacijo skozi naratološki objektiv, ob posameznih področjih pa na kratko predstavila trenutno stanje raziskav.

Svojo razpravo bom nadaljevala s splošnimi določitvami pripovedovalca in nakazala možnosti njegove sistematizacije, pri čemer bom največ pozornosti posvetila nezanesljivemu pripovedovalcu, ki je pri nas še vedno manj uveljavljen. V naši literarni vedi ima podoben položaj (neuvejavljenosti) tudi fokalizacija, s katero se bom ukvarjala v drugem delu članka.

## Pripovedovalec

Pripovedovalec je bil v preteklosti najbolj sistematično prisoten v nemški literarni vedi, ki mu je posvečala številne raziskave, medtem ko sta se angloameriška in ruska z njim ukvarjali bolj posredno, saj sta bili usmerjeni v analizo perspektive in gledišča. Med pomembne začetne razprave nedvomno spada delo Käte Friedeman *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (1910), med najvplivnejše pa Stanzlova tipologija *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (1955). Ta je že kmalu po izidu doživela kritične odzive, predvsem so kritizirali »napačno« umestitev prvoosebnega pripovedovalca, saj je bil ta umeščen na isto raven kot avktorialni in personalni pripovedovalec, kar je pomenilo mešanje različnih tipoloških ravni. Eden izmed najodmevnejših kritikov Stanzlovega mešanja ravni, Wayne Booth, je tudi naslednji pomembni raziskovalec pripovedovalca. V knjigi *Retorika pripovedne umetnosti* (1961) je izraz avktorialni zamenjal z avtoritativnim, uvedel pa novo pomembno kategorijo, nezanesljivega pripovedovalca. Določene prvine Stanzlove in Boothove tipologije so vplivale tudi na najodmevnejše sodobne pripovednoteoretske prispevke o pripovedovalcu; naj omenim samo nezanesljivega pripovedovalca v *Narrative fiction: Contemporary poetics* (1983) Shlomith Rimmon - Kenan in v knjigi *The Cambridge introduction to narrative* (2002) H. Porterja Abbotta ter vsevednega pripovedovalca (kot nekakšnega vzporednika Stanzlovemu avktorialnemu) in prvoosebnega pripovedovalca v knjigi Monike Fludernik *Einführung in die Erzähltheorie* (2006).

V slovenski literarni vedi se samo ena monografija<sup>2</sup> posveča pripovedovalcu; to je Dolganova *Pripovedovalec in pripoved (njegovo vrednotenje pripovedovanega)*, 1979. V njej je avtor razdelil razvoj vloge pripovedovalca glede na vrednotenje na tri stopnje, idejno neposrednega pripovedovalca, razveljavljanje pripovedovalčeve vrhovne vrednotenjske vloge in idejno prikritega pripovedovalca. Čeprav je monografija preko vrednotenja tvorno povezala pripovedovalca in perspektivo, se v slovenski literarni vedi njena poimenovanja in poskus tipologije niso zasidrili. Bolj odmevna je bila Kosova razprava *Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca* (1998), ki temelji na tročlenskih tipoloških delitvah: prvoosebni, drugoosebni, tretjeosebni

pripovedovalec; avktorialni, personalni, virtualni pripovedovalec; lirski, epski in dramski pripovedovalec. Izvirna Kosova kategorija je virtualni pripovedovalec, s katerim je zamenjana »napačno« umeščena kategorija Stanzlovega prvoosebnega pripovedovalca – zamenjava ne izhaja iz prepričanja, da bi ta kategorija lahko vsebinsko ali funkcijsko nadomestila prvoosebnega pripovedovalca. Poleg Kosove tipologije se je pri nas uveljavila tudi Kmeclova delitev pripovedovalca na avtoritativnega (avktorialnega), osebnega oziroma personalnega (demokratskega) in prvoosebnega iz *Male literarne teorije* (1976).

Zadnji desetletji sta prinesli nove razprave na svetovnem in slovenskem pripovednoteoretskem polju, zato je potrebno ponovno premisliti koncept pripovedovalca in njegove tipologije. Najprej se je potrebno vprašati, ali je kategorija pripovedovalca še uporabna in katere so prednosti ukvarjanja z njim, nato pa je potrebno reflektirati smiselnost njegove tipologije. Glede na to, da se pripovedovalec nikoli ni povsem umaknil iz literarnih besedil, v zadnjem času pa se spet pojavlja v temeljnih metaliterarnih besedilih (Abbott, Fludernik, Nünning, Phelan in Martin, Zerweck), to še ni zastarel pojav, prav tako mu je prav razcvet teorije pripovedi omogočil nadaljnji razvoj. V drugi polovici dvajsetega stoletja se je namreč zgodil t. i. pripovedni obrat, v katerem je postala osrednja literarna zvrst pripoved, njene tehnike in oblike pa so se selile tudi preko literarnovednih meja. Najpomembnejši postklasični naratolog Herman (344) razlaga pripoved kot to, kar je ostalo, ko se je zaupanje v zmožnosti znanja razrahljalo: fenomen pripovedi ne/namerno ogroža prednostni položaj, ki ga je v zahodni družbi še do nedavnega uživala argumentacija in s tem njen osnovni princip racionalnosti. Alenka Koron v monografiji *Novejše teorije pripovedi v literarni vedi in njihova raba v slovenski in tujih književnostih* (13) navede še en razlog za razcvet naratologije; teorija pripovedi je namreč literarni in drugim strokam ponudila dobro strukturiran, sistematični teoretski pristop ter izdelan nabor analitičnih kategorij in modelov za opis pripovednih pojavov, funkcij in učinkov. Pravkar navedeni razlogi še niso avtomatično dokazilo za utemeljenost teorije sodobnega pripovedovalca, zato naj jim priključim še tezo o pomembnosti t. i. interpretativnega obrata, ki je konec prejšnjega stoletja prav tako spremenil status argumentacije in omajal tradicionalne meje v znanosti in umetnosti. Odtlej je vsaka sodba (Biti, *Pojmovnik* 150–153) razumljena kot interpretacija oziroma začasna individualna prekinitev interpretativnih procesov, kar je še bolj naravnalo teorijo pripovedi k temu, da je postala nekakšen prevodnik med pripovednimi prvini in interpretativnimi pristopi.

Oba obrata, pripovedni in interpretativni, sta v teoriji pripovedi vidna tudi v posvečanju pozornosti pripovedovalcu kot pomembni enoti za

interpretacijo besedila in sobesedila. Preko pripovedovalca, ki je večkrat celo glavna literarna oseba, se namreč lahko raziskava posveti znotrajbesedilnim vidikom: analizi pripovednih prvin, strukture in stila besedila, avtoreferencialnosti in univerzalnosti, medtem ko je pri zunajbesedilnih vidikih ali upoštevanju konteksta pripovedovalec pomemben predvsem pri prenovljenem zanimanju za avtorja in vrednotenje, ponovno »obujeno« v etičnem obratu v filozofiji. Pred pregledom (sodobnih) določitve pripovedovalca pa je smiselno tudi razločiti med širšo in ožjo definicijo pripovedi in pripovedovalca, hkrati pa še med tradicionalno in sodobno teorijo pripovedovalca. Pripovedovalec je namreč še vedno pomembna kategorija v širši in ožji definiciji pripovedi in pripovedovanja, umeščeni v dvoravninsko<sup>3</sup> ali troravninsko koncepcijo. Medtem ko širša definicija razlaga pripoved/ovanje kot celotni proces komunikacije ali diskurza med avtorjem in bralcem ter pripovedovalcem in pripovedovancem, zameji ožja določitev pripoved kot produkcijo pripovednega v smislu verbalnega pripovedovanja pripovedovalca (Zupan Sosič, *Zgodba* 78); obe pa torej poudarjata središčno vlogo pripovedovalca. Pripovedovalec (angl. *narrator*, fr. *narrateur*, nem. *Erzähler*) je v pripovedi glas, ki prevzame odgovornost za pripovedno izjavo (Biti, *Pojmovnik* 320) in se ga kot znotrajbesedilno instanco ločuje od implicitnega avtorja, avtorja ter končno tudi od fokalizatorja kot nosilca izjavnega modusa. V teoriji pripovedi se je pripovedovalec vedno strogo ločeval od avtorja (Lešić 275), saj je pripovedovalec strukturni del teksta ali jezikovni subjekt (kot funkcija in ne kot oseba), ki se izraža z besedami, sestavinami pripovednega teksta; ločujemo pa ga tudi od implicitnega avtorja in fokalizatorja.

Najbolj tradicionalna in enostavna razlaga, prisotna predvsem v različnih priročnikih in slovarjih, določa pripovedovalca v obliki naslednje formule: pripoved = zgodba + pripovedovalec. Bolj kot tradicionalna podoba personificiranega središča, ki se naslanja na predstavo govornika, pripovedujočega občinstvu zgodbo, je danes aktualna ideja o pripovedovalcu kot posredniku. Čeprav deluje zelo sodobno, je naslednica ideje pripovedovalca kot organizacijskega jedra pripovednega sveta že iz 19. stoletja (Schütz 66–77). Bralec namreč za razbiranje teksta potrebuje »vodiča«, ki je instrument, konstrukcija ali sredstvo, s katerim upravlja avtor (Abbott). Posredništvo v pripovedi ni kar avtomatično podeljeno pripovedovalcu, saj je zgodba prestavljena v pripovedno besedilo prek dvojnega posredništva, namreč prek »glasu«, ki govori, in »oči«, ki vidijo (O'Neill 84), zato je pripovedovalec lahko most k »novi« kategoriji fokalizacije/fokalizatorja. V smislu poudarjanja posredniške vloge in aktivnosti pripovedovalca se zdi najbolj utemeljena definicija uglednih preučevalcev pripovedi, Hermana, Jahna in Ryanove v *Enciklopediji teorije pripovedi* (388–392): pripovedovalec

je posrednik in gibalo, v manj antropološki predstavi tudi subjekt ali instanca za pripovedovanje ali posredovanje dejanskosti, stanja in dogodkov v pripovedi pripovedovancu (*narratee*). Vsi trije pripovedovalčevu osrednjost reflektirajo v standardnem komunikacijskem modelu:

resnični avtor → [implicitni avtor → pripovedovalec → pripovedovanec  
→ implicitni bralec] → resnični bralec

Posredništvo in aktivnost pripovedovalca sta temelja tega modela, v katerem se posredovanje pripovedi začneja z resničnim avtorjem, ki ustvari implicitnega avtorja, ki konstruira pripovedovalca, ki naslavlja pripovedovanca. Implicitni avtor komunicira prek te konstrukcije in naslavljanja implicitnega bralca, in resnični avtor prek vsega omenjenega komunicira z resničnim bralecem. Že samo zavedanje, da implicitni avtor in bralec nista neposredno besedilno prisotna, še bolj potrjuje pomembnost in osrednje mesto pripovedovalca. Ker so za sodobno določitev pripovedovalca pomembni trije členi (implicitni avtor, bralec in pripovedovanec), je najbolje na začetku pojasniti razmerje med njimi. Veliko pozornosti je stroka posvetila prvemu členu, ki je razvnel debate že od leta 1961 dalje, ko je to kategorijo uvedel Wayne Booth v svoji *Retoriki pripovedne umetnosti*. Booth je namreč razlikoval med »pravim« in implicitnim<sup>4</sup> avtorjem; zadnjega je določil kot vsoto tega, kar beremo, ter srž norm in odločitev, za katere lahko uporabljamo še izraze slog, ton in tehnika; velik pomen je pripisal etičnim razsežnostim: »Nakazanega avtorja ne doživljamo zgolj prek pomenov, ki jih je moč izpeljati iz zgodbe, ampak tudi prek moralne in čustvene vsebine vsega, kar stori in utrpi sleherni lik. Skratka, v to sodi intuitivno dojetje zaokrožene umetniške celote; poglavitna vrednota, ki ji je zavezan ta nakazani avtor ne glede na stranko, ki ji pripada njegov stvarnik v resničnem življenju, je tista, ki jo izraža celostna podoba.« (70) V nadaljevanju knjige Booth implicitnega avtorja razloži še kot avtorjev drugi jaz ter masko ali osebo, kot jo je mogoče rekonstruirati iz besedila. Čeprav je Seymour Chatman zavrnil nekatere Boothove teze, ga je vseeno določil podobno kot njegov predhodnik, torej kot »jedro norm in izbir, bistveno za naratologijo in besediloslovno teorijo na splošno« (*Coming* 83). Oba predstavnika retorične naratologije in vztrajna zagovornika implicitnega avtorja sta tako uvedla antropomorfno predstavo, ki si jo oblikuje bralec na podlagi potez posameznega dela. Ker si ga je zaradi abstraktnosti težko natančno predstavljati, ga tudi ostali teoretiki večinoma razlagajo kot nakazano sliko avtorja, odgovorno za celotno obliko, vrednote in kulturne norme besedila. Abbott (77) mu pripiše posebno senzibiliteto, kombinacijo čustvovanja, inteligence, znanja in določenih stališč, ki je osnova

celotne interpretacije pripovedi, saj si bralci ob branju ustvarjajo lastno predstavo o njej, kar bi upravičilo Abbottov izraz predpostavljeni avtor. Ta predstava je zelo podobna razlagi Baldicka (107), da je implicitni avtor vir oblikovanja in opomenjanja besedila, ki ga iz besedila izpeljejo bralci. Medtem ko ima besedilo lahko več pripovedovalcev ali celo avtorjev, je nakazani avtor vedno le eden, saj je norma literarnega dela. Implicitnega avtorja si v tem smislu predstavljamo kot osebnost (Attebery 29), rekonstruirano iz besedilnih možnosti subjekta, literarnih likov, perspektive ali jezika. Tako ni le tehnično ali oblikovno sredstvo, marveč vir prepričan, norm in namenov besedila – ustreza mu tudi manj antropološka predstava nakazanega avtorja kot agensa/posrednika (angl. *agency*) za različne izbire in namere, ki usmerjajo vsako branje. Če celo pripovedovalca lahko določimo samo okvirno, kot glas ali govorca teksta, je v nasprotju z njim implicitni avtor že po definiciji (Rimmon - Kenan, *Naracija* 82) brez glasu ali tih, tvorba, ki jo sestavita bralec in avtor iz vseh komponent besedila.

Čprav je implicitnega avtorja že Booth pred desetletji sistematično opredelil kot vlogo, ki si jo izmisli dejanski avtor, za to kategorijo še danes ni soglasja. Določitve implicitnega avtorja nihajo od strukture besedilne norme do enačenja z besedilom kot celoto; še najmanj sporen pa se zdi opis njegove vloge kot niz norm ali vrednot, pomembnih za bralca (Herman, Jahn, Ryan 239–241). Ta niz je sicer odvisen od poetike konkretnega avtorja, a ta je »produkt« vrednot in stališč določene dobe, obdobja, (literarne) smeri, identitetne skupine in literarne<sup>5</sup> (zvrstne, vrstne in žanrske) pogodbe posameznega besedila. Kljub ohlapni opredelitvi te kategorije pa je večina teoretikov (npr. Chatman, Phelan) prepričan o njeni pomembnosti za določanje nekaterih pojavov, npr. ironije, etične dvoumnosti in manipulacije nezanesljivih pripovedovalcev. Ker je implicitni avtor abstrakten pojav, se ga običajno najbolj zavedamo ob prisotnosti nezanesljivega pripovedovalca in nam pomaga razumeti to nezanesljivost. Celo isti konkretni avtor lahko v istem obdobju, smeri in identitetni skupini v dveh različnih besedilih ustvari različna implicitna avtorja. Tako je npr. Sartre ustvaril različna nakazana avtorja v romanu *Gnus* in krajši pripovedi *Herostrat*. Medtem ko je v prvem za glavnega junaka-zgodovinarja usodno spoznanje, preko implicitnega avtorja posredovano kot temeljno eksistencialistično – da stvari v resnici bivajo same po sebi, ne da bi pri tem potrebovale posredovanje človeka –, v zgodbi *Herostrat* razkriva implicitni avtor nezanesljivega pripovedovalca, ki si želi z umori pridobiti (medijsko) pozornost. Zgodovinarju v *Gnusu* (in s tem tudi bralcem) omenjeno spoznanje pokaže ves nesmisel bivanja, izoblikovan kot gnus in zaostren do prave filozofske polemike, v *Herostratu* pa je eksistencialistični modus presežen z norim početjem antijunaka, ki variira grški motiv,<sup>6</sup> kar zgodbi podeli še več konotacij univerzalnosti.



Termin implicitni bralec je »izumil« Iser za komunikacijskega partnerja implicitnemu avtorju (Biti, *Pojmovnik* 44; Herman, Jahn in Ryan 240), čeprav je koncept implicitnega bralca uvedel že Booth. Tudi nakazanega bralca, podobno kot nakazanega avtorja, lahko razložimo kot drugi jaz bralca ali predpostavljenega bralca, oblikovanega v skladu z vrednotami in kulturnimi normami implicitnega avtorja. Je njegov nameravani naslovnik ali občinstvo in se razlikuje od resničnega bralca – eno besedilo ima lahko le enega implicitnega bralca, resničnih pa neskončno. Od teh bralcev vsi ne morejo/znajo rekonstruirati nakazanega bralca, saj ta vključuje cel niz bralnih učinkov. Implicitni bralec Sartrovega *Herostrata* bo na primer vedel, da je Herostrat grška mitološka figura in da je zaslovel kot požigalec templja v Efezu – aktualni bralec, ki je mitološko, zgodovinsko ali literarno neizobražen, pa najbrž podobnih podrobnosti ne bo poznal. Nakazanega bralca moramo razlikovati tudi od pripovedovanca ali naslovnika pripovedovanja, ki pa je komunikacijski partner pripovedovalca. Pripovedovanec je prevod Princeovega izraza *narratee/narrataire* za literarno osebo, ki ji pripovedovalec pripoveduje (prim. Zupan Sosič, *Zgodba* 79). Je znotrajbesedilni fiktivski poslušalec, ki mu pripovedovalec pripoveduje svojo zgodbo, v katero je tudi vpisan (Baldick 108, Lešič 280, Prince 57). V teoretično razpravo ga je uvedel Prince, ki je za prepoznavanje upošteval njegovo prisotnost: najlažje ga prepoznamo, če je hkrati zgodbeni lik. Pripovedovanec je vedno na drugi strani komunikacijskega kanala, je dramatična druga oseba, h kateri je usmerjen pripovedovalec in glede na katero ureja svojo zgodbo. Je pripovedovalčev partner in naslovnik, skupaj z njim se nahaja na isti pripovedni ravni znotraj same zgodbe. Pripovedovancev je lahko znotraj zgodbe več, podobno kot pripovedovalcev, vsi pa so lahko predstavljeni kot literarni liki, čeprav je prav pripovedovancem redkeje podeljena vloga likov.

## **Vrste pripovedovalca**

Pripovedni komunikacijski model, v katerem igra osrednjo vlogo pripovedovalec, poudarja njegovo konstruiranost. Prav posodobitev tradicionalne predstave o pripovedovalcu kot govorniku v predstavo o njem kot posredniku in gibal pripovedi zahteva ponovni pregled standardne tipologije pripovedovalca. V nadaljevanju bom razložila vrste pripovedovalca in ker bom posebej poudarjala njihovo prepletenost, pretočnost in sinkretičnost, ne bom izoblikovala nove tipologije, ampak bom premislila že uveljavljene in nakazala nove možnosti. Pri pregledu tipologij pripovedovalca me bosta vodili želja po sistematizaciji uveljavljenih pristopov doma

in na tujem ter potreba po razlagi nezanesljivega pripovedovalca, ki je pri nas še vedno manj znan. Na začetku se pridružujem mnenju Seymourja Chatmana (*Story* 183), da nista mogoči niti vseobsegajoča splošna teorija pripovedovalca niti takšna tipologija. V tem smislu bom nanizala vrste pripovedovalca, ki so uporabne tudi izven njihovih matičnih sistemov oziroma v kombinaciji s člani drugih (sorodnih) tipologij.

Poudarjanje prepletenosti, pretočnosti ali sinkretičnosti predlagam pri vseh tipih pripovedovalca, saj že v osnovi vsi prepletajo med seboj tri temeljne pripovedne položaje, tj. poročanje, razlaganje in presojanje, praviloma pa so mešani tudi glede drugih kriterijev, npr. slovnične osebe, načina posredovanosti pripovedne informacije in zanesljivosti. Prepletenost, pretočnost ali sinkretičnost različnih vrst pripovedovalca lahko deluje zelo nepregledno: da bi se izognili zapletenosti različnih shem ali tradicionalne poosebljene podobe pripovedovalca, uporabljajo nekateri teoretiki, npr. Monika Fludernik, rajši izraz pripovedne situacije. Natančno branje nam dokazuje, da se definicije pripovedovalca in pripovednih situacij pravzaprav prekrivajo ali celo medsebojno dopolnjujejo. Predstavitev tipologij začenjam s predlogom Fludernikove (*An Introduction* 30), ki je predlagala, da se natančnemu popisu pripovedovalcev izognemo z uporabo širših poimenovanj. Ta priznana naratologinja torej ni izdelala tipologije pripovedovalca, ampak jo je »precedila« v delitev na prvoosebno in tretjeosebno pripoved. Pri tem si je pomagala s tradicijo starejših<sup>7</sup> razprav o pripovedovanju, v katerih sta se pojavljali samo dve osnovni narativni obliki: pripovedovanje v tretji osebi (Er-Erzählform) in pripovedovanje v prvi osebi (Ich-Erzählform). V prvem primeru pripovedovalec govori o svojih junakih v tretji osebi, kot da se nahaja izven sveta, o katerem pripoveduje, v drugem primeru pa se sam pojavi v zgodbi, lahko kot pasivni opazovalec dogodkov ali kot aktivni udeleženec v njih. Binarna opozicija prvoosebna-tretjeosebna pripoved ni samo ena izmed najstarejših tipologij, ampak je tudi osnova za najpogostejšo tipologijo pripovedovalca, v drugi polovici 20. stoletja obogateno še z drugoosebni pripovedovalcem, tako da se spremeni v tročlensko tipologijo.

Tročlenska delitev prvoosebni-drugoosebni-tretjeosebni pripovedovalec je zasnovana na razlikovalnosti (slovnične) osebe, kar Baldick (146) poimenuje razlikovanje glede na različno udeležbo v zgodbi. Prvoosebni pripovedovalec pripoveduje o dogodkih, stanjih in razpoloženjih v prvi osebi. Kot zelo stara in razširjena vrsta pripovedovalca (npr. Petronijev *Satirikon* in Apulejev *Zlati osel*) prevladuje tudi v sodobnih pikaresknih, dnevniških, pisemskih ali avtobiografskih romanih (npr. *Ženske* Bukowskega in *Da me je strah* Maruše Krese). Je predstavnik odkritega pripovedovalca, ki se pojavi v zgodbi kot aktivni udeleženec ali pasivni opazovalec dogajanja.

Nastopa v prvoosebni<sup>8</sup> pripovedni situaciji, v kateri odrasli pripovedujoči jaz (Herman, Jahn in Ryan 364) pripoveduje zgodbo o sebi, tj. mlajšem, doživljajočem jazu (npr. Dickens *Velika pričakovanja* in Kovačič *Prišleki*). Razlikovanje med doživljajočim in pripovedujočim jazom je poleg omejene perspektive ključna značilnost tega pripovedovalca; ker zaradi omejene perspektive in gledišča nima neposrednega dostopa do dogodkov, v katerih ni sodeloval, hkrati pa ne more vedeti, kaj se dogaja v glavah ostalih likov, je obsojen na osebno in subjektivno perspektivo ali gledišče, zaradi česar ima več možnosti, da ga bralci prepoznajo za nezanesljivega pripovedovalca. Eksistencialno-fizično zasidranje prvoosebnega pripovedovalca v fikcijski svet (Stanzel 189) pomeni njegovo utelešenje, saj se mu izrišejo konkretne in jasne črte osebnosti, za razliko od tretjeosebnega, ki nima izoblikovanega tako fizičnega jaza.

Če povzamem, je razlika med prvoosebim in tretjeosebim pripovedovalcem v načinu, s pomočjo katerega pripovedovalec opazuje dogodke v zgodbi in način motivacije za izbor tega, kar pripoveduje. Tretjeosebni pripovedovalec torej pripoveduje v tretji osebi o nečem, kar ni tako eksistencialno pomembno zanj, kot je npr. za prvoosebnega pripovedovalca, zato Stanzel (198) meni, da je pripovedna motivacija pri tretjeosebim pripovedovalcu vedno literarnoestetska, ne pa eksistencialna (kot pri prvoosebim). Če že za tretjeosebnega pripovedovalca ne moremo natančno določiti vseh njegovih vlog, je to dosti težje pri prvoosebim. Izbira tretjeosebne pripovedi prinaša močnejši učinek brezosebnosti in trdnosti, česar so se zavedali tudi pisatelji, ko so kolebali med obema možnostma. Jane Austen je npr. svoj roman *Prevzetnost in pristranost* najprej zasnovala kot pisemski roman v prvi osebi, nato pa ga je pretočila v tretjo osebo, podobno tudi Kafka z romanom *Grad* in James v *Ambasadorjih*. Zadnji je tudi reflektiral svojo spremembo kot pravo odločitev, saj se mu je zdela prvoosebna pripoved preveč rahla, nedoločena, hkrati pa zaznamovana s fluidnostjo samorazkritja (Stanzel 182).

V tipologiji, osnovani na (slovnični) osebi ali različni udeležbi v zgodbi, je najmlajši drugoosebni pripovedovalec. Najmlajši je glede na prisotnost tako v pripovedih kakor tudi v teoretičnih raziskavah, saj je v prvih očitneje prisoten šele od pisemskih romanov 18. stoletja naprej, v drugih pa z rojstvom naratologije, ki te nekdaj prezrte kategorije ni več interpretirala kot podvrsto prvoosebne pripovedi. Osamosvajanje drugoosebne pripovedi v književnosti in teoriji je torej medsebojno odvisno in povezano: ko je v 20. stoletju ta obvladala celotno pripoved in postala pogostejša, npr. Butor *Modifikacija*, Calvino *Če neke žimske noči popotnik*, Bartol *Kantata o žagonetnem vozlu*, je pritegnila tudi več znanstvene pozornosti. Največjo veljavo je dobila v postmodernizmu, kjer je vzpostavljala iluzijo sprotne-

ga pisanja in komuniciranja z bralcem. Druga oseba namreč, še močnejše kot prva, oznanja prisotnost komunikacijskega kroga (McHale 223–224), omejujoč se pri tem na naslovnika in prejemnika. Ta narativni način odpre neznan vrzel med zgodbo in diskurzom ali med bralčevim resničnim in besedilnim svetom, vabeč ga, da se projicira v vrzel. Monika Fludernik (*Second* 457) dokaže njeno resnost in vitalnost pri vzpostavljanju emocionalne globine v dialoških razmerjih na primeru priznane definicije pripovedi, osnovane na dihotomiji zgodba-diskurz oziroma zgodba-pripoved: celotna pripoved je mediacija osnovne zgodbe, v kateri drugoosebni pripovedovalec slabi to dvojnost zgodbe in diskurza. Slabljenje povzroča njegova nenaravna oblika, ko pripoveduje pripovedovancu zgodbo. Medtem ko tipične pripovedne situacije dovolijo bralcu, da sede in uživa pripoved o stiskah in veselju drugega, in tako pogojujejo osnovno eksistenčno razlikovalno vrzel med zgodbo in njeno recepcijo, se drugoosebna besedila obnašajo drugače, čeprav samo notranje. Prekinejo namreč konvencijo razdalje, namišljeno vključujoč pravega bralca znotraj besedilnega sveta in tako dodatno utemeljijo procesualno naravo zgodbe. Fludernikova (*An Introduction* 31) imenuje tovrstno pripoved tudi ti-besedila.

Poleg »osebne« tipologije pripovedovalca, osnovane na (enostavni) delitvi glede na (slovnično) osebo, je pogosta še vedno tradicionalna Stanzlova tročlenska tipologija, zasnovana glede na način posredovanosti pripovedne informacije – delitev na avktorialnega, prvoosebnega in personalnega pripovedovalca je že ob nastanku doživela kritike na račun pojma prvoosebnega pripovedovalca. Takoj je bilo namreč jasno, da prvoosebni<sup>9</sup> pripovedovalec ne spada na isto raven in da ga bo potrebno uvrstiti drugam, v osebno tipologijo. Tako se je tročlenska tipologija »preobrazila« v dvočlensko, v kateri je najstarejši pripovedovalec avktorialni. Avktorialni pripovedovalec (prim. Kos, Dolinar 23, 461) je prisoten v avktorialni pripovedni situaciji, v kateri pogosto govori s stališča svoje t. i. vsevednosti, zato je ponekod imenovan tudi vsevedni pripovedovalec. Ta značilni pripovedovalec starejše romaneskne tradicije (npr. Thackeryjev *Semenj ničevosti* in Jurčičev *Deseti brat*) ima pregled nad celotnim dogajanjem, saj njegov zorni kot obseže vsa ozadja, misli in čustva likov, prav tako je časovno in prostorsko neomejen. Avktorialni pripovedovalec suvereno bdi nad pripovedjo in se meša vanjo s časovnimi pogledi nazaj ali naprej. Vsevedni pripovedovalec je naslednik mitskega pripovedovalca, ki je po razpadu mita izgubil zaupanje in bil prisiljen igrati različne vloge (Solar 91–92), od navdihnjenega pevca do filozofa, zgodovinarja, učitelja življenjskih modrosti in psihologa ali kombinacije različnih vlog. Vsevednost avktorialnega pripovedovalca prepričuje bralce, naj »počivajo«, saj bodo ob primernem času izvedeli vse, ker pripovedovalec nadzira in vodi dogajanje

ter like. Podtip avktorialnega pripovedovalca je vmešavajoči se (*intrusive author*) pripovedovalec, pripomoček velikih pripovednikov 19. stoletja, ki so nudili splošne moralne komentarje, včasih v obliki zgoščenih kratkih digresivnih esejev. Avktorialnega pripovedovalca je, tako kot Kos, delno povezala z vsevednostjo tudi Alenka Koron (*Sodobne* 176–187) in razložila nesamoumevnost te odločitve ter vsevednega pripovedovalca določila glede na kriterije časovne in prostorske vseprisotnosti. Prvo je vezala na poznavanje preteklosti, sedanjosti in prihodnosti, drugo pa na pripovedovalčevo zmožnost, da posreduje informacije, ki so dosegljive samo s hkratno prisotnostjo na različnih krajih in prisotnostjo na različnih lokacijah brez prič.

Če je za avktorialnega ali avtoritativnega pripovedovalca značilna skoraj neomejena vednost ali celo vsevednost, označuje personalnega prav omejitve vednosti. Personalni pripovedovalec pripoveduje namreč s stališča pripovednih oseb, njihovih izkušenj, zaznav in predstav (Kos 9–10). Njegovo gledišče je postavljeno v posamezno zavest, zato lahko posreduje pripovedno dogajanje in stanje le skozi oči pripovednih oseb ali njihove perspektive, pogosto s pomočjo doživljenega govora in notranjega monologa. Tak pripovedovalec je prisoten že v realistični pripovedi, najpogostejši pa je v modernističnih romanih, npr. Prousta, Woolfove, Butorja in Zupana. Personalni pripovedovalec lahko nastopa v vseh treh slovničnih osebah; romani Prousta in Zupana so pretežno prvoosebni, Woolfove tretjeosebni, medtem ko Butorjeva *Modifikacija* dokazuje, da je možna personalna pripovedna drža tudi z drugoosebnim pripovedovalcem, saj je doživljanje Leona Delmonta niz psihičnih vsebin, ki se gibljejo skozi njegovo zavest, neodvisne od neke splošno veljavne resnice ali preglednosti in zato prepuščene bralcu v presojo. Prekrivnost ali pretočnost tipologije opazimo tudi v zvezi z osebno tipologijo in njenim parom prikriti-odkriti pripovedovalec (tretjeosebni je običajno prikriti, prvoosebni pa odkriti). Ker je prav avktorialni pripovedovalec tisti, ki si ga najlažje predstavljamo kot osebo ali vsaj kot osebni glas ali pogled, ga lahko imenujemo tudi poosebljenega oziroma personificiranega/personaliziranega; Lešič (275) personalnega pripovedovalca imenuje depersonificirani subjekt (depersonalizirani subjekt) – ta pripoveduje zgodbo, a se sam ne pojavlja kot osebnost, zato se tudi ne zavedamo njegovega obstoja. V okviru kategorije nepoosebljenega oziroma nepersonificiranega pripovedovalca, značilne za sodobne pripovedi, nastopa tudi t. i. skriti pripovedovalec, ki ustvarja videz, kot da bi se pripoved odvijala sama od sebe (npr. Hemingwayjeva novela *Hribi kakor beli sloni*).

Pri pregledu vrst pripovedovalca sem najprej upoštevala (slovnično) osebo ali različno udeležbo v zgodbi (prvoosebni-drugoosebni-tretjeosebni

pripovedovalec), nato način posredovanosti pripovedne informacije (avktorialni/vsevedni-personalni pripovedovalec), na koncu pa se bom posvetila še zanesljivosti posredovane pripovedne informacije, ki jo je prvi upošteval Booth pri delitvi na zanesljivega in nezanesljivega pripovedovalca. Ker je zanesljivi pripovedovalec zelo splošna in skoraj samoumevna kategorija v smislu zaupanja, saj ravna v skladu z normami implicitnega avtorja, se bom v nadaljevanju posvetila samo nezanesljivemu. Temu se slovenska literarna veda še ni poglobljeno<sup>10</sup> posvetila, tudi omenjati ga je začela šele pred kratkim. Kot naj sodobnejšega je namreč razumela virtualnega pripovedovalca, ki pa se zdi v svoji omejenosti na zgolj postmodernistična besedila preozek, hkrati pa ga svetovna literarna veda ne pozna, medtem ko je nezanesljivega pripovedovalca sprejela že z Boothovo knjigo *Retorika pripovedne umetnosti* (1961). Sistematično obravnavo, ki vsebuje historiat, analizo, definicijo in tipologijo nezanesljivega pripovedovalca, hkrati pa tudi aplikacijo na sodobne slovenske romane, je leta 2010 objavil Aljoša Harlamov v članku »Nezanesljivi pripovedovalec v sodobnem slovenskem romanu«. Svojo razlago nezanesljivega pripovedovalca sem zasnovala prav na nekaterih izhodiščnih mislih te razprave, pri čemer sem znatno bolj poudarjala prepletenost ali sinkretičnost različnih vlog nezanesljivega pripovedovalca in ga tako nisem delila na podvrste.

Nezanesljivi pripovedovalec je termin za pripovedovalca, ki ni vreden zaupanja zaradi napačnega ali nepopolnega predstavljanja likov in dogodkov, prepoznanih skozi pripoved kot lažnih, pristranskih ali kakorkoli nepopolnih (Baldick 234). Termin ne pomeni, da je pripovedovalec običajni lažnivec ali moralni izkrivljenec, saj ta kategorija vključuje tudi naivnega in celo bolnega pripovedovalca. Nezanesljivi pripovedovalec je bil prisoten že prej (npr. Swiftova *Guliverjeva potovanja* in Hoffmannovi *Življenjski nazori mačka Murra*), razcveti pa se v 20. stoletju, prav virtuozno npr. v romanu *Krik in bes* Williama Faulknerja, v katerem se pojavijo kar trije nezanesljivi pripovedovalci: infantilni moški, samomorilski študent in rasistični pobožnjakar, sam roman pa odstopa (pri nas podobno Sosičev roman *Balerina Balerina*) od literarne tradicije nezanesljivega pripovedovalca, ki si je v preteklosti izbirala predvsem pikareskne in satirične romane. Za prepoznavanje nezanesljivega pripovedovalca je že Booth predlagal implicitnega avtorja kot merilo: če pripovedovalec govori ali deluje v skladu z normami celotnega dela oziroma implicitnega avtorja, je to zanesljivi pripovedovalec; v nasprotnem primeru gre za nezanesljivega pripovedovalca. Prav vprašanje »Zakaj je pisatelj/ica sploh zaupal/a pripovedovanje nezanesljivemu pripovedovalcu?« je ključno vprašanje, ki si ga pri branju nezanesljive pripovedi moramo zastaviti poleg bolj konkretnih, npr. Koliko so podatki, ki jih pripovedovalec navaja, sploh točni in koliko naj

zaupamo njegovi interpretaciji in presoji. Ugotoviti vrzel med zgodbo in pripovedjo skozi znake nezanesljivosti, najočitnejši je ironija, namreč ni tako preprosto, saj je kategorija zanesljivosti povezana tudi s termini glas, razdalja in fokalizacija (Abbott 129).

Splošni učinek nezanesljive pripovedi (Herman, Jahn in Ryan 496) izvira iz usmerjanja bralčeve pozornosti z zgodbene ravnine na pripovedno raven, ki jo zavzema pripovedovalec, in s tem osrediščenje na pripovedovalčeve posebnosti. Obstaja namreč veliko različnih razlogov nezanesljivosti, od pripovedovalčevega omejenega znanja, osebne vpletenosti in problematične vrednostne lestvice (Rimmon-Kenan, *Narrative* 100–103). Kriterij osebne vpletenosti je tako pomemben, da ga je Biti (*Interes* 14–16) razložil kot pogoj nezanesljivosti in pripovedovalca po njem imenoval kar vključeni pripovedovalec; ta poroča sproti, brez časovne, prostorske ali vrednostne distance do svoje lastne pripovedi. Zanj, kategorijo znotraj besedila in »prenašalca« zgodbe pripovedovancu, je usodna oddaljenost od dogodkov ali predmetov, o katerih pripoveduje. Vključeni pripovedovalec je običajno tudi razsodnik, »obseden« z dogajanjem, ki ga obkroža, zato se v njegovo pripoved vpletajo učinki stvarnega: okoliščine, slikovita obeležja in (ne/funkcionalni) detajli. Ker je tako vpet v trenutno dogajanje, ne more objektivno ali zanesljivo podati svoje zgodbe. Za razliko od njega ne vključeni (oddaljeni) pripovedovalec točno ve, kaj želi napraviti s svojim predmetom, saj v procesu pripovedovanja zaradi oddaljenosti od predmeta samostojno razpolaga s svojim interesom, namesto da bi interes razpolagal z njim. Če so sodobni kognitivni pristopi za ugotavljanje nezanesljivosti večinoma privilegirali pomen bralca, so ostali teoretiki (npr. Olson in Phelan, *The Implied*) upoštevali tudi avtorja in besedilne označevalce. Ti so našli še ostale razloge za nezanesljivost: besedilno in besedno neskladje, neuravnoteženost zgodbe in pripovedi ter večperspektivnost ali pogled na isti dogodek z različnih perspektiv (Nünning, *Unreliable*).

Nekateri tipi nezanesljivega pripovedovalca so že standardni, npr. psihični bolnik (norec), posebnež na razvojni stopnji otroka, otrok, naivnež, nevednež, lažnivec, hinavec, slepar in moralno vprašljivi pripovedovalec. Pomenljiva je že sama izbira teh uveljavljenih tipov, njihova nadaljnja analiza pa znatno prispeva k celostni sintezi izbranega besedila. Tako v romanu *Porkasvet* Zorana Hočvarja že na začetku branja ugotovimo, da mačistična, šovinistična in stereotipna prepričanja glavnega lika Janeza Kolenca, nevedneža, naivneža in moralno vprašljivega pripovedovalca, niso življenjska filozofija samega avtorja in ker odstopajo tudi od etičnih načel implicitnega avtorja, nas to obvešča o nezanesljivosti. Ta namreč razkrinkuje slovensko majhnost, pritlehnost, zavrtost in konvencionalnost na način posmeha, satire in humorja tako, da se na več mestih ne more

enostavno določiti distanca med pripovedovalcem in implicitnim avtorjem. Še večje pomisleke glede »resnice« pripovedovanega sprožajo pripovedi, v katerih nastopa več perspektiv, ki medsebojno niso usklajene. V znamenitem japonskem filmu *Rašomon* Akire Kurosawe je na primer zgodba o zločinu pripovedovana večkrat; povedo jo udeleženci in priče. Vsak pripoveduje svojo zgodbo tako prepričljivo, da se zgodbe medsebojno izničujejo, ne pa usklajujejo. Ko so vprašali samega režiserja, katera pripoved izmed štirih je resnična oziroma lažna, je odgovoril, da vse in nobena.

Pri določanju nezanesljivosti se zdi številnim teoretikom pomembno ločevati med napačnostjo in nezadostnostjo, saj je ta lahko posledica napačne ali nepravilne predstavitve dogodkov ali dejstev v zgodbi ter pripovedovalčevega nezadostnega oziroma nepopolnega razumevanja, dvomljivih sodb ali pomanjkljivih razlag. Pri tem Phelan in Martin naštejeta šest vrst nezanesljivosti: napačno poročanje, napačno vrednotenje in napačno razlaganje ter nezadostno poročanje, nezadostno vrednotenje in nezadostno razlaganje. Na osnovi teh in ostalih kategorij je Aljoša Harlamov (33–46) pri nas prvi definiral nezanesljivega pripovedovalca in zasnoval tridelno tipologijo: nezanesljivi presojevalec, nezanesljivi razlagalec in nezanesljivi poročevalec. Tridelna tipologija se mi zdi smiselna le, če jo obravnavamo kot možnosti različnih vlog nezanesljivega pripovedovalca, ki so pravzaprav temeljne vloge vsakega pripovedovalca glede na tipično izjavno dejanje – bolj kot te temeljne vloge se mi zdi tvorno poudarjati prepletenost in prehodnost iz poročanja v presojanje ali razlaganje ter vsebinsko interpretirati to prehodnost. Poudarjanje sinkretičnosti predlagam tudi pri ostalih tipih pripovedovalca, ki nenehno mešajo med seboj tri osnovne položaje pripovedovalca, poročanje, razlaganje in presojanje. Poleg sinkretičnosti nezanesljivega pripovedovalca je pomembno poudariti tudi delež nezanesljivosti pri ostalih pripovedovalcih, ki sicer niso opredeljeni kot nezanesljivi, a je nezanesljivost pomemben znak njihove spremembe ali nestalnosti, ki kar kliče po analitični refleksiji. Za lažje določanje in primerjavo nezanesljivega pripovedovalca z ostalimi pripovedovalci naj sintetiziram svoje misli v sklepno definicijo. Nezanesljivi pripovedovalec je torej rezultat različnih procesov, ki se odvijajo v dejanju literarne komunikacije, ko usmerjajo bralčevo pozornost na pripovedovalčeve posebnosti in s tem usmerjajo njegovo pozornost z zgodbene ravnine na pripovedno raven. Njegova nezanesljivost izvira iz različnih razlogov, pripovedovalčevega omejenega znanja, osebne vpletenosti in vprašljive vrednostne ali moralno-etične sheme. Prav nezanesljivi pripovedovalec je tista kategorija, ki med vsemi pripovedovalci zahteva od bralca največ pozornosti v smislu poznavanja resničnostnih in literarnostnih okvirov ter poglobljene vključitve v literarno komunikacijo. To, kar ga družijo z ostalimi pripovedovalci, so temeljne naloge vsakega pri-



povedovalca glede na tipično izjavno dejanje, tj. poročanje, razlaganje in vrednotenje, ki je lahko napačno ali nezadostno.

Prav delitev na poročevalca, razlagalca in presojevalca je tista univerzalnost ali skupna točka, s katero bi rada zaključila pregled vrst (tipologij) pripovedovalca in predlagala tovrstno delitev tudi izven nezanesljive pripovedi. Glede na tipično izjavno dejanje ali vrsto pripovedovanja je lahko pripovedovalec vedno poročevalec, razlagalec ali presojevalec – bolj kot temeljne vloge poročanja, razlaganja ali presojanja se mi zdi tvorno poudarjati njihovo prepletenost in prehodnost iz poročanja v razlaganje ali presojanje ter vsebinsko interpretirati to prehodnost. Poudarjanje sinkretičnosti je pomembno, čeprav ena izmed treh vlog v posameznih odlomkih prevladuje; sinkretičnost v celotnem besedilu pa je zagotovljena tako, da se osrednjost posamezne vloge pripovedovalca smiselno izmenjuje. Tovrstno povezavo sta sistematično izpostavila Phelan in Martin, ko sta razlagala tri glavne vrste pripovedovanja, umeščene na tri različne osi komunikacije med avtorjem in bralcem: poročanje na osi dejstev, likov in dogodkov; interpretiranje ali razlaganje na osi razumevanja in percepcije ter vrednotenje na osi etike. Sicer sta vse tri vloge razlagala predvsem zato, da bi jih prenesla na nezanesljivo pripoved in z njimi opredelila šest vrst nezanesljivosti, a je njuna delitev dobrodošla še za ostale vrste pripovedi in pripovedovalca. Trije pripovedovalci se ločijo že po svoji osnovni dejavnosti, saj poročevalec poroča o dogodkih, stanju ali likih bolj objektivno, brez posebnih pojasnil ali pripomb in kot nizanje posameznih dejstev ali domnev, medtem ko razlagalec in presojevalec delujeta bolj subjektivno. Če razlagalec povezuje posamezne prvine in jih osvetljuje z različnih perspektiv prav zato, da bi jih lažje razumeli, ter pri tem uporablja različne metode, postopke in načine, je presojevalec tisti, ki presoja predvsem vrednote in se trudi ne/pristransko oceniti določeni pojav. Tako kot se lahko v enem besedilu prepletajo prvoosebni, drugoosebni in tretjeosebni pripovedovalec, avktorialni in personalni, zanesljivi in nezanesljivi, se lahko izmenjujejo tudi njihove vloge ali vrste pripovedovanja, tj. poročanje, razlaganje in presojanje. V romanu *Filio ni doma* (1990) Berte Bojetu se npr. smiselno izmenjujejo prvoosebni (sta kar dva, saj sta v prvoosebno situacijo postavljeni Filio in Helena), drugoosebni in tretjeosebni pripovedovalec, prav tako poročevalec, razlagalec in presojevalec. Na začetku poglavja Uri ima npr. osrednjo vlogo poročevalec, kajti tretjeosebni pripovedovalec oziroma zapisovalec poroča o Urijevem odnosu do Poveljnika. Ko poročevalec popisuje njegovo notranje stanje (trepetanje, strah, nemoč), se poročilo preveša v razlago, ki razgrne pred bralci patološke odnose med Urijem in Poveljnikom. Prav prehod s poročila na razlago pokaže, kako je Uri razrvan, nemiren in prestrašen, in nas usmeri v iskanje nadaljnjih razlag

tega stanja. Da bi lažje sprejeli ali/in razumeli njun odnos, v nadaljevanju prevzame besedo drugoosebni pripovedovalec z možnostjo ustvarjanja bližine, kar bralca še bolj obvezuje k večji pozornosti in empatiji. Ta poročanje stalno prepleta z razlaganjem, vrednoti pa vzporedno in posredno, ko opisuje Urijevo in Poveljnikovo obnašanje, tako da ga lahko določimo kot sinkretičnega pripovedovalca, ne pa zgolj enovrstnega.

## Fokalizacija

V slovenski literarni vedi smo se zavedali pomembnosti pripovedovalca, čeprav mu ni bilo posvečenih veliko raziskav; skoraj popolno mrtvilo pa je nastalo na področju fokalizacije<sup>11</sup> ali žariščenja. Eden izmed razlogov za neuveljavljenost je verjetno tudi kompleksnost problematike, ki se prekriva s področji perspektive, gledišča in pripovedovalca na splošno. Pri tem se ponovno zastavlja vprašanje o smiselnosti obravnave te kategorije, delno prekrivajoče se z drugimi področji. Zakaj bi torej uvajali neko novo kategorijo, če uveljavljene, npr. pripovedovalec, perspektiva in gledišče, že obstajajo? Glede na sodobno ločitev narativnega sistema na naracijo in fokalizacijo se zdi vključitev problematike fokalizacije kar v področje pripovedovalca (kar se je dogajalo pri nas) le delno smiselna, saj pripovedovanje vendarle ni isto kot fokalizacija; najbolj smiselna je pravzaprav povezava obeh področij, saj fokalizacija ali žariščenje ne obsega usmerjanja pripovedi preko glasu (čeprav je tudi pripovedovalec lahko fokalizator), ampak skozi oči – narativni sistem ločuje subjekt govora, tj. pripovedovalca, in subjekt gledanja, tj. fokalizatorja. Pomembnost fokalizacije je najbolj preprosto izpostavil Manfred Jahn (*Focalisation* 94–104). Trdil je, da če bi se morala naratologija razdeliti samo na dva dela, bi bila zelo ustrezna kandidata za to dvojnost naracija in fokalizacija. Da bi lažje razumeli kompleksnost problematike, bom najprej poskušala razložiti razmerje med perspektivo in glediščem, ki je pri nas večinoma sinonimno in odvisno od individualne izbire posameznega raziskovalca, čeprav vseskozi prevladuje termin perspektiva. Termin perspektiva se zdi splošnejši, saj lahko zajema in glas in oči ter je v figurativnem pomenu (Wales 363) poseben način konceptualizacije, svetovni nazor ali ideologija. Model resničnosti, predstavljen v pripovedi, je lahko subjektivno, tj. politično, etično, estetsko in kognitivno obarvan ali ovrednoten. Zato ni naključje, da so mnogi preučevalci, npr. Scholes, Kellog, Sniader Lanser, perspektivo (ali celo kar pripovedovalca, ki je vedno tesno povezan s perspektivo) povezali z vrednotenjem<sup>12</sup> in nadzorom pripovedne informacije, posledično pa tudi bralčevega vtisa. Perspektiva je namreč termin (Herman, Jahn in Ryan 423), opisujoč splošni

kognitivni proces in naše poznavanje sveta. Oba vidika perspektive, vizualnega in kognitivnega, si je prisvojila tudi literarna veda, ko ju je največkrat omejila na subjektivne poglede likov in pripovedovalcev.

Strinjam se s trditvijo Hermana, Jahna in Ryanove (424), da je pri analizi pripovedi najbolj uporabna ravno možnost preučevanja likovega in pripovedovalčevega pogleda na svet. Če razumemo perspektivo kot usmerjanje narativne informacije, se način njenega nadzora določa glede na to, ali poteka posredovanje skozi zavest pripovedovalca ali lika, medtem ko je razumevanje literarnega dela omejeno z našim razbiranjem literarnega sistema njenih vrednot in kompleksnosti stališč. Tu lahko vzpostavimo analogijo s filmom (rakurz oziroma glediščna točka – Lešič 279): vse, kar je prikazano, je videno skozi določen kot. Lahko se prikaže objektivno, kot da je videno z očmi neke skrite kamere, kar nam daje informacijo o videnem; subjektivno pa takrat, kot da je videno skozi oči posameznega lika, kar nam ne daje samo informacije o videnem, ampak tudi o tem, ki vidi. Ker vključuje perspektiva razmerja med pripovedujočimi subjekti in literarnim sistemom (Sniader Lanser 12) ter kompleksno mrežo interakcij med avtorjem, pripovedovalci, liki in občinstvom, je raziskovanje perspektive tesno povezano z estetsko pragmatičnimi in ontološkimi določili. Perspektiva ni sinonim za gledišče samo v slovenski literarni vedi, ampak povsod tam, kjer je bolj naravnana na vizualno metaforično polje perspektive ali videnja. Gledišče (angl. *point of view*, nem. *Blickpunkt*) v teoriji proze že od začetka 19. stoletja (Biti, *Pojmovnik* 119) označuje odnos do instanc prikazanega sveta; s terminom fokalizacija ga je zamenjala šele naratologija.

Genette je termin fokalizacija uvedel predvsem zato, da bi se izognil vizualnim konotacijam in da bi ločeval med fokalizacijo in pripovedovanjem, čeprav sta dva procesa lahko tudi povezana – ločeval je med tem, kdo vidi ali zaznava in kdo pripoveduje. Še bolj kot za izognitev vizualnim predstavam se zdi izraz fokalizacija (angl. *focalisation*, nem. *Fokalisierung*) ustrezen za izražanje posredništva, natančneje dvojnega posredništva, saj je zgodba prestavljena v pripovedno besedilo skozi glas in oči. Prvi pripada pripovedovalcu ne glede na to, ali je aktualiziran kot neizraženi pripovedni glas ali kot bolj ali manj personaliziran lik pripovedovalca, drugi pa fokalizatorju, sprejemajočemu centru zavesti, ki je lahko (ali pa tudi ne) identičen s pripovedovalcem. Antropomorfizacijska predstava fokalizatorja je sicer primerna, čeprav ga je najbolje razumeti kot točko, s katere je pripoved sprejeta. Če razume O' Neill žariščenje kot točko, Booth kot središče, pa ga Abbott (125) razlaga kot način, s katerega opazujemo like in dogodke v pripovedi, pri čemer določi za najpogostejšega fokalizatorja<sup>13</sup> prav pripovedovalca; tako kot slišimo njegov glas, pogosto tudi dogajanje vidimo skozi njegove oči.

Kljub nekaterim opaznim prispevkom postklasičnih naratologov je danes vprašanje, ki si ga zastavlja vsak teoretik pripovedi (Herman, Jahn in Ryan 176), še vedno isto: ali »posvojiti« Genetta ali Balovo ali pa celo uporabljati kar mešani model. V klasičnem modelu Genetta lahko zagarjamo poudarjanje razlikovanja med tem »kdo govori« in »kdo vidi«, izognitev napakam prejšnjih naratologov (npr. Booth), ki so pomešali fokalizirajoče like s pripovedovalci ter dopuščanje kombinatorične svobode glede sopojavitve različnih vrst in značilnosti fokalizacije. V novejšem modelu Mieke Bal pa mnogi cenijo trditev, da je fokalizacija vedno prisotna, v različnih oblikah, in idejo o notranji in zunanji fokalizaciji. Malo manj je razveseljivo prekrivanje določenih ugotovitev in zmeda glede nekaterih pojmov, npr. zunanje in notranje fokalizacije: Hemingwayevo pripoved *Hribi kakor beli sloni* je npr. Genette označil za čisto zunanjo fokalizacijo, omejeno na zunanje poglede oziroma na to, kar naj bi bilo vidno kameri, Balova pa za notranjo fokalizacijo t. i. zaznavajočih predmetov.

G rard Genette predlaga tri vrste fokalizacije: ni to, notranjo in zunanjo. Ni ta ali pripoved brez  ari s a je prisotna v klasičnih besedilih, v katerih nastopa vsevedni pripovedovalec, notranja fokalizacija ali pripoved z notranjim  ari s enjem zožuje spoznavni doseg pripovedovalca na perceptivni doseg lika, zunanja pa prikazovanje omeji na zunanje obnašanje lika brez vstopa v njegove misli in čustva. Od vseh treh je tridelna le notranja fokalizacija, ki jo Genette (prim. Biti, *Pojmovnik* 101; Herman, Jahn in Ryan 173–175) deli na trdno eno ari s no (dosledno se uveljavlja ena perspektiva), spremenljivo (perspektiva se spreminja glede na predmet prikazovanja) in ve  ari s no (en dogodek se osvetli iz različnih središč). Pri notranji fokalizaciji je namreč predstavitev dogodkov omejena na perspektivo, percepcijo in kognicijo fokalizirajočega lika (*focal character*). Primer za trdno  ari s enje ali predstavitev dogodkov s perspektive fokalizirajočega lika je npr. Joyceov *Umetnikov mladostni portret*, za spremenljivo fokalizacijo, v kateri so predstavljene različne zgodbene epizode skozi različne oči fokalizirajo ih likov, pa roman *Gospa Dalloway* Virginie Woolf. V njem so dogodki različno videni skozi oči Clarisse Dalloway, Richarda Dallowaya, Petra Walsha, Septimusa Warrena Smitha, Rezie Smith in ostalih likov. Spremenljivi fokalizaciji je podobna ve delna/večplastna/ve  ari s na fokalizacija, predstavljajoča eno epizodo večkrat, vsakič skozi oči drugih o ari s evalcev, kot se npr. zgodi v  e omenjenem filmu *Rašomon*, ko isti dogodek predstavijo različne osebe, med njimi tudi duhovnik, lopov, samuraj in drvar.

V postgenettovski teoriji fokalizacije je pomemben prispevek Mieke Bal, ki je združila Genettovo ni to in zunanjo fokalizacijo v eno samo kategorijo, zunanjo fokalizacijo. Ta se ne imenuje zunanja, ker so stvari

videne od zunaj, ampak ker jih vidi pripovedovalec, ki je zunaj zgodbe (po Genettovi klasifikaciji bi se tak pripovedovalec imenoval ekstradiegetični). Tovrstni pripovedovalec se imenuje zunanji fokalizator ali pripovedovalec-fokalizator, sistemsko nasproten notranjemu fokalizatorju, liku znotraj zgodbe, t. i. liku-fokalizatorju. Izpeljala je še veliko sprememb; ena izmed njih je tudi podelitev neenakega statusa različnim ožariščevalcem, ki jih je poimenovala skoraj opisno, npr. spominjanje fokalizirajočega lika (*character-focalizer remembering*), videnje fokalizirajočega pripovedovalca (*narrator-focalizer seeing*). Balova (*Narratology* 104) se je jasno zavedala tehničnega izvora termina fokalizacija, vzetega iz fotografske in filmske terminologije, in ga določila kot odnos med pogledom, akterjem, ki vidi, in tistim, kar je videno ali zaznavano. Svojo odločitev za termin fokalizacija je utemeljila s pragmatičnim razlogom, saj iz izraza perspektiva ne bi mogla izpeljati ustreznega glagola (perspektivirati?), hkrati pa se je termin perspektiva, ki ji je načeloma ustrezal, v tradiciji pripovedne teorije že uporabljal za pripovedovalca. Fokalizaciji (Bal, *Naratologija* 138) je pripisala izjemno pomembnost, saj jo je razlagala kot najbolj bistveno, prodorno in subtilno sredstvo manipulacije. S tem, ko je uvedla razliko med ožariščenim (predmetom) in ožariščevalcem (osebkom), je pripovedovalca umestila na raven diskurza ali pripovedi, fokalizatorja pa v območje zgodbe.

Podobno je umestil oba člena tudi Uroš Mozetič (94), slovenski raziskovalec glediščenja in žariščenja: »Točko glediščenja smo premaknili na ravnino diskurza, točko žariščenja pa na ravnino zgodbe.« Fokalizacija torej pripada zgodbi, oziroma odnosu med besedilom in zgodbo, zato je treba ločeno opazovati njegova pola, subjekt in objekt fokalizacije ter se zavedati njene nestalnosti, saj se lahko premika od zunanje k notranji ali obratno. Subjekt fokalizacije – fokalizator ali ožariščevalec – je točka, s katere so elementi gledani, in če je to lik, bo imel ta prednost pred ostalimi, saj bo bralec gledal ali zaznaval z njegovimi očmi in bo hitreje sprejel njegovo videnje dogodkov, čeprav pristransko in omejeno. Balova (*Naratologija* 126) opozarja na razliko med pripovedovalcem in fokalizatorjem, saj prvi zgodbo pripoveduje, medtem ko je fokalizator gledišče/perspektiva zgodbe. Glede na oba pola predlaga ukvarjanje z naslednjimi vprašanji: Kaj lik žarišči? Kako to naredi in s kakšnim stališčem gleda na stvari? Kdo fokalizira in čigav je fokalizirajoči objekt?

Drugačne poglede na fokalizacijo pa so prinesli kognitivni pristopi, npr. Manfred Jahn je fokalizacijo razumel kot okno v pripovedni svet, ki omogoča bralcem videti dogodke skozi perceptualni zaslon s pomočjo fokalizatorja, delujočega kot zunajzgodbeni ali znotrajzgodbeni medij. Na ta način je razložena kot prvenstveno sprožilo za avtorje, pripovedovalce in bralce ter temeljni proces pripovedovanja in razumevanja zgodb, kar je

nasprotno od tradicionalnega pojmovanja fokalizacije, ko je bila ta razlagana kot nekaj drugotnega v smislu filtra predstavitve že obstoječih pripovednih dejstev. Ta superiorni položaj fokalizacije še bolj poudari njene označevalce, kot so čustvo, prepričanje, stališče in vrednotenje. Tovrstni kognitivni pogledi ne razrešijo zapletenosti, nedorečenosti in prekrivnosti fokalizacije, zato predlagam delitev na preprosto in zapleteno, tako kot npr. Patrick O' Neill (87–95), ki to področje vsaj delno poenostavi. Medtem ko preprosta vsebuje samo enega fokalizatorja v podobi pripovedovalca, je zapletena fokalizacija sestavljena iz več fokalizatorjev, pripovedovalcev ali/in literarnih oseb – drobnjakarsko natančne definicije žarišča (Sniader Lanser 12) so namreč ovire na poti razumevanja pripovedi in kot take koristne samo za teorijo prevajanja.

Tudi sama sem prepričana, da je pri tradicionalnih pripovedih z enostavno ali ničto fokalizacijo nesmiselno uvajati tipologijo fokalizacije; je pa ta ustrezna v sodobnih pripovedih, v katerih se pojavlja spremenljiva in/ali večžariščna fokalizacija in v katerih ločujemo med pripovedovalcem, likom in neko nevtralno, nepoosebljeno perspektivo, običajno poznano kot oko kamere. V t. i. tretjeosebni središčni zavesti (Jamesovi *Ambasadorji*, Joyceov *Umetnikov mladostni portret*) je npr. središče zavesti fokalizator, medtem ko je »uporabnik« tretje osebe pripovedovalec. Podobno sta fokalizacija in pripovedovanje ločena tudi v prvoosebni pripovedi (Rimmon Kenan, *Narrative* 73): pripovedovanje Bubija v *Prišlekih* Lojzeta Kovačiča meša otroško in odraslo perspektivo tako, da prevladuje otrok-ožariščevalec, medtem ko odrasel-pripovedovalec samo uravnava pripoved, kar je podobno razliki med doživljajočim in pripovedujočim jazom. Razlikovanje med prvoosebni ožariščevalcem in prvoosebni pripovedovalcem je pravzaprav razlika v času, saj lahko pripovedovanje postavi v središče dogodke takoj, ko so se zgodili ali pa dosti kasneje. Osredotoči se lahko na to, kaj je fokalizator v času dogodka vedel ali mislil oziroma kako je stvari videl in zaznaval kasneje. Prav fokalizacija nam omogoča, da lahko »vidimo« ali zaznavamo stvari z drugimi očmi in poskušamo razumeti nagibe drugih, kar lahko razlagamo kot bralno kompenzacija – v resničnem življenju namreč tega ni in zato se še znatno težje najdemo (kot v besedilu). Iz vsega zapisanega povzemam naslednjo definicijo: fokalizacija ali žariščenje je posredovanje in hkrati »manipulacija« pripovednih informacij oziroma njihovo usmerjanje skozi oči (ki so lahko tudi pripovedovalčeve) – narativni sistem ločuje subjekt govora, tj. pripovedovalca, in subjekt gledanja, tj. fokalizatorja ali ožariščevalca. Pri tem dvojnem posredništvu pripada torej ena raven pripovedovalcu, ne glede na to, ali je aktualiziran kot neizraženi pripovedni glas ali kot bolj ali manj poosebljen lik pripovedovalca, druga pa fokalizatorju, sprejemajoče-

mu centru zavesti, ki je lahko (ali pa tudi ne) identičen s pripovedovalcem. Medtem ko je pripovedovalec umeščen v pripoved ali zgodbo, ožariščevalca umeščamo predvsem v zgodbo.

In te zadnje sintetične ugotovitve so tudi že odgovor na začetno vprašanje o smiselnosti ponovne opredelitve pripovedovalca in fokalizacije. V študiji se je namreč potrdilo, da sta oba še vedno aktualna pojava in kot posrednika pripovedi njeni temeljni gibali. Hkrati je pregled uveljavljenih tipologij pripovedovalca nakazal, da je v današnjem času teoretskega eklekticizma nesmiselno vzpostavljati nove tipologije pripovedovalca in fokalizacije: moja osnovna teza je, da je bolje poudarjati mešanost ali sinkretičnost vrst in kategorij pripovedovalca ter pretočnost pripovedovalcev in fokalizatorjev. Izviren prispevek je moj predlog o delitvi pripovedovalca glede na tipično izjavno dejanje ali vrsto pripovedovanja na poročevalca, razlagalca in presojevalca. Trije pripovedovalci so običajno medsebojno prepleteni, a se ločijo po svoji osnovni dejavnosti, saj poročevalec poroča o dogodkih, stanjih ali likih, razlagalec povezuje posamezne prvine in jih osvetljuje z različnih perspektiv, medtem ko presojevalec presoja predvsem vrednote in se trudi ne/pristransko oceniti določeni pojav. Nova je tudi delitev pripovedovalcev glede na različne kriterije (npr. različna udeležba v zgodbi in način posredovanosti pripovedne informacije), med katerimi sem največ pozornosti posvetila ne/zanesljivosti posredovane pripovedne informacije oziroma nezanesljivemu pripovedovalcu.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Razcvet teorije pripovedi in njenih različnih pristopov, metod in smeri je ob koncu prejšnjega stoletja vplival na delitev naratologije na klasično in postklasično teorijo pripovedi – zadnje poimenovanje si zasluži samo tista naratologija, ki je odstopila svoje tradicionalno poslanstvo polivalentni teoriji pripovedovanja in tako premestila svoj raziskovalni poudarek s proze na pripoved. Med najpomembnejšimi predstavniki postklasične teorije pripovedi so: kulturna, kognitivna, retorična, feministična in spolnoidentitetna naratologija. O delitvi naratologije na klasično in postklasično je pri nas prva pisala Alenka Koron v svoji disertaciji *Novejše teorije pripovedi v literarni vedi in njihova raba v slovenski in tujih književnostih*, 2009.

<sup>2</sup> Eno poglavje v svoji monografiji *Naratologija: med teorijo in prakso*, 2000, je posvetil pripovedovalcu tudi Miran Štuhec. V njem je podal pregled pomembnih evropskih teorij pripovedovalca, a jih je prenašal v razlago pripovednih besedil tako, da je mešal tipe pripovedovalca in pripovedne situacije.

<sup>3</sup> Terminološka zmeda glede definicij zgodbe, pripovedi in pripovedovanja je najbolj obvladljiva skozi objektiv dvoravninske koncepcije pripovedi, ki je tudi najpogostejši. Dvoravninska koncepcija temelji na paru zgodba-pripoved, v preteklosti poimenovanem tudi fabula-siže, zgodba-(pripovedni) diskurz, zgodba-pripovedno besedilo (Zupan Sosič. *Zgodba* 61–83). Razlikovanje med zgodbo in pripovedjo je naslednik formalističnega para fabula-siže, ki nadaljuje njuno dvojnost: zgodba je neka osnovna struktura, urejena kronološko in kavzalno, pripoved pa je način njene ureditve. Če je zgodba umeščena na ravnino

materiala (kaj) in pripoved na ravnino umetniške konstrukcije (kako), se je potrebno zavedati njune pretočnosti. Zgodba je istočasno predhodnik pripovednega diskurza, hkrati pa iz njega izhaja, kar se imenuje »dvojna logika pripovedi« – razlika med zgodbo in pripovedjo je prav v tem, da zgodbe ne moremo »videti« neposredno, ampak jo vedno sprejemamo skozi pripoved.

<sup>4</sup> Prav razlikovanje med »pravim« in implicitnim avtorjem ter med zanesljivim in nezanesljivim pripovedovalcem je povzročilo največ pripomb pri strokovnih bralcih. V nadaljevanju bom Boothov izraz *implied author* uporabljala v ustaljeni obliki implicitni avtor, vzporedno pa še slovensko ustreznico nakazani avtor, ki jo je poslovenila Nada Grošelj v prevodu knjige *Retorika pripovedne umetnosti*. Navajam še Boothovo (129) slikovito označitev nakazanega avtorja: »Celo roman brez dramatiziranega pripovedovalca ustvari prikrito predstavo o avtorju, ki stoji v zakulisju kot režiser, lutkar ali ravnodušni bog, ki si molče striže nohte. Ta nakazani avtor se vedno loči od »resnične osebe« (kakor koli si jo že predstavljamo), ki obenem, ko ustvari svoje delo, ustvari tudi višjo različico same sebe, svoj »drugi jaz«.

<sup>5</sup> Literarna pogodba je dogovor med avtorjem, besedilom in bralcem o poznavanju literarnosti, njenih pravil, določil ali (zvrstnih, vrstnih, žanrskih) obrazcev. Je termin, ki sem ga uvedla (Zupan Sosič, *Na pomolu* 34–35) po analogiji Ecovega izraza fiksijska pogodba. Fiksijskost je sicer ena izmed lastnosti literarnih besedil, a predvideva podobne dogovore in pravila kot nadrejeni pojem literarnost.

<sup>6</sup> Herostrat je mitološki lik antične Grčije, ki je na rojstni dan Aleksandra Velikega zažgal enega od sedmih čudes sveta, tempelj Artemis v Efezu. Ta »jezni mladenič« je želel postati nesmrten in ker kot slehernik ni imel nobenih posebnih darov, bi to lahko dosegel le z negativnim dejanjem, požigom. Ko so grške oblasti ob njegovi usmrtitvi spoznale motivacijo za požig, so izdale ukaz o neimenovanju tega zločinca, kar pa je povzročilo ravno nasproten učinek: običajni slavohlepnež se je spremenil v legendo. Sartrov Herostrat je želel doseči nesmrtnost na podoben način: s pomočjo negativnega dejanja, množičnega umora, pri snovanju katerega ni upošteval nobenih čustev ali vrednot.

<sup>7</sup> Na nemškem področju velja omeniti razprave Franza Stanzla in Käte Hamburger; prvi je tipologijo glede na osebo povezal s t. i. pripovednimi situacijami, zadnja je razlikovala, podobno kot Barthes (Culler 1848), personalno in nepersonalno naracijo. Prav tako kot delitev pripovedi na prvoosebno, tretjeosebno, personalno in nepersonalno poznamo tudi delitev na zanesljivo in nezanesljivo pripoved: v vseh primerih se torej terminologija izogne poimenovanju pripovedovalca. Pri nas je tročlensko tipologijo zagovarjal Kos (3–6), a ni uporabljal izraza pripovedna situacija, pač pa pripovedovalec: njegova zasluga je utemeljitev »nove kategorije« pri nas, drugoosebne pripovedovalca.

<sup>8</sup> V zvezi s prvoosebno pripovedno situacijo je nastalo kar nekaj nesoglasij, eno izmed njih je na primer napačno enačenje prvoosebne pripovedovalca z avtorjem v 19. stoletju in podcenjevanje avtobiografske oblike pripovedi. Ker je prvoosebno pripoved prav zaradi njene podrejenosti »višjim« oblikam večina pisateljev odklanjala, so mnogi menili, da je primerna le za pisateljice, Richard Holt (Sniader Lanser 24) je celo predlagal teorijo o omejeni imaginacijski zmognosti žensk, ki se ne morejo projicirati v zavest svojih junakov, zato izbirajo predvsem prvoosebno (avtobiografsko) obliko.

<sup>9</sup> Neutemeljenosti prvoosebne pripovedovalca v tričlenski tipologiji se je zavedal tudi Janko Kos (1998), ko je prenovil Stanzlovo tipologijo v zvezo avktorialnega, personalnega in virtualnega pripovedovalca, v kateri se mi zdi vprašljiva prav »nova« kategorija virtualnega pripovedovalca. Ne samo da ta v tujini ni uveljavljena, ampak je tudi vezana le na postmodernistično prozo. Bolj konkretno na hlinjenje, igranje ali simuliranje vloge avktorialnega ali personalnega pripovedovalca, zato se zdi za neko univerzalno kategorijo virtualni pripovedovalec preozek in preveč soroden že omenjenima pripove-



dovalcema, hkrati pa s svojo nezanesljivostjo bližji nezanesljivemu pripovedovalcu, že ustaljeni evropsko-ameriški kategoriji. S stališča sodobnih teoretičnih pristopov pa se mi zdi vprašljiva tudi Kosova tročlenska delitev na lirskega, epskega in dramskega pripovedovalca, saj se naslanja na tradicionalni Heglov pojem čiste subjektivnosti, po katerem je npr. lirski govor samo govor o notranji resničnosti subjekta in s tem njegov tihi, notranji samogovor; podobno vprašljivo sta razmejena tudi epski in dramski pripovedovalec.

<sup>10</sup> Nezanesljivega pripovedovalca sem (nesistematično) pojasnila leta 2003, v svoji knjigi *Zavetje žgodbe* (predelani disertaciji iz leta 2000) na več mestih, medtem ko je njegovo prvo tipologijo objavil Aljoša Harlamov.

Ta temelji na dveh tipologijah tuje literature. Prva (Rimmon - Kennan) upošteva tri psihološke izvore nezanesljivosti – omejeno znanje, osebna vpletenost, vprašljiva vrednostna shema –, druga pa nezanesljivost glede na tipično izjavno dejanje – poročanje, razlaganje ali vrednotenje (Herman, Jahn in Ryan). Čeprav je Harlamov pojasnil, da čistih tipov nezanesljivega pripovedovalca ni, je pri analizi sodobnega slovenskega romana vseeno pripovedovalca v izbranih romanih določil kot izključno enovrstnega. Sama menim, da je najbolje upoštevati prepletenost izjavnih dejanj – tako pripovedovalec v romanu Zorana Hočevarja *Porkasvet* ni samo nezanesljivi presojevalec (kot ugotavlja Harlamov), čeprav ta v njem prevladuje. Zaradi problematične vrednostne lestvice res napačno ali nepopolno vrednoti, a zaradi omejenega znanja in osebne vpletenosti tudi napačno ali pomanjkljivo poroča in razlaga, torej je še nezanesljivi poročevalec in razlagalec. Z nezanesljivim pripovedovanjem v kontekstu avtobiografije se je ukvarjala tudi Alenka Koron (*Sodobne* 215), ki se je oprla na definicijo Tamar Jacobi, da je nezanesljivo pripovedovanje v fikciji posledica nekompetentnosti, neresničnosti, neozaveščenosti ali napačne presoje. Kljub skopim raziskavam je definicija nezanesljivega pripovedovalca zapisana že v prenovljenem leksikonu *Literatura* (2009).

<sup>11</sup> S fokalizacijo sta se sistematično ukvarjala samo Uroš Mozetič in Miran Štuhec, v doktorski disertaciji z naslovom *Pripovedno gledišče in žariščenje v Salustijevi Jugartinski vojni in Katilinovi žuroti* pa tudi deloma Gregor Pobežin. Prvi je termin fokalizacija poslovenil v žariščenje ali središčenje, ki se ga uporablja pretežno kot sinonim, medtem ko bom sama uporabljala vse tri termine – fokalizacija, žariščenje in središčenje – sinonimno, čeprav bom pogosteje zapisala že uveljavljeni termin fokalizacija.

<sup>12</sup> Problematiki perspektive se je posebej posvečala anglosaksonska teorija pripovedi (največkrat poimenovana point of view, vzporedno pa tudi *perspective*), medtem ko se je nemška teorija ukvarjala predvsem s pripovedovalcem, obe pa sta izpostavili problematičnost skupnih standardov vrednotenja. Odkar moderni romanopisec (in tudi teoretik) ne more več izhajati iz trdnih sistemov vrednotenja, postaja perspektiva »problematično« področje naratologije.

<sup>13</sup> Fokalizator, ožariščevalec ali osrediščevalec se lahko imenuje tudi reflektor, osrednja zavest (skozi njo se opažajo situacije in dogodki), osrednja inteligenca, lastnik točke gledišča. Fokalizator je lahko pripovedovalec, lik ali neko bolj abstraktno središče, medtem ko je pripoved običajno ožariščena preko selitve iz enega središča v drugo.

## LITERATURA

- Abbott, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge UP 2002.  
 Attebery, Brian. »Fantasy and the Narrative«. *Style* 25.1 (1991): 28–41.  
 Bal, Mieke. *Naratologija: Teorija priče i pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga, 2000.  
 – – –. *Narratology: Introduction to the Field of Narrative*. Toronto: University of Toronto press, 1985.

- Baldick, Chris. *Concise Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford UP, 1996<sup>3</sup>.
- Biti, Vladimir. *Interes pripovjednog teksta: prema prototeoriji pripovijedanja*. Zagreb: Sveučilična naklada Liber, 1987.
- — —. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 1997.
- Bojetu, Berta. *Filjo ni doma*. Celovec-Salzburg: Založba Wieser, 1990.
- Booth, Wayne C. *Retorika pripovedne umetnosti*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2005. (Zbirka Labirinti).
- Chatman, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP, 1990.
- — —. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, London: Cornell UP, 1980.
- Culler, Jonathan. »Poetika romana«. *Književnost* 37.12 (1982): 1840–1853.
- Dolgan, Marjan. *Pripovedovalec in pripoved*. Maribor: Založba Obzorja, 1979.
- Fludernik, Monika. *An Introduction to Narratology*. London, New York: Routledge, 2009.
- — —. »Second person narrative as a test for narratology: The limits of realism«. *Style* 28.3 (1994): 445–479.
- Harlamov, Aljoša. »Nezanesljivi pripovedovalec v sodobnem slovenskem romanu«. *Ježik in slovstvo* 55.1–2 (2010): 33–46.
- Herman, David; Jahn, Manfred; Ryan, Marie - Laure (ur.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2008<sup>2</sup>.
- Jahn, Manfred. »Focalisation.« *The Cambridge Companion to Narrative* (ur. D. Herman). New York: Cambridge UP (2008): 94–109.
- — —. »The Mechanics of Focalization: Extending the Narratological Toolbox«. *GRAAT* 21 (1999): 85–110.
- — —. »Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept«. *Style* 30.2 (1996): 241–267.
- Kmecl, Matjaž. *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Mihelač in Nešović, 1995<sup>4</sup>.
- Koron, Alenka. *Novejše teorije pripovedi v literarni vedi in njihova raba v slovenski in tujih književnostih*. Doktorska disertacija, mentor Tomo Virk. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 2009.
- — —. *Sodobne teorije pripovedi*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2014.
- Kos, Janko. »Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca.« *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–21.
- Kos, Janko; Dolinar, Darko in ostali. *Leksikon Literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2009<sup>5</sup>.
- Lešić, Zdenko. *Teorija književnosti*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Methuen, 1987.
- O'Neill, Patrick. *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*. Toronto: University of Toronto Press, 1996.
- Mozetič, Uroš. *Problem pripovednega gledišča in žariščenja pri prevajanju proznih besedil*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2000.
- Nünning, Ansgar. »Deconstructing and Reconceptualizing the Implied Author: The Resurrection of an Anthropomorphized Passepartout or the Obituary of a Critical Phantom?« *Anglistik: Organ des Verbandes Deutscher Anglisten* 8 (1997): 95–116.
- — —. *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: WVT, 1998.
- Olson, Greta. »Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators.« *Narrative* 11.1 (2003): 93–109.
- Phelan, James. *The Implied Author and the Location of Unreliability in Living to Tell about it: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell UP, 2004.
- Phelan, James; Martin, Mary Patricia. »The Lessons of Weymouth: Homodiegesis, Unre-

- liability, Ethics and The Remains of the Day.« *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Ur. David Herman. Columbus: Ohio State UP, 1999.
- Prince, Gerald. *Dictionary of Narratology*. Nebraska: Nebraska UP, 1987.
- Rimmon - Kenan, Shlomith: »Naracija: razine i glasovi.« *Uvod u naratologiju*. Ur. Z. Kramarić. Čakovec: RO Zrinski TIZ, 1989. 81–105.
- — —. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London: Methuen, 1983.
- Schütz, Alfred. *Theorie des Lebensformen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1981.
- Sniader Lanser, Susan. *The Narrative Act. Towards a Philosophy of Point of View*. Princeton: Princeton UP, 1981.
- Solar, Milivoj. *Teorija proze*. Zagreb: Vseučilišna naklada, 1989.
- Stanzel, Franz: »Pripovjedni tekst u prvom i pripovjedni tekst u trećem licu.« *Suvremena teorija pripovijedanja*. Ur. Vladimir Biti. Zagreb: Globus, 1992. 178–201.
- Štuhec, Miran. *Naratologija. Med teorijo in praksjo*. Ljubljana: Študentska založba, 2000.
- Zerweck, Bruno: »Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction.« *Style* 1 (2001): 151–178.
- Zupan Sosič, Alojzija. *Na pomolu sodobnosti ali o književnosti in romanu*. Maribor: Litera, 2011.
- — —. »Postklasična teorija pripovedi.« *Slavistična revija* 61.3 (2013): 495–507.
- — —. *Zavetje zgodbe: sodobni slovenski roman*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2003. (Zbirka Novi pristopi).
- — —. Zgodba, pripoved in pripovedovanje v dvoravninski in troravninski koncepciji pripovedi.« *Primerjalna književnost* 36.3 (2013): 61–85.
- Wales, Katie. *Dictionary of Stylistics*. London, New York: Longman, 1989.

## The Narrator and Focalization

Keywords: narratology / narrative technique / unreliable narrator / implied author / narrative perspective / focalization

The narrator and focalization also remain the fundamental categories in post-classical narration theory. Both are closely connected to the narrator, implicit author, implicit reader, perspective, and point of view. What the narrator and focalizer have in common is that both of them are mediators/conveyors and drivers of the narration: the former tells the story and the latter focalizes the narrative information. The idea of the narrator as a mediator and driver of the entire narration or the image of a narrator (agent) conveying the state and events to the narratee in the form of an observation, explanation, or evaluation (usually as a combination of all three) is much more common today than the traditional image of a personified focal point that tells a story to the audience. Because there is no general typology of the narrator, the article lists options that are useful primarily as a combination of various narrator types, which fundamentally define the narrator through their interconnections, fluidity, and syncre-

tism. The overview of narrator types first took into account the (grammatical) person or various types of participation in the story (first-person, second-person, or third-person narrator), followed by the mode in which the narrative information is conveyed (auctorial/omniscient narrator vs. figural narrative situation (*personale Erzählsituation*)), the reliability of the information conveyed (reliable or unreliable narrator), and a proposed classification by typical speech act or type of narration that is common to all narrator types (reporter, explainer, and evaluator). Among the narrators discussed, most attention is dedicated to the unreliable narrator, who is not yet that common in Slovenian literature. This narrator is the result of various literary communication processes that direct the reader's attention to the narrator's special features. His unreliability stems from various reasons, such as the narrator's limited knowledge, personal involvement, and questionable value or moral-ethical character. The topic of the narrator is also closely connected with focalization. This refers to conveying and simultaneous "manipulation" of narrative information, which direct the reader not only via the narrator or voice, but also through the eyes; the narration system distinguishes between the subject of speech (i.e., the narrator) and the subject of perspective (i.e., the focalizer). As a form of double mediation, focalization can be divided into zero, internal, and external focalization (Genette), external and internal focalization (Bal), and simple and compound focalization (O'Neill).

August 2014

# Slovak Literature and Culture from the “Postcolonial” Perspective

Mária Bátorová

The Institute of World Literature, The Slovak Academy of Sciences, Konventná 13, 813 64 Bratislava  
Faculty of Law, Comenius University in Bratislava, Račianska 59, 831 02 Bratislava  
bwtorajo@mail.t-com.sk

*The study mainly deals with a state of Slovak culture and literature during the period of ideological supervision of the USSR in Czechoslovakia. By looking at two types of authors, through their life stories and analyses of their work the study defines two types of dissent in Slovakia: 1) after the year 1968, 2) after the years 1950 and 1968. The study points out to the parameters of the Western thought (partly also retrospectively) in the Slovak alternative culture and literature, their resistant strength and fight for freedom of thought against the ideological “colonization” and manipulation of consciousness.*

Keywords: literature and ideology / Slovak literature / Slovak culture / Soviet Union / dissidence

The study poses a question if the postcolonial literary science, focused on cultures of the so-called Third world, allows for a country in the middle of Europe (but maybe also somewhere else), such as Slovakia, to show signs of the postcolonial country and culture. What is meant is the state of research in literary science in a free country – in Slovakia, when current research has been additionally gathering records of culture and literature, which are alternative to the hegemonic socialist and communist ones. Parallel or alternative culture is very significant, as it holds signs of idiosyncrasy and identity. At the same time it exhibits a high quality and a complex connection with the scholarship of western culture and its value scale. The analyses of this study represent an attempt to prove that Slovak culture and literature maintained their idiosyncrasy in spite of the efforts of surrounding countries and cultures to “colonize” them.<sup>1</sup>

Because the aforementioned problem is continuous,<sup>2</sup> it persists throughout Slovak history and thus could represent material for a monograph, the study focuses by way of a *pars pro toto* via two figures of Slovak culture on resistance against ideological “colonization” of Czechoslovakia after 1968, with a short retrospective of the fifties. Emphases are put on two types of resistance and dissent. The first one manifests in life and work

of Dominik Tatarka – Slovak Vaclav Havel, a signatory of the Charter 77, and his distinctively dissident life story after 1968 (which means almost twenty years of his dissident existence). The second case, where a dissident situation lasted from the fifties until the revolution of 1989 (which means almost forty years), is represented by name of a doctor and an author Pavol Strauss.

After the birth of the Czechoslovak Socialist Republic in 1945, a character of the Slovak culture demonstrated a colonial character of the country. Since 1948, culture had been controlled by the only political party – the Communist party of Czechoslovakia, manipulated by regulations from the center in Moscow. It functioned on principles of ideology, folk-siness and partisanship.<sup>3</sup> Although there was present none of the three forms of governance usually found in colonies (direct rule, protectorate or dominion), this type of hegemony was even sophisticated, allowing for a solidarity game and manipulating with a so-called code of a socialist man. Besides an official work, there existed an alternative one, which was either happening in a total “internal emigration”<sup>4</sup> or pointed out to the common “schizophrenic” form of publishing, which meant that authors had been expressing in their publications both ways pro-governmentally and also alternatively, especially after Stalin’s death (since 1953).

It is precisely Dominik Tatarka (1913 – 1989) who represents a good example of this kind of existence. He is one of the most educated authors (he studied at Charles University in Prague and at the Sorbonne in Paris). His depute came in 1942 – a collection of novellas *In the Anxiety of Searching*. He took part in the Slovak National Uprising against fascism (1944 – 1945), which put him among politically reliable authors in the fifties. His novel *The Clerical Republic* (1948) deals with the Slovak war state. He was a board member of *Slovak Writers’ Union*. A hegemonic power of the Communist Party of Czechoslovakia asked its loyal members to help convincing the public about the guilt of Slovak intellectuals, whom it wanted to get rid off and who were put on trials in Prague at that time. Among others there were to be found guilty members of a left-oriented group called DAV (V. Clementis, L. Novomeský, G. Husák) and Slánsky and Gemünder. Tatarka together with L. Mňačko and A. Bagar published their opinions in the same issue of a daily Pravda. Tatarka’s contribution called *To hate an enemy more fiercely – to love a native party more ardently* (Bátorová, *Dominik Tatarka slovenský Don Quijote*), had a character of a pamphlet, referring to no names, being just a spouting of expressive comments without any arguments, which was not Tuatara’s style of writing. Nothing like that would be found either before or after that in his whole production. At the end of the pamphlet there was a statement, which, in the subtext – between

the lines, undermined its whole meaning and unambiguity: “We haven’t learnt to hate these villains yet, but we will do so!” Only once in a lifetime Tatarka referred to this pamphlet. While recording *Recordings*, Eva Štolbová asked him about it and he said: “... And suddenly Ďuri Špitzer appeared and made one bloody, bloody speech against bourgeois nationalists. (...) And so, I must tell you, my books *In the Anxiety of Searching* and *The Clerical Republic* (...) Because somebody called me a class enemy. (...) And everyone, everyone condemned me. And one day, you know, Janko Kostra and his bitch Krista Bendová made an effective speech to my execution.” (Štolbová, *Navrávačky*).<sup>5</sup>

Further Tatarka’s production serves as an evidence that this pamphlet, which helped to accuse the innocent, had been forced upon him. As the first one among authors and theoreticians he dared to publish his opinion against the unification of production (principles: partisanship, folksiness, ideology) on the pages of the best quality literary magazine *Cultural life* and stressed an author’s right for a unique utterance. He published this courageous opinion in an article called *Word* addressing his contemporaries about literature. He came out from a Russian reformist theoretician Burov, whose work was known to few in Slovakia (Strauss, *Kultúrny* 6–7).<sup>6</sup> Using the name of the Russian theoretician was a covering maneuver to enable publishing of such a heretic reflection about work uniqueness at that time. *Cultural life* was a magazine, which also brought the first version of Tatarka’s great essay – a farce *The Demon of Conformism* (1956, as a book in 1963), in which the first disclosure of power mechanism of colonial and interstate machinery was presented. In an international context this essay has been compared to an essay of Czesław Miłosz *The Captive Mind* (English exile, 1953), or *September Nights* of a more recent Czech dissident Pavel Kohout.<sup>7</sup> An absurdity of relationships, hypocrisy and manipulation with human mind are depicted right at the beginning of the essay *The Demon of Conformism*.<sup>8</sup>

...My closest could not withstand to live together with a traitor who held on to his betrayal as to his principle. They have searched and found for themselves a different company, a company of people impaired in this or that manner. In one way or another, I don’t know, they also got into a public process with traitors. They were condemned. And I, in the name of my saint conviction and adherence to principles, asked for the most severe punishment for them, I asked for a death penalty for my wife and my son. After this act of mine, there was not left anything of me but a principle, just a horrible principle: rely and agree!

Names used in the essay are symbolic. The name of a main protagonist Boleráz holds within a dualism of pain – suffering and also healing.

In the figures of hegemonic political holders of “truth” – the powerful ones – “engineers of human souls”, real figures of colleague authors and publicists, who docilely promoted the politics of the Communist Party, can be recognized: Juraj Špitzer and Vladimír Mináč. I am convinced that *The Demon of Conformism* would not come into existence if Tatarka, with the aforementioned pamphlet, had not taken part in the political campaign against bourgeois nationalists and had he not had twinges of conscience.

Dominik Tatarka also dared to question an author of exemplary novel of socialist realism *The Wooden Village* František Hečko, who was on the sunny side, as his novel manifested all required attributes that socialist realism, as a method, was to contain. Tatarka’s crushing critique of František Hečko’s writing method appeared in an extensive polemic essay in *Cultural life* in 1955. (Tatarka, *Proti* 113).

The sixties were the time of political release and amnesties. There was a prevailing effort to enforce a return to the ideas of democracy, which led to the reformatory processes in culture and also in politics – towards Alexander Dubček’s socialism with a human face. Tatarka had been writing a travelogue *Man on the Road* (1967), a book of essays *Against the Demons. A Collection of Essays about Literature and Art* (1968), he had been in a center of the cultural public, had been awarded a state award, had made work trips to Paris and other countries resulting in great reportages and essays. In 1963 a film about bohemians in Slovakia during the years of the Second World War was produced based on his decadent-surrealist novel from 1943 called *The Miraculous Virgin*. Another of his novels was published as a book – *Wicker Armchairs*. It depicted a big platonic love from his Paris period with a historical background of Czechoslovakia’s disintegration and a foundation of the Slovak state in 1939, when the author returned early home from his studies at the Sorbonne. A series of essays concerning Slovak autonomy were published in *Cultural life* at the end of the sixties, as this question had been raised again as an unsolved political problem around 1968. Tatarka strongly advocated for an acknowledgment of the Slovak independence.<sup>9</sup>

Tatarka wrote and published a significant call for co-existence and value awareness: an essay *The City of God*,<sup>10</sup> in which he had anticipated next decades of strong repressions of democracy. He borrowed its name from St. Augustine, that is from a work of religious provenance, which itself was a provocation for a revising, though still communist, regime. At the same time it was an appeal to think about a forgotten or hidden religious identity, which belonged to this country – Slovakia. An introduction to this essay *The City of God* is quite artistically dramatic. It reaches parameters of a myth, but also has a very human dimension. It consists of



a tension between the anticipating skepticism – a terrible prophecy of his own extinction – a social death – and the courage to talk:

I am running towards an extinction, my own personal extinction, with a freedom of a freely falling fifty years old stone. Before a final fall under the lake surface an opportunity came along to voice publicly my dream, my ideal of a social arrangement, an arrangement of my republic, a republic that would be internally free and just, not an inhumane state mechanism (Tatarka, *Smena* 3).

This is how figures of Greek tragedies talked to the crowds before their death. Tatarka spoke here not only about his own dream, even though that would be sufficient as a picture opposing reality. Both fear and courage though can be heard in his prediction. As if the age of fifty-five years that he had just reached was magic, as if he himself determined an age of his public existence, as if he was aware of conducting by his acts his own suicide. He stepped on the road, which had an end at the gallows or Golgotha. Later he wrote to his girlfriend: “...but real was the gallows, I hung at” (E. Štolbová talks about Golgotha) (Tatarka, *Navrávačky* 7).<sup>11</sup> Before this, however, there was one more height awaiting him: By no accident he had addressed young people – students – at the Slovak National Uprising Square in Bratislava after the entrance of Warsaw Pact armies in August 1968, a few months later than he predicted his own social end. The essay *The City of God* is the evidence of a compact, integrated personality – a monolith and of a mature reflection, an intellectual performance, which besides the pieces of knowledge offers also their analysis, their diagnosis and a way out. After an experience of recent repressions self-censorship was in place as well. Tatarka’s description of the processes of punishment, watching, persecution and isolation is identical with descriptions of discipline machinery in Foucault’s work *Discipline and Punish* (Slovak translation: Foucault, *Dožerat’ a trestat’. Zrod väzenia*).

In *The City of God* Tatarka suggests the means against “secrecy” and a manipulative machinery of the fifties: transparency and public performance, which inevitably brings “an execution” or its modifications – ostracism, etc. But there is no better way. Tatarka also criticizes a federative arrangement of the future state: there will be two pyramids instead of one, but basically nothing will change. He proposes transparency as a tool against controlling the majority by the governing minority:

A citizen of this republic must exact that no state or party officials would be able to pass secret resolutions or secret obligations behind his back or behind closed doors. A free circulation of information will be a result of the real exercise of the popular power. The mysterious nimbus of the state secret and partisanship will dissolve. Things will be called by their real names. Partisanship will be called

a question of power, a question of the state security or sovereignty. Nation will free its secretaries from their secrets, from secrets of their secret obligations, from the application of irrational and absurd directions. Secretaries without secret will extinct like prehistoric dinosaurs. (*Manuscript 7*).

A pyramidal system of power he characterizes as: "...hierarchical, careerist, hegemonic, undemocratic. ...The Slovak or Czech nation does not have power-based ideals. They have democratic, Christian ideals. They have just been in defense for millennia." (*ibid 7*).

"*The deity of state*" – the only power – as suggested by Tatarka, should be comminuted, shared: "The Republic as a God's community, as a unity of God's communities should have the Establishment really elected, the power shared as much as possible..." (*ibid 7*).

The Christian perspective plays a significant role here. Besides diagnosing the political systems and their functioning, he speaks of culture which he connects to Christianity. He condemns utilitarianism as dehumanized and ascribes it to the American capitalism:

Are we threatened by the renaissance of a religious Christian sentiment? And would that be a thread of socialism in the Republic? ... the basis and objective of each revitalizing process in society is culture. The culture in its immense richness of forms and manifestations is as wide as life itself; it is identical to the fate of nations and humankind, its meaning and fulfilment, its 30–40 millennium eternity. The culture remains sovereign as a Human-God, as a God-Man. A policy maker, capable of greater and longer term conceptions, delineating a national program and state activity, a policy maker as well as a philosopher should draw their inspiration and basis from the culture, including national history. A dehumanized derivate of Americanism, dehumanized deity of omnipotent state was created out of non-respectfulness of sovereignty of culture as a meaning and identity of life, out of its misunderstanding, out of its misuse, out of its rationalistic or utilitarian interpretation... In the background of the Christian culture, in the background of millenniums, in the background of eternity, eternal fights, this Republic of ours seems to me as a God's community. That is the meaning of our current democratic endeavors (*ibid 10*).

In 1968 Tatarka, as a well-respected persona of the Slovak culture, is also known to the youth. He is often invited to debates in universities. In an escalated political situation, when on 21 August 1968 the Warsaw Pact armies occupy Czechoslovakia, in one of the demonstrations Tatarka speaks to students who then carry him by hands above their heads. This is the gesture of a speaker from Ancient Greek tragedies, who speaks to the public before his death (Kerényi 98–99). In fact, this scene was the last public appearance of Domonik Tatarka. He gives back his state awards and honors and decides for a "social death". He lives for the nineteen

years under a police surveillance in Bratislava and refuses to collaborate with the consolidation regime. He dies in the spring of the year of the Velvet Revolution.

In the dissident period he finds support in the Czech alternative scene. He signs the Charter 77 as the second signatory after Václav Havel;<sup>12</sup> he meets with Václav Havel, Ludvík Vaculík and other Czech dissidents (see Fronda). Thanks to these, his manuscripts get abroad. His book *Alone Against the Night* (Tatarka, *Sám proti noci*) is published in the Czech language abroad, he gives his hereditaments to the Museum of Czech Literature and several manuscripts and archival documents are situated in the Archives of Forschungstelle Osteuropa at the University in Bremen.<sup>13</sup>

A physician, essay writer and poet, Pavol Straus,<sup>14</sup> had even a more dismal fate. For his disobedience, the Communist regime put him into total oblivion already in the 1950s. He was not allowed to publish until 1989. He started to publish merely in the 1990s. In contrast to Dominik Tatarka, Pavol Strauss could act merely in the underground – he publically participated in church masses in the town of Nitra, treated people as a physician in private, transcribed manuscripts, critical essays and journals and disseminated these in the form of samizdat.

In the 1980s, when I met with his artwork and this author in person, two types of existence were clear to me: unfree, manipulated, schematic, institutionalized being, which lived easily with a shine of elegant success. In a closer look (in case of intelligent canny individuals only at the second sight) this was rather superficial and in the best case conversationally polite. Nonetheless, it was a boring uncreative being, which was determined by one and only ideological stream of thoughts and thus deprived of dynamics and tension, adventure of quest and thinking per se. The second type of being was unpleasant for the existence of the former, because it was confronted with something fundamental for a human being: the opportunity to adequately co-create the world. It was proving guilty the regime for its lies about the socialist democracy directly through its inability to accept or even listen to an opinion, which was different to the predetermined hegemonic ideology. That is why many individuals had to forcibly withdraw themselves and resigned for the public life. They lived rather simply, less flamboyantly, without political functions or resources, which provided perhaps a superficial but important support and a sense of recognition. These people were not usually publically honored and recognized. To maintain a human dignity in this lifestyle required an almost impossible human strength.

Merely the individuals, who could not and did not know to live differently but authentically, were able to maintain a free, differentiated, discour-

sive being. The creative power of personality also resided in this authenticity. If this had the basis in a possibility of creative acts (from constructing airplanes in one's own yard to hand-carving a musical instrument), it saved the person's integrity by releasing their creative power in a creative act or other artistic expression. The activity of this kind of people and artists is contagious, because it is attractive, visible, although being hidden. That is its specificity and contribution to history, because freedom flies in the air as a fragrance and unsuspecting people look around, where it comes from. As bacteria it unobtrusively settles down in a good humor, in fast spreading bon mots, which make the life bearable in the totalitarian regime. They got seeded in lives of children, who lived in this environment and carried the relay baton of free thinking and human dignity.

In research studies it is necessary to differentiate between the two types of being from case to case. The analyses are not easy. Nonetheless, after the Second World War it is possible to differentiate two kinds of affected people: those prosecuted in the 1950s when their existence was at stake and those after the 1968 when their "social death" was at stake. In some cases these were identical and their social hardship, ostracization and full-valued inner life represented a special form of social being. As the totalitarian regimes "developed" and their power oscillated, the nature of "inner emigration" was changing, too. The discriminated creators (at least part of them) could partially and temporarily permeate through their inner emigration towards the public. In comparison to the Czech dissent, which was even on the outside "visible" and "loud", active and "organized", the Slovak one, except for Dominik Tatarka, could be rather labelled as a "silent dissent".<sup>15</sup>

Pavol Strauss represents the genre of diary journals. *The Man for Nobody* (Bátorová, *Paradoxy Pavla Straussa*)<sup>16</sup> is his typical book written in this genre, which captures the period of the Second World War and it can also be perceived as a forecast of his own future. His most exclusive genre is aphorisms, which he defines this way: "Aphorisms are a piece of observed life in a microscopic sarcastic perspective." (Unpublished collection of Matica Slovenská). Jokes and laughter are the other side of tragedy and sadness. The life path of Pavol Stauss led him to question reasons for the tragic fate of his mother, reasons for a war apocalypse, his own reduced being, as well as socio-political situation, in which many intellectuals of his kind lived after the Second World War. His kind of thinking and reflection as a physician – the writer on reality – differs from others in the fact that a physician notices outer features and determines from these inner "actions" of organisms, he/she constantly and unintentionally diagnoses, defines and determines, sees connections, inner relations and func-

tioning of things and actions. Since his expert field is based on diagnostics, i.e. defining the complexity of the current state of reality, hypothetically, he sees the whole reality in contradictions. Paradox constitutes the basis of his intellectual activities. The insight is subsequently formulated into an aphorism.<sup>17</sup> This genre emerged in the ancient times. In case of medicine it was the collection of Hippocrates’ collection of medical aphorisms, i.e. definitions and principles.

In the essays and diary journals the form of aphorisms is very obvious. It is a very brief, apt, un-descriptive, and often elliptic sentence. Eventually it is a set of these individual sentences with the value of knowledge and confession of found/unfound truth. The dualism in possibilities is almost a rule. In his essays and diary journals Strauss is ambiguous but also calmer than in his aphorisms. Witty comments on reality belonged to a specific conversational technique within the intellectual circles in the interwar period. In the Strauss’ aphorisms the witty comments address significant life experiences. The diagnosis of his own environment and time period: “People procreate through a natural sexual intercourse. However, fools procreate through mass media.” (*ibid*). The discursive and rational thinking of Strauss as an intellectual in natural sciences and philosophy becomes expressed in the form of aphorisms. The medical terminology in the aphorisms reveals his profession. Through characterizing the state of thinking, observing brain-washing and opinion unification through media propaganda Strauss explains the features of the regime. His quest for truth surpasses his quest for people. He differentiates these: “The chased chasers are not gentle and understanding fellows. And enemies of enemies are not our friends.” (*ibid*).

With regards to the adverse social conditions, aphorism as a genre reveals and confronts the social system as violent, dictatorial and unfree: “Aggressors do not know the fun. That is why they substitute joke with aggression. Aphorisms are not valid in the dictatorship because they are a humorous attempt of life correction” (*ibid*). This way Strauss elaborated on the function of humor as a resistance element and its importance and impact on social and political life. People who knew Pavol Strauss remember him as a man of gentle humor and clear and rather melancholic smile. Besides the aphorisms one cannot find any sharp sarcasm or irony in his daily life or other genres of his writing. Rather sadness, melancholy, skepticism and silence. “It is all clear only to the fools. That is why smart people are sad” (*ibid*). He did not like to adjust: “Well, I do not break my leg to get liked by being plastered.” (*ibid*). He speaks about his distancing from the type of artefacts which are institutionalized and positively recognized by the regime: “It is a happy generation of writers of this period, if they are

advised by the Establishment, what to write and what it should look like. Finally any invention is needless. However, unfortunately, this literature as well.” (*ibid*). And moreover: “If people were punished and unpaid for their artwork, I wonder how many artists would remain in this world” (*ibid*)

Strauss critically elaborates not only on the artistic ballast but also on the need to write, no matter if for others or oneself. The existential situation of an activity, which doesn't lead anywhere, the lack of acceptance and recognition lead the author to the explanations and solutions, which stem from the Christian faith in God: “I consciously start with the cross. You can hang everything on the cross, both joy and pain. On the vertical cross-bar. And you can embrace everything with the horizontal cross-bar. To endure, see and try everything. Not to cease being good and kind. However, this is not a philosophy but a life principle.” (*ibid*). Statements – aphorisms, which link the ethical and aesthetical values point out to the deep meaning and criteria adopted by the author: “The first law of beauty is limitation. The first law of good is limitlessness.” (*ibid*). The extent as a value criterion of beauty and boundlessness as a value criterion of good. In this point one can observe the basis of aesthetical quality of Strauss' artwork together with the ethical quality of existence within the given circumstances.

Besides the features, which were presented until now, one can summarize that aphorisms were Strauss' quest for truth. These reveal him as a complex, dualistic and pluralistic thinker, a sharply seeing creator, who dealt with fundamental ontological questions within the harsh socio-political circumstances: the meaning of life, suffering, knowingness, solitude, patience, faith in thinking and wisdom.

With regards to the author's statements, which define aphorisms as the highest artistic form “Who doesn't cope with writing aphorisms, should write short stories and novels.” “It is not a shame to have an idea, thus, why to shamefully entangle it in a narrative.” (*ibid*), it is possible to consider this genre as his most characteristic one.

## Conclusion

In this paper the question was posed whether the current situation in Slovakia, i.e. in Slovak culture and literature, can be considered as postcolonial. Whether the situation in Slovakia (or more precisely Czechoslovakia) after the year 1968 in culture and literature can be considered as a mental colonization and supervision, which impacted on its development.

In addition to the two authors, who were described in detail, it is also essential to mention the strong Catholic dissent, represented by

Ján Chryzostom Korec.<sup>18</sup> In March 1988 the Candle Demonstration in Bratislava marked the launch of the overt resistance against the power of the regime (see also: Halla, J.: *Svičková demonstrace v Bratislavě a postihy jejích účastníků v dokumentech Východu na obranu nespravedlivě stíbaných*).

Thinking about the alternative culture and value of artworks (in the period of their creation as samizdat they could affect only a limited circle of people) is not worthless for today. The fact, that they were written without any auto-censorship and bear the signs of tension and struggle for universal values of human being and the sense of human existence, they provide a possibility to choose a life style for today's generation seeking the meaning and hungry for values worthwhile to live for. This type of existence captured in the authentic artworks of the authors of “inner emigration” provides a vision for a way of experiencing and creating values in the twenty-first century.

The two authors, whose life and work has been elaborated here, *pars pro toto* mean a real relationship of Central European literatures and societies towards the USSR. It is about seeing this relationship through a colonial and postcolonial perspective in literature and social sciences. The Soviet colonial structure collapsed because more dominant Western social and value structures were established in Central Europe which were not possible to be replaced over the decades.

## NOTES

<sup>1</sup> Similar to other countries, when the specific and constitutive elements of sovereignty of individual nations began to form during the period of Enlightenment, two important developments took place in the territory of current Slovakia: 1) The first codification of the language, 2) the return to the tradition of Great Moravia, including the cultural traditions of Cyril and Methodius and the Christian mission. In the Romantic period, this trend deepens with the second codification of the language (1843), which, except for a few changes is still used today; this was the language of the first political newspapers, almanacs, collections of poetry, etc. Culture is perceived as constituted, despite the setbacks of Slovak fighters for independence in 1848. The first cultural institution Matica Slovenská and three Slovak *gymnasiums* are constituted in 1863 (Martin, Kláštor pod Znievom, Revúca). These institutions are dissolved in 1875 (after the Austro-Hungarian Compromise of 1867) by the regulation of the Hungarian government. Slovaks cooperate with other nations (*pars pro toto*, we can mention the example of Štefan Moyzes who helped Croatians establish an important institution Matica Chorvátska, the first Croatian political newspaper, and who was one of four parliament deputies representing Croatia). This rupture was followed by the assimilation attempt of the Hungarian government, which lasted (including Aponyi Laws of 1907), until 1918, when the Czechoslovak Republic was created. Although Slovak is an official language in the new state, there is a strong tendency towards Czechoslovakism. This results in tension and makes it easier for Slovakia to get under German supervision and domination, who establish the so-called “Model State”, which was the first independent Slovak

state. Slovaks rebel against this manipulation and they prepare an armed resistance against the fascist powers, which they enter in earnest in 1944. This historical fact is important evidence of the practical functioning of democratic ideas. After 1945, the old-new President Eduard Beneš is asking for assistance from Moscow and under its supervision the restored Czechoslovakia conducts mock court processes and judicial murders. This fact leaves a deep mark in the minds of Slovak intellectuals. We present these historical facts (freely researched and published in Slovakia after 1989), at least in the notes, to facilitate a better understanding of the events in Slovakia in the second half of the 20th century and to gain a better insight into the thinking and creations of both studied authors (compare with Lipták, *Slovensko v 20. storočí*; Letz, *Slovenské dejiny V*; Bátorová, *Roky úzkosti a vzopätia*).

<sup>2</sup> After the disintegration of the Great Moravian Empire the territory of the current Slovak Republic became part of the Hungary, called Upper Hungary. Later it became part of the Austro-Hungarian Empire and after the Austro-Hungarian Compromise of 1867 it became a part of the Hungary again. After 1918 it became part of the Republic of Czechoslovakia (until the violent dissolution by Adolf Hitler in 1939), afterwards it was under the supervision of Germany as a “vassal state” (an “independent” Slovak Republic), after 1945 it was part of the Czechoslovak Socialist Republic, under Soviet ideological supervision, especially during the time of the personality cult of J. V. Stalin. Since 1968, it was under the ideological and military supervision of the Soviet Union. Nevertheless, Slovak culture from the earliest times was a separate culture (codifications of language, grammar and dictionaries, political and literary newspapers and institutions, original literature etc.). Later, especially after 1918 when Slovak became an official language it was able to develop its activities side by side with Czech. The period of the “Model State” (1938–1945) meant a complete emancipation of Slovak culture (Novomeský). After 1945 – under the dictate of socialist realism. For decades, the Slovak culture and literature was divided into official and unofficial

<sup>3</sup> Colonialism is in fact characterized by certain features, starting with the reasons for colonization (to name a few): strategic importance – military conflicts, sources of raw materials – new types of goods, economic profit etc. The disadvantages for the dominated countries were (to name a few): racism, creation of new frontiers, colonial government directed by whites, only a few Africans participated in political life, the loss of political sovereignty, economic subordination, violent enforcement of colonialist regime. The period of the Cold War was marked by the creation of an economically (CMEA) and politically – military (Warsaw Pact) intertwined complex of countries. The fact that the central power after World War II was residing in Moscow meant a violent assertion of Moscow’s own criteria and a loss of political sovereignty. Many of the countries of the so called Eastern Bloc were controlled by using military forces or by creating a single party system, whose members possessed privilege at all levels. Judicial murders in Czechoslovakia in the 1950s and in Hungary after the revolution in 1956, social murder during the consolidation after 1968 in Czechoslovakia and ultimately the individual revolutions and unrest in these countries are a testament to the fact that this manipulation, in particular the inability to travel and profess their faith as well as various political constraints within various scientific disciplines, indicate a type of hegemony of one country over another, much like the colonial political system.

<sup>4</sup> The term “internal emigration” was used in the so-called Third Reich (Loewy, *Literarische politische und Texte aus dem deutschen Exile 1933 – 1945*). We use it in a transferred sense, so its meaning is different to the one of the 30s of the 20th century Germany. It differs mainly in the fact that the “inner emigration” – to exist outside of the official stream and in a sub-standard position as a citizen and artist was a free decision. There is also a difference in the repercussions for expressing one’s own opinion. In pre-war Germany this was almost impossible because of the extreme threat to one’s existence and because of the likely internment in the concentration camps. Despite this difference, we use this term in order to highlight the



similar type of free existence in two totalitarianism regimes of the 20th century: the Fascist and the Communist (see also: Courtois et al, *Čierna kniha komunizmu. Zločiny, Teror, Represálie*).

<sup>5</sup> Navrávačky (Recordings) were re-written conversation talks with Tatarka formerly recorded on the tape recorder. Ján Kostra was a prominent communist poet and Krista Bendová was a prominent novelist of the regime.

<sup>6</sup> Art theorist Tomáš Strauss, who also dealt with Russian alternative art and read Burov, personally informed the author of this article about the discussion with Tatarka about Burov.

<sup>7</sup> Pavel Kohout, as 21 years old worked as a cultural attaché in Moscow and after his return made a big career as the chief editor of the satirical weekly magazine, publishing two collection of poetry. In 1954 after the death of Stalin, the process of renewal began in the Czechoslovak Republic and was fuelled mainly by the discussion about the poetry of Pavel Kohout, who became an idol of his generation. He wrote the dramatic play *Septembrové noci* (*September Nights*), which criticizes the political demagogy and defend the desertion of young officer. The play was introduced a year before Khrushchev presented Stalin's crimes at a congress of the Communist party of USSR. Kohout is again at the top (Serke 99).

<sup>8</sup> *Démon súhlasu* subtitled *Fantastický traktát z konca stalinskej epochy* (the subtitle was later replaced by: "...z konca jednej epochy"), (*The Demon of Conformism – A Great Treatise from the end of the Stalinist era*) was first published in the journal *Kultúrny život* (1956), as a library edition in 1963. The novel is a satirical pamphlet, in which Tatarka reveals the deformations, errors and mistakes of the cult of personality and reveals the essence of totalitarianism.

<sup>9</sup> Selection doesn't contain the essay "O uctievaní bohov" ("About the worshipping of gods"), which was published in "Človek na cestách" (Tatarka, *Kultúra* 44, 66). See also Bátorová: *Dominik Tatarka slovenský Don Quijote*, Chapter 3, regarding the other literature as well as other informations on the subject.

<sup>10</sup> The essay was published in May 1968 (Tatarka, *Smena*). Quotes are from the manuscript *Obec Božia* (*City of God*), a part of his unpublished collection stored at the Museum of Czech Literature, dated by Tatarka, with a handwritten note and a question mark: "Smena, 7. 5. 1968 s. 3?" "The date is correct, but the manuscript was published under a different name *Obec božia – obec človečia* (*City of God - City of man*), (*ibid*, 3–6).

<sup>11</sup> Navrávačky (*Recordings*) are also memories of his childhood, mother, father and his studies. Published abroad was also: Tatarka, *Listy do večnosti* (*Letters to Eternity*). We can say that these and other books are Tatarka's fictionalized autobiography. Dominik Tatarka, dissident after 1968, novelist, essayist, screenwriter and journalist, was born in Drienové (Central Slovakia) in 1913, died in Bratislava in 1989, studied at the Charles University in Prague and at the Sorbonne in Paris. He entered world of literature with his collection of novels *V úzkosti hľadania* (1942) (*In the Anxiety of Searching*) and *Panna zázračnica* (*The Miraculous Virgin*) (1945), he actively participated in Slovak national uprising, in the 50s his work conformed to socialist realism. At the same time he secretly wrote the novel *Démon súhlasu* (*The Demon of Conformism*) (1956, the book was published in 1963). He insistently protested against the invasion of Czechoslovakia by the Warsaw Pact powers, returned a state award, gave a speech on the SNP square in Bratislava and was carried by students on hands, but afterwards he became ostracized in Slovakia. He was in contact with the Czech dissidents and one of the first signatories of Charter 77. He publishes in samizdat, wrote *Písacky* (*Scribbles*) and *Navrávačky* (*Recordings*). He is buried at the cemetery *Martinský cintorín* in Bratislava. His funeral became a manifestation of freedom and human rights.

<sup>12</sup> In addition to Tatarka, some others Slovaks signed the Charter 77 as well: Miroslav Kusý, Hana Ponická, Tomáš Petřivý.

<sup>13</sup> In Forschungsstelle Osteuropa Universität Bremen (Germany), in the archives of the V4 countries, the archive material from the so called Eastern bloc countries is stored, which

bears a testament about the continued battle for democracy in the former Soviet Union, as well as in other countries. The author of this study found the manuscript of Tatarka, D.: Písačky (*Scribbles*) in an unpublished collection. Another version is also in the Museum of Czech Literature in Prague: The unpublished collection of Dominik Tatarka, manuscript in unpublished collection (*nespracovaný fond*); Písačky was also published in miniature editions abroad (see Tatarka, *Písačky*) (the “back” of the book contained a small magnifying glass).

<sup>14</sup> P. Strauss was born on 30.8. 1912 in Liptovský Sv. Mikuláš. 1931–1937 – studies of medicine in Vienna and Prague. 1936–1937 – two collections of poems in German language published in Prague Kanone auf dem Ei and Schwarze Verse. 1939 – Transfer from hospital in Plzeň to a military hospital in Ružomberok. Here he met Munko’s family of converts. 1940 – Physician in Palúdzka. Working on collections Worte aus der Nacht (published bilingually in 2001), Und der Bruder Abel lebt ja noch (remained in manuscript). In 1942 he converted to Catholicism under the influence of Munko and theologian Kozar. 1944 – Joined a military hospital in Ružomberok. There he participated in the Slovak National Uprising. He operated in the field hospital. After the retreat of the uprising, he is arrested by the Gestapo. 10.11. – released from prison, 1945 – he hides in monastery in Trnava. Married to Mária Loydlová. Employed in the oncology department of the hospital in Bratislava. 1946 – Became a head physician at the surgical clinic in Skalica, later the director of a hospital. Studied in Zurich under Professor Brunner. He published Kaleidoscope from trip across Switzerland (1947), contributing to the journal Verbum. 1948 – Mozajka nádeje (*Mosaic of Hope*) (essays), Stĺpy (*Columns*) (prose poems). Translations: Peter Lippert: Der Mensch Hiob spricht mit Gott (*Job talks to God*), Oda Schneiderová: Das Priestertum der Frau (*The priesthood of women*). Essays: Ecce homo (published in 1992). More than 20 scientific studies in magazines Slovenský lekár, Rozhľady v chirurgii, Lekársky obzor, Bratislavské lekárske listy. Bibliography to 1989: seven book journals, nine essay collections, seven collections of poetry, four translations (partially published), three text books published in Rome under a pseudonym. Many of his texts were reedited after 1989, some published for the first time. There are 13 collections of essays, aphorisms and journals as well as a bilingual collection Worte aus der Nacht / Words of the Night (2001). Film production by Ján Kollár captures three important figures of Slovak literature: P. Strauss, M. Haľamová and M. Rúfus. 1991 – Is published Requiem za živých (*Requiem for the living*), (Slovenský spisovateľ, Award SSS), 1992 – Honorary Doctorate at Šafárik’s University in Košice. 1992 honorary citizen of Skalica and Nitra, Nitra PF – scientific seminar – collective volume: Literárne dielo Pavla Straussa, (*Literary work of Pavel Strauss*), received itinerant trophy (travelling plaque). June 3rd, 1994 P. Strauss dies and is buried at the town cemetery in Nitra. 1996 – International Conference on Life and Work of Pavel Strauss at Catholic University of P. Pázmany in the Hungarian Pilis Csaba. 2000 – Revealing of memorial plaque in Nitra. 2002 – Foundation of Paul Strauss Society in his hometown Liptovský Mikuláš.

<sup>15</sup> The term “dissent” is one of most inaccurate terms. According to Z. Mlynář, it was introduced by Western journalists and people active in the opposition, who were not able to label them more precisely as anything other than “differently thinking”. Dissidence meant to express their opinions publicly, “not to live in a lie” (Solzhenitsyn), live a “life in truth” (Havel), “the defense of own reality” (Šimečka). In Czechoslovakia, dissidence is related to the term natural world, which was formed as a movement against the conformism of «real socialism» (M. Kusý).

<sup>16</sup> Monography is strongly based on diary book by Pavel Strauss (Človek pre nikoho)

<sup>17</sup> Ibidem: VI. Kapitola: Aforizmus – intelektuálna forma princípu a esencie života (ibid, Chapter 6: The Aforism – the intelektual form of principle and the essence of life).

<sup>18</sup> J. Ch. Korec – after the imprisonment of the official bishops in 1951, he led the underground Catholic opposition as a secretly ordained bishop, later an inmate or under

police supervision, on the outside working as manual laborer. He wrote more than 70 books, which were spread by manual transcription or were carried out abroad (40 works were published in Rome, Cambridge, Wrocław, Vienna). In 1962 he was convicted of incitement of the youth and imprisoned again for 12 years. After 1989 he became an archbishop and cardinal.

WORKS CITED:

- Bátorová, Mária. *Dominik Tatarka slovenský Don Quijote*. Bratislava: Veda, 2012.
- — —. *Paradoxy Pavla Straussa*. Bratislava: PETRUS, 2006.
- — —. *Roky úzkosti a vzápätia*. Bratislava: Causa edition, 1992.
- Courtois, Stéphane et al. Čierna kniha komunizmu. *Zločiny, Teror, Represálie*. Agora, 1995.
- Foucault, Michel. *Dozerať a trestať. Zrod väzenia*. Bratislava: Kalligram, 2000.
- Fronda. LP 3D 0492 Libri prohibiti, Archív disidentskej činnosti Českoslovenka, Praha.
- Halla, J.: Svičková demonstrace v Bratislavě a postihy jejich účastníků v dokumentech Výboru na obranu nespravedlivě stíhaných. *Výbor na obranu nespravedlivě stíhaných. Politická perzekuce, opozice a nezávislé aktivity v Československu v letech 1978–1989. Sborník grantového projektu, č. 2/2008*. Praha: Libri prohibiti, 2007.
- Kerényi, K.: *Wege und Weggenossen*. München – Wien: Langen Müller, 1985.
- Letz, Róbert. *Slovenské dejiny V., 1938–1945*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2012.
- Lipták, Ľudomír. *Slovensko v 20. Storočí*. Bratislava: Kalligram, 1998.
- Loewy, Ernst. *Literarische politische und Texte aus dem deutschen Exile 1933–1945*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1979.
- Novomestský, Ladislav. Na okraj našej kultúrnej politiky. *Nové slovo* (June 15, 1945).
- Serke, Jürgen. *Die verbannten Dichter*. Hamburg: Albrecht Knaus Verlag, 1982.
- Strauss, Pavel. Človek *pre nikoho*. Bratislava: DAKA, 2000.
- — —. “Kultúrny život». *Ročník* 10 (1955): 6–7.
- — —. *Slová z noci = Worte aus der Nacht*. Bratislava: DAKA, 2001.
- — —. Unpublished collection of Matica Slovenská.
- Štolbová, Eva. *Navrávačky s Dominikom Tatarkom*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2000.
- Tatarka, Dominik. Človek *na cestách*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1967.
- — —. *Kultúra ako obcovanie. Výber z úvah*. Bratislava: Nadácia Milana Šimečku, 1996.
- — —. *Listy do večnosti*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1988.
- — —. Manuscript. Unpublished manuscript stored in LA PNP, Praha, Fond Dominik Tatarka, oddíl Rukopisy vlastní.
- — —. *Navrávačky*, Köln, 1988.
- — —. “Obec Božia.“ *Smena* (7.5.1968): 3.
- — —. *Písanky*. Köln: INDEX, 1984.
- — —. *Proti démonom. Výber statí o literature a výtvarníctve*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1968.
- — —. *Sám proti noci*. München: Karel Jadrný Verlag, 1984

## Slovaška književnost in kultura s »postkolonialnega« vidika

Ključne besede: literatura in ideologija / slovaška književnost / slovaška kultura / Sovjetska zveza / oporečništvo

V članku avtorica obravnava stanje slovaške kulture in književnosti v obdobju, ko je Sovjetska zveza po vdoru čet Varšavskega pakta na Češkoslovaško avgusta 1968 v tej državi začela izvajati ideološki nadzor. Težka zgodovina ter njen vpliv na razvoj kulture in književnosti sta obravnavana po načelu *pars pro toto*, z analizo življenjskih zgodb in del dveh različnih avtorjev. Osnova so torej besedila teh dveh avtorjev, ki so hkrati primer in neposredni dokaz upora. Avtorica na tej podlagi določi dve vrsti javnega nasprotovanja na Slovaškem: 1) po letu 1968 ter 2) po letih 1950 in 1968. Opozarja na družbenopolitične okoliščine in parametre zahodne misli (deloma tudi retrospektivno) v slovaški alternativni kulturi in književnosti, njuno uporniško moč ter boj za svobodo misli in proti ideološki »kolonizaciji« in manipulaciji zavesti. Avtorja, katerih življenje in (življenjsko) delo sta predstavljena kot primer upora, simbolizirata resnični odnos srednjeevropske književnosti in družbe do Sovjetske zveze. Ta odnos lahko obravnavamo skozi prizmo kolonializma in postkolonialističnih pristopov v književnosti in družboslovju. Sovjetska kolonialna struktura se je v Srednji Evropi zrušila, saj so bile tam prevladujoče zahodne vrednote in zahodne družbene strukture globoko zakoreninjene ter jih sovjetski vpliv še po več desetletjih ni mogel nadomestiti.

September 2014

# Prevajanje rasističnega diskurza o temnopoltih v slovenščino

Janko Trupej

Laška vas 21, SI-3273 Jurklošter  
janko.trupej@gmail.com

*Prispevek obravnava strategije za prevajanje eksplicitno rasističnega diskurza o temnopoltih in rasističnih poimenovanj za temnopolte v slovenščino. Na podlagi analize 35 prevodov so opredeljene nekatere splošne značilnosti prevajanja rasističnega diskurza o temnopoltih skozi slovensko zgodovino.*

Ključne besede: ameriška književnost / prevajanje / prevodi v slovenščino / temnopolti / rasizem / Beecher-Stowe, Harriet / Twain, Mark / Mitchell, Margaret / Steinbeck, John

## Uvod

Problematiki prisotnosti rasističnega diskurza o temnopoltih v leposlovju se zaradi zgodovinskih okoliščin precej pozornosti posveča predvsem v bivših kolonialnih silah, npr. Veliki Britaniji, Franciji, Španiji, kot posledica suženjstva in kasnejše skoraj stoletne segregacije pa tudi v ZDA. Vprašanje, kako se je tovrstni diskurz prevajalo, je bilo v tujini že obravnavano (gl. npr. Kujawska-Lis; Weissbrod), medtem ko v Sloveniji problematika prevajanja rasističnega diskurza o temnopoltih še ni raziskana. Zato v pričujočem prispevku<sup>1</sup> prek prevodoslovne analize ugotavljamo, kakšen odnos do temnopoltih zrcalijo slovenski prevodi oz. kakšne strategije so bile v različnih obdobjih uporabljene za prevajanje zadevnega diskurza.

Če želimo primerjati izvirna in ciljna besedila, ki izhajajo iz različnih časovnih in kulturnih okolij, moramo vzpostaviti *referenčni okvir* (Toury 112–113; prim. Lambert in van Gorp 42), zato najprej orišemo zgodovinski odnos do temnopoltih po svetu in na slovenskem prostoru ter opredelimo razvoj relevantnega rasnega izrazoslovja, kar nam nato omogoči vrednotenje uporabljenih prevajalskih strategij. V empiričnem delu raziskave smo se pri izboru korpusa omejili na književna dela, ki so napisana v angleškem jeziku in so bila v izvirnem literarnem sistemu sporna zaradi prisotnosti rasističnega diskurza. Osredotočamo se na dela, ki so bila v slovenščino prevedena večkrat, saj lahko prevodi istega dela ponazorijo spreminjanje prevajalskih strategij skozi čas. Kriterijem izbora<sup>2</sup> ustrezajo naslednji romani: *Uncle Tom's Cabin; or, Life Among the Lowly* [1852]; *The Adventures of Tom Sawyer* [1876];

*Adventures of Huckleberry Finn* [1884]; *Gone with the Wind* [1936]; *Of Mice and Men* [1937]. Na ravni celotnega besedila obravnavamo tako prevajanje eksplicitno rasističnega diskurza (stereotipov o temnopoltih, negativnih izjav o njih ipd.) kot tudi prevajanje poimenovanj<sup>3</sup> za temnopolte, pri čemer se opiramo na metodologijo za raziskovanje literarnih prevodov Lamberta in van Gorpa (37–47; gl. tudi Kocijančič Pokorn, »Prevodoslovno« 44–46) v kombinaciji z metodologijo van Leuven-Zwartove (*Similarities I* 151–181; *Similarities II* 69–95): izvornik in prevode najprej primerjamo na mikrostrukturni ravni (raven povedi, stavkov in fraz) in nato ugotavljamo, ali so premiki<sup>4</sup> spremenili makrostrukturno raven posameznega besedila (karakterizacijo pripovednih oseb, medosebne odnose, potek dogajanja ipd.). Rezultate nato obravnavamo tudi v okviru *sistemskega konteksta* (Lambert in van Gorp 46–47): analiza nekaterih dodatnih relevantnih del nam omogoči nekoliko širšo opredelitev značilnosti prevajanja rasističnega diskurza o temnopoltih v slovenščino.

## Zgodovinski oris odnosa do temnopoltih

Čeprav so nekatere rasistične prakse obstajale že v antiki (gl. Miles in Brown 22–26), pa je do največjega razmaha rasizma do temnopoltih prišlo v prvih stoletjih novega veka, ko so kolonialne sile izkoriščanje in zaslužnjevanje temnopoltih ljudstev upravičevale na podlagi teorije, da gre za manjvredno raso (ibid. 36). Eno najbolj poznanih instanc tovrstnega rasizma predstavlja institucija suženjstva v ZDA, ki je bila eden poglavitnih razlogov za secesijsko vojno (1861–1865). Tudi po zmagi Severa nad Jugom in odpravi suženjstva Afroameričani sicer niso dosegli enakopravnosti, zato je sledil dolgotrajen boj za državljske pravice, ki se je na očeh svetovne javnosti intenziviral sredi 50. let 20. stoletja. Sočasno sta potekala tudi procesa dekolonizacije in ustanavljanja Gibanja neuvrščenih, ki sta ravno tako pripomogla k temu, da je rasizem do temnopoltih oz. rasizem nasploh postajal čedalje manj sprejemljiv.

Predvsem v družbah, ki imajo neposredne zgodovinske izkušnje z rasizmom do temnopoltih, je ta problematika deležna tudi precejšnje raziskovalne pozornosti, medtem ko za slovenski narod to ne velja. O slovenski percepciji temnopoltih tako sicer obstajajo nekatere raziskave (gl. npr. Mrak 47–49; Strmčnik; Zajc in Polajnar 74–84), ki se osredotočajo na določeno obdobje, vendar pa vprašanje, kako se je slovenski odnos do temnopoltih skozi zgodovino spreminjal, doslej še ni bilo deležno celovitejše obravnave. Ta odnos smo poskusili orisati na podlagi pregleda več kot 2000 zapisov v (večinoma periodičnih) publikacijah, ki zajemajo obdobje od sredine 19. stoletja do danes.

Za obdobje pred koncem prve svetovne vojne smo tako v konservativnih kot tudi v liberalnih publikacijah ugotovili precejšnjo prisotnost rasističnih pogledov: temnopolti Afričani so pogosto opisani kot divji, primitivni, leni, praznovorni, krvoločni ipd. Sicer je prisotno tudi obsojanje – predvsem nemškega in belgijskega – kolonialnega izkoriščanja in zaslužnjevanja temnopoltih, vendar je iz večine tovrstnih zapisov kljub sočutnemu odnosu razvidno, da »zamorska« kultura ni pojmovana kot enakovredna naši. V celovškem časopisu *Besednik* z dne 20. januarja 1875 npr. zapišejo: »Dasiravno so pa Zamorci tako divji in grozoviti, vendar se nikakor ne spodobi, že oziroma na človeško čast ne, da bi se ž njimi kupčevalo kakor z živino in kar je bilo žalibože zelo razširjeno« (L. 9). Izjemoma so zapisi tudi bolj naklonjeni; anonimni avtor v *Našem kmečkem domu* z dne 1. avgusta 1912 npr. izrazi mnenje, »da so črnci in rdečkarji ravnotako [sic] dobri, kakor kostanjevi Slovenci. Ne gre se za barvo, ampak za druge lastnosti« (57). Tudi poročanje o Afroameričanih je nekoliko bolj pozitivno.

V obdobju med obema vojnama so negativni zapisi še vedno precej pogosti. Zasedili smo primere biološkega rasizma, npr. da so temnopolti »v primeri z Belci manj razviti, infantilnejši, pri njih spolne razlike niso tako izrazite, kakor so pri Belcu« (Škerlj 564), vendar pa je kulturni rasizem pogostejši; anonimni avtor v *Slovenskem gospodarju* z dne 7. maja 1930 npr. opis razmer v Afriki sklene z naslednjimi besedami: »Zamorci so nekaj čudnega, ker lahko spijo kot Evropejci v posteljah, se kopljejo, zabavajo po mestnih kinih ter gledališčih, po preteku nekaj mesecev so pa že zopet prave opice po afriških pragozdih [sic]« (6). V tem obdobju je v precej manjši meri prisotno nasprotovanje kolonialnemu izkoriščanju afriških držav, pogostejše pa je obsojanje zatiranja temnopoltih v ZDA. V izrazito pozitivnem prispevku o dosežkih in vrlinah Afroameričanov anonimni avtor v *Goriški straži* z dne 10. avgusta 1927 npr. poudari, da

[b]lelokožci iz nekega napačnega ponosa kar nekako prezirljivo gledamo vse barvaste ljudi, češ, da so neizobraženi, umsko in nravno zaostali, ker jih ni obil val prosvete, ki je tako dvignil Evropca [sic] in belega človeka sploh. Podtikamo jim, da ne znajo samostojno misliti, imamo jih za napol divjake. A kako neutemeljena je taka sodba, nam priča to, kako ameriški črnci skuša lajšati bedo svojih rojakov, po drugi strani pa dejstvo, da so tudi črnci marsikaj pomembnega ustvarili v prosveti in znanosti. (5)

Diskurz o temnopoltih se s socialističnim prevzemom oblasti v Sloveniji občutno spremeni; rasističnih zapisov v tisku skorajda ne zasledimo več – tiskani mediji ostro obsojajo zatiranje temnopoltih v ZDA in drugod po svetu. Božo Škerlj že leta 1949 v monografiji z naslovom *O človeških rasah in o rasizmu* zavrne vsakršni rasizem in meni, da bo pomemb-

nost rasne pripadnosti v prihodnosti manjša, »ker socialistična družba priznava vsakega človeka, da je le res človek« (55). Kapitalistična družba naj bi po drugi strani predstavljala izvor rasizma; Ivan Bratko tako npr. trdi, da Afroameričanom napredek preprečuje »veleposestniško kapitalistična rasna mržnja« (1067). Povezavo med rasnim zatiranjem in kapitalističnim izkoriščanjem leta 1949 zasledimo tudi v recenziji drame *Globoko so korenine* (Arnaud d'Usseau in James Gow: *Deep are the Roots* [1945]):

Ob gledanju tega dela se je ponovno razkrila pred nami vsa žalostna resnica, ki obstoja v »zlati« in nad vse »demokratični« Ameriki. Gotovo je, da je našemu človeku problem črncev, njih zapostavljanje in vse drugo, o čemer še obstojajo [sic] razlike med belimi in črnimi v kapitalistični deželi, le delno poznano. Ta drama nam je razkrila te reči v podrobnostih, tako da smo šele ob gledanju tega dela povsem doumeli in se zgrozili nad krivicami, ki se gode črnemu človeku. Popolnoma pa razumemo tudi to, da v deželi kapitalizma, ki stremi za zaslužnjevanjem drugih narodov, drugače ne more biti. (D. P. 3)

Na podlagi pregleda zapisov iz obdobja po osamosvojitvi Slovenije ugotavljamo, da diskurz o temnopoltih postane bolj nevtralen; zasledili nismo niti skrajno rasističnih pogledov niti ostrega obsojanja rasizma, kakršno je bilo značilno za predhodno obdobje, ko je bil rasizem – vsaj na deklarativni ravni – nesprejemljiv. Iz nekaterih pričevanj je sicer razvidno, da so se v slovenski družbi rasni predsodki do neke mere ohranili vse do danes (gl. npr. Prestor 24; Conde 14).

## **Opredelitev angleških in slovenskih poimenovanj za temnopolte**

Specifično rasno izrazoslovje v angleščini že stoletja predstavlja simbol zatiranja temnopolnih. To velja predvsem za izraz *nigger*, ki ga nekateri opredeljujejo kot najbolj žaljivo besedo v celotnem besedišču ameriške angleščine (Hill 51; prim. Rattansi 120; Asim 9). Ta izraz sicer sprva ni bil negativno zaznamovan, temveč je takšen postal skozi čas: Kennedy (4–5) navaja, da je rasistično konotacijo imel na koncu prve tretjine 19. stoletja, Asim (11) trdi, da je bil žaljiv najkasneje konec 18. stoletja, Hillova (51) pa navaja, da je bil pejorativno zaznamovan že na začetku 17. stoletja in izpostavi, da sta bila sredi 19. stoletja najbolj vljudna izraza za poimenovanje temnopolnih *colored* in *negro*. Slednja izraza sta sicer sčasoma postala zaznamovana, zato sta ju v drugi polovici 20. stoletja v ZDA polagoma nadomestila *black* in *African American* (Rattansi 116). V preteklosti so bili pogosto uporabljani tudi drugi negativno zaznamovani izrazi za temnopolte, npr. *darky*, *Jim Crow*, *coon* (Asim 18, 28, 79), z intenziviranjem afro-



ameriškega boja za državljanske pravice sredi 20. stoletja pa so se v ZDA pogledi glede sprejemljivosti rasizma začeli spreminjati, kar je privedlo tudi do povečane senzibilnosti za rasno izrazoslovje – številni izrazi so postali družbeno nesprejemljivi.

Zgodovinski razvoj relevantnega slovenskega izrazoslovja smo ugotavljali na podlagi pogostosti uporabe izbranih izrazov skozi čas. V spodnji preglednici so navedeni rezultati analize korpusa, ki je dostopen na spletnem portalu Digitalna knjižnica Slovenije.<sup>5</sup>

Obdobje	-1918		1919–1945		1946–1991		1992–		Skupaj
	Št.	%	Št.	%	Št.	%	Št.	%	
zamorec	8.197	72,57	9.615	50,18	821	24,49	246	13,13	<b>18.879</b>
črnc	2.385	21,11	8.484	44,27	2.062	61,50	794	42,39	<b>13.725</b>
temnopolt	138	1,22	745	3,88	318	9,48	774	41,32	<b>1.975</b>
črnuh	498	4,41	254	1,33	116	3,46	49	2,62	<b>917</b>
črnuhar	28	0,25	29	0,15	17	0,50	3	0,16	<b>77</b>
črnokožec	39	0,35	26	0,14	5	0,15	0	0	<b>70</b>
zamurc	7	0,06	7	0,04	10	0,30	5	0,27	<b>29</b>
črnavs	3	0,03	2	0,01	4	0,12	2	0,11	<b>11</b>
<b>Skupaj</b>	<b>11.295</b>	<b>100</b>	<b>19.162</b>	<b>100</b>	<b>3.353</b>	<b>100</b>	<b>1.873</b>	<b>100</b>	<b>35.683</b>

Iz razmerij med posameznimi izrazi je razvidno, da je bil v obdobju do konca prve svetovne vojne *zamorec* standardni izraz.<sup>6</sup> Med obema vojnama sta izraza *črnc* in *zamorec* skoraj enako pogosta, v socialističnem obdobju pa se uporaba slednjega izraza občutno zmanjša in *črnc* postane standardni izraz.<sup>7</sup> V obdobju samostojne Slovenije prevladujeta izraza *črnc* in *temnopolt*. Delež ostalih izrazov je v vseh obdobjih zanemarljiv, saj npr. **četrti najpogostejši izraz** (*črnuh*) nikdar ne predstavlja deleža večjega od 4,41 %.

Nadalje smo pregledali relevantna gesla za označevanje temnopoltih v dveh slovarjih slovenskega jezika, treh angleško-slovenskih slovarjih, petih slovensko-angleških slovarjih, šestih nemško-slovenskih slovarjih in petih slovensko-nemških slovarjih.<sup>8</sup> Stalnica v skoraj vseh preverjenih slovarjih sta le izraza *črnc* in *zamorec* (14-krat sta navedena kot sinonima), medtem ko so izrazito negativno zaznamovani izrazi običajno izpuščeni; izmed vseh tujejezičnih slovarjev je npr. izraz *črnuh* naveden le v Pleteršnikovem *Slovensko-nemškem slovarju* iz leta 1894 (pri geslu *Neger* je označen kot zaničljiva slovenska ustreznica), *Slovensko-nemškem slovarju* (Bradač in Pregelj) in *Velikem angleško-slovenskem slovarju* (Grad, Škerlj in Vitrovič), medtem ko izrazov *črnavs*, *črnokožec*, *črnuhar* ne zasledimo v nobenem slovarju, z izjemo *Slovarja slovenskega knjižnega jezika*.

Sodoben slovenski odnos do relevantnega rasnega izrazoslovja smo ugotavljali tudi s pomočjo ankete, pri kateri je sodelovalo 309 oseb.<sup>9</sup> V enem izmed sklopov so anketiranci s števili od 1 do 5 vrednotili izbrane

izraze za poimenovanje temnopoltih; z 1 so označili izraze, ki so jih pojmovali kot povsem nevtralne, medtem ko so za izraze, ki so se jim zdeli manj sprejemljivi, uporabili ustrezno višje število. Od najbolj do najmanj sprejemljivega (od najnižje do najvišje povprečne vrednosti) si sledijo izrazi: *temnopolt* (1,17); *črnc* (1,87); *črnokožec* (3,13); *čamorec* (3,22); *čamurc* (3,83); *črnuh* (4,46); *črnuhar* (4,58); *črnavs* (4,61). Rezultati izvedene ankete nakazujejo, da glede senzibilnosti za rasno izrazoslovje sicer obstajajo manjše razlike, ki so odvisne od starosti, stopnje in smeri izobrazbe, vendar pa Slovenci v povprečju kot najbolj rasistične dojemamo iste izraze – vse skupine anketirancev so kot tri najbolj rasistične opredelile izraze *črnuh*, *črnuhar* in *črnavs*.

## Analiza korpusa

### Harriet Beecher Stowe: *Uncle Tom's Cabin; or, Life Among the Lowly* [1852] (Prevodi: 1853 (2×), 1918, 1934, 1954)

Čeprav roman *Uncle Tom's Cabin* opozarja na nesprejemljivost suženjstva, naj bi hkrati utrjeval določene rasne stereotipe in nazore o večvrednosti bele rase (Banks 37), za moderne bralce pa je problematična tudi pogosta uporaba rasističnega izrazoslovja (Asim 69–70). V prvih dveh slovenskih priredbah, ki sta istega leta izšli pod naslovoma *Stric Tomaž ali življenje čamorcov v Ameriki* in *Stric Tomova kočja ali Življenje čamorcov v robnih državah svobodne severne Amerike*, sta prevajalca Janez Božič in Franc Malavašič za označevanje rase večinoma uporabljala v tistem obdobju nezaznamovan izraz *čamorec*. Ta izraz je najpogostejši tudi v priredbi Silvestra Košutnika z naslovom *Stric Tomova kočja: povest iz suženjskega življenja* iz leta 1918. Ker gre za prevode skrajšanih nemških priredb, je v vseh slovenskih besedilih obseg eksplicitno rasističnega diskurza manjši kot v izvirniku; Božič in Malavašič sta prevedla isto priredbo, zato v njenih različicah zasledimo identične primere rasističnega diskurza in tudi pri Košutniku je prisotnost zadevnega diskurza glede na dolžino besedila primerljiva s predhodnima priredbama.<sup>10</sup>

Olga Grahor je za priredbo z naslovom *Kočja strica Toma: izbor iz romana istega imena* iz leta 1934 uporabila izvirno angleško besedilo in večino dogajanja podala v obliki kratkih povzetkov, dele besedila pa je prevedla integralno – rasističnega diskurza torej ni cenzurirala; v primerjavi s predhodnimi priredbami je ta sicer manj pogost. Za različna izvorna rasna poimenovanja (*nigger*, *negro*, *black*) je prevajalka uporabljala nevtralni slovenski različici *čamorec* in *črnc*. Bila je nedosledna, saj je za pejorativni izraz *nigger*

10-krat uporabila izraz *črnc* in 16-krat *zamorec*, pri čemer strategija za izbor posameznega izraza ni razvidna. V prevodu odstavka, kjer trgovec s sužnji Haley pojasnjuje svoje nazore glede primernega ravnanja s sužnji, in pri tem petkrat uporabi izraz *nigger*, tako npr. štirikrat zasledimo *zamorec* in enkrat *črnc*, čeprav so vsi izrazi uporabljeni v enakem kontekstu (Stowe 12/Stowe - Grahor 37).

Ko je *Koča strica Toma* dve desetletji kasneje izšla v prevodu Olge Grahor in priredbi Kristine Brenk, na mestih, kjer je bil leta 1934 uporabljen izraz *zamorec*, zasledimo izraz *črnc* (Stowe - Grahor 30, 32, 36, 37 (2×), 39, 47 (2×), 107, 108/Stowe - Grahor in Brenk I<sup>11</sup> 7, 8, 10, 10 (2×), 11, 44 (2×), 138, 139) – ugotovili smo le eno izjemo (ibid. 94/117). V tej priredbi je za izraz *nigger* v ohranjenih delih besedila večinoma (33-krat) uporabljen nezaznamovan izraz *črnc*, načrtna nevtralizacija diskurza pa je razvidna tudi iz petih izpustov povedi, v katerih se zadevni izvorni izraz pojavi, in dveh izpustov izraza na ravni povedi. Negativna zaznamovanost izraza *nigger* je v celotnem besedilu ohranjena le dvakrat. Poved *I'll get him in house-servant in some good old family, and then, if he stands the fever and 'climating, he'll have a berth good as any nigger ought ter ask for.* (Stowe 106)<sup>12</sup> je prevedena v *Prodal ga bom za hišnega služabnika kakšni dobri stari družini in potem, če ga ne pobere vročica ali podnebje, mu bo tako dobro, kakor si le more kak črnub želeti.* (Stowe - Grahor in Brenk I 46). Poleg tega primera je v prvi izdaji prevoda poved *After all, what a fuss, for a dead nigger!* (Stowe 439) prevedena v *Koliko sitnosti zaradi te črne mrhovine!* (Stowe - Grahor in Brenk I 139), medtem ko v ponatisih<sup>13</sup> zasledimo nekoliko omiljeno različico: *Koliko sitnosti zaradi te črne mrhe!* (Stowe - Grahor in Brenk II/III 146/194). Tudi izraz *negro* v vseh izdajah ni preveden enako: vse do zadnje izdaje v ohranjenih odstavkih 21-krat zasledimo prevod *črn* oz. *črnc*, šestkrat *zamorec* in osem izpustov povedi, v katerih je izvorni izraz uporabljen, medtem ko so v najnovejši izdaji štirje od šestih izrazov *zamorec* spremenjeni v *črnc* (Stowe - Grahor in Brenk I/Stowe - Grahor in Brenk III 49/67, 85/118, 86/118, 132/184).

Strategija za prevajanje eksplicitno rasističnega diskurza v priredbi iz leta 1954 se razlikuje od predhodnih strategij in glede na obseg priredbe je rasistični diskurz v primerjavi s starejšimi priredbami tudi najmanj pogost. Že v prvi izdaji na nekaterih mestih (npr. Stowe 12, 352, 375/Stowe - Grahor in Brenk I 10, 108, 116) zasledimo izpuščanje rasističnih delov besedila. Izjava gospe Shelby, ki se v izvorniku glasi *Tom is a noble-hearted, faithful fellow, if he is black. I do believe, Mr. Shelby, that if he were put to it, he would lay down his life for you.* (Stowe 38) je npr. skrajšana v *Tom je plemenit, zvest človek, ki bi dal življenje zate.* (Stowe - Grahor in Brenk I 21) – gospa Shelby v prevodu torej ne izjavi, da ima Tom določene vrline, četudi je *črn*. V najnovejši izdaji so nekateri rasistični odseki besedila še dodatno cenzu-

rirani. Poved *She was one of the blackest of her race; and her round shining eyes, glittering as glass beads, moved with quick and restless glances over everything in the room.* (Stowe 252) je npr. vse do zadnje izdaje prevedena brez premikov v *Pripadala je najbolj črnim svojega plemena in njene okrogle, bleščeče se oči so z naglimi, nemirnimi pogledi švigale sem ter tja.* (Stowe - Grahor in Brenk I 86), medtem ko v izdaji iz leta 1993 »pleme« te pripovedne osebe ni več omenjeno: *Bila je izredno črna in njene okrogle, bleščeče se oči so naglo švigale sem ter tja.* (Stowe - Grahor in Brenk III 118). Na podoben način je cenzurirana tudi pripovedovalčeva trditev o nevednosti temnopoltih (Stowe - Grahor in Brenk I 44/Stowe - Grahor in Brenk III 61).

Na podlagi analize lahko zaključimo, da je za vse slovenske priredbe romana *Uncle Tom's Cabin* značilna standardizacija izvirnega negativno zaznamovanega rasnega izrazoslovja, zaradi česar se nekoliko spremeni odnos med sužnji in njihovimi lastniki oz. med obema rasama. Slednje še v večji meri velja za najnovejšo priredbo romana, v kateri je na nekaterih mestih cenzuriran tudi eksplicitno rasistični diskurz.

### Margaret Mitchell: *Gone with the Wind* [1936] (Prevoda: 1939, 1965)

Oba prevoda te literarne uspešnice – ki tendenčno prikazuje medrasne napetosti na ameriškem Jugu med in po obdobju državljanske vojne in ji številni avtorji očitajo rasističnost (Young 236, 257; McPherson 61, 73, 86; Asim 132–133; Ryan 2008: 22, 26, 48) – sta integralna, torej eksplicitno rasistični diskurz ni cenzuriran, medtem ko je neupoštevanje izvirne zaznamovanosti rasnega izrazoslovja značilno za obe slovenski besedili. V prvem prevodu je Mirko Košir za vsa izvorna poimenovanja večinoma uporabljal izraza *zamorec* in *črnc*, ki sta bila v obdobju nastanka prevoda slogovno nezaznamovana. Prevajalec ni imel jasne strategije, saj je npr. kot prevod za izraz *nigger* 69-krat uporabil *črnc* in 33-krat *zamorec*, za izraz *negro* pa 159-krat *črnc* in 40-krat *zamorec* oz. *zamorski*, pri čemer o razlogu za uporabo posameznega izraza ni mogoče sklepati niti na podlagi konteksta niti na podlagi govorničevega statusa.

O izničevanju razlik med različnimi izvirnimi poimenovanji za temnopolte lahko govorimo tudi pri prevodu Janka Modra, ki je bil sicer bolj dosleden: tako izraza *black* in *negro* kot tudi negativno zaznamovan izraz *darky* je v več kot 95 % primerov prevedel v *črnc*. V precejšnji meri je omiljen tudi rasistični naboj izraza *nigger*, ki ga je Moder 86-krat prevedel v *črnc*, med premike pa lahko prištevamo tudi 12 pojavitev izraza *zamorec*, ki je bil sredi 60. let 20. stoletja sicer že zaznamovan, a njegova pejorativnost ni primerljiva z rasistično konotacijo izvirnega izraza. Dejstvo, da je bila

rešitev *žamorec* vedno uporabljena v negativnem kontekstu, sicer nakazuje, da se je Moder zavedal konotativnega pomena izvirnega izraza, vendar ga kljub temu v večini primerov ni ohranil.

Izraz *nigger* igra pomembno vlogo v tem romanu, kar je npr. razvidno iz dialoga med hišno sužnjo Prissy in njeno gospodarico Scarlett O'Hara, v katerem slednja prvič v celotnem dogajanju uporabi zadevni izraz in se nemudoma zave, da je prelomila pravila družbeno sprejemljivega izražanja: [*"You're a fool nigger, and the worst day's work Pa ever did was to buy you," said Scarlett slowly, too tired for anger. "And if I ever get the use of my arm again, I'll wear this whip out on you." / There, she thought, I've said 'nigger' and Mother wouldn't like that at all.* (Mitchell 401). Čeprav je iz konteksta razvidno, da bi moral biti tudi v slovenščini uporabljen pejorativni izraz, je Košir uporabil slogovno nezaznamovano različico, zaradi česar diskurz deluje nekoherentno: [*»]Prismojen črnc si in papanov najslabši domislek je bil, da te je kupil,« je dejala Scarlett počasi, ker je bila preveč utrujena, da bi se jezila. »In če mi bo še kdaj rabila tale roka, bom razbila tole šibo na tvojih plečih.« / »No,« si je mislila, »sedaj sem rekla 'črnc' in materi bi to prav nič ne ugajalo.«* (Mitchell - Košir 332). V novejšem prevodu je na tem mestu uporabljen izraz *žamorka* (Mitchell - Moder 557–558), s čimer je do neke mere ohranjen učinek izvirnika. Protagonistka kasneje še 12-krat uporabi izraz *nigger*, kar – kot izpostavlja Asim (132–133) – zanjo predstavlja pomemben simbol upora proti družbenim normam. Košir je standardiziral vse omenjene primere in tudi Moder je le še dvakrat uporabil pejorativno prevodno rešitev, zato se nekoliko spremeni karakterizacija te pripovedne osebe. V izvirniku izraz *nigger* uporabljajo predvsem osebe z družbenega dna, zato konstantni premiki v obeh prevodih do neke mere zabišejo razliko med načinom izražanja višjih in nižjih slojev. Zaradi standardizacije izvirno rasističnega izrazoslovja antagonistični odnos med obema rasama v obeh prevodih tudi ni tako očiten kot v izvirniku.

### **Mark Twain: *The Adventures of Tom Sawyer* [1876] (Prevodi: 1921, 1947, 1960)**

V vseh slovenskih prevodih tega klasičnega dela ameriške mladinske književnosti – glede katerega so bili v zadnjih desetletjih v ZDA občasno izraženi zadržki zaradi prisotnosti rasističnega diskurza o Afroameričanih (Sova 2006: 10–11) – je eksplicitno rasistični diskurz večinoma ohranjen. Edino izjemo predstavlja prevod Milene Mohorič iz leta 1947, v katerem je izjava Huckleberryja Finna, ki se v izvirniku glasi *Sometimes I've set right down and eat with him. But you needn't tell that. A body's got to do things when he's awful hungry he wouldn't want to do as a steady thing.*<sup>14</sup>

(Twain, *The Adventures* 159), prevedena v *Često sem že sedel z njim in skupaj sva jedla*. (Twain - Mohorič 225).

Nevtralizacijo rasnih poimenovanj smo ugotovili v vseh prevodih. Ivan Mulaček se je pri prevajanju izrazov *nigger* in *negro* izmenjaje posluževal izrazov *zamorec* in *črnc*, Milena Mohorič je za oba izvirna izraza dosledno uporabljala *črnc*, medtem ko se rešitve v različnih izdajah prevoda Janeza Gradišnika razlikujejo. V izdajah iz let 1960, 1965 in 1994 je izraz *nigger* štirikrat preveden v *črnc* in petkrat v *zamorec*, v izdajah iz let 1977, 1979 in 1984 pa osemkrat zasledimo rešitev *zamorec* in enkrat kazalni zaimek *ta*. Tudi za izraz *negro* sta v prvih dveh in v najnovejši izdaji dvakrat uporabljeni rešitvi *črnski* in enkrat *zamorski*, medtem ko v izdaji iz leta 1977 in njenih dveh ponatisih zasledimo *zamorci*, *zamorski* in *črnski*. Ker rasizem v tem romanu ne igra pomembne vloge, premiki sicer nimajo občutnejših posledic na makrostrukturno raven besedila.

### **Mark Twain: *Adventures of Huckleberry Finn* [1884] (Prevoda: 1948, 1962)**

Nadaljevanje romana *The Adventures of Tom Sawyer* že od izvirnega izida velja za kontroveržno delo, vendar so se razlogi za neodobravanje skozi desetletja spreminjali; medtem ko so v odzivih konec 19. stoletja kritiki Twainu očitali neotesanost in vulgarnost, je roman danes problematičen predvsem zaradi rasističnega diskurza (Devanny Jr. 356; Sova 4–6). Pri moderni izvorni recepciji je kot problematična izpostavljena pogostost izraza *nigger*, ki poleg stereotipnega prikaza Afroameričanov predstavlja poglobitni razlog za neodobravanje romana (Leonard in Tenney 2; prim. Hill 58, 166).

Pri prvem prevodu tega romana ne moremo govoriti o jasni prevajalski strategiji, saj je Pavel Holeček za izraz *nigger* – ki se v izvorniku po našem štetju pojavi 212-krat in ga Twain skoraj izključno uporablja za označevanje rase – uporabil 26 različnih prevodnih rešitev. Najpogosteje (147-krat) je uporabljen – ob izidu prevoda še nevtralen – izraz *zamorec*, med ostalimi primeri pa pri negativnih pripovednih osebah zasledimo šest prevodnih rešitev, ki so bolj eksplisitne od izvirnega izraza: *prekleti črni ubijalec* (Twain, *Adventures* 53/Twain - Holeček, *Pustolovščine* 83), *črna sodrga* (ibid. 162/236), *smrdljiva črna drhal* (ibid. 167/244), *črni malopridneži* (ibid. 179/262), *pes* (ibid. 213/311) in *pokvarjeni črni pes* (ibid. 225/328). Prevajalec je bil nedosleden tudi pri prevajanju eksplisitno rasističnega diskurza, saj pri Huckleberryju Finnu zasledimo tako dodajanje (ibid. 81/125) kot tudi izpuščanje (ibid. 141–142/207, 191–192/278) tovrstnega diskurza. Ravno tako je izpuščen monolog protagonistovega očeta, v katerem slednji kritizira ureditev, ki Afroameričanom

omogoča enake pravice kot belcem (ibid. 26–27/45).<sup>15</sup> Intenziviranje rasističnosti diskurza je sicer bolj pogosto. Izjava antagonistov Kralja in Vojvode a *nigger only makes up the feather-bed*<sup>16</sup> (Twain, *Adventures* 162) je npr. prevedena v [z]amorke **so zanikerne** in pretresajo samo pernice (Twain - Holeček, *Pustolovščine* 236), besedilo *they'd be in this house yet*<sup>17</sup> (Twain, *Adventures* 168), pa v **bi bili črni psi** še tule v hiši (Twain - Holeček, *Pustolovščine* 245). Pri Tomu Sawyerju zasledimo podobno degradacijo, saj temnopoltega protagonista Jima imenuje **neumno žival** (ibid. 346), medtem ko v izvirniku zanj uporabi osebni zaimsek **him** (Twain, *Adventures* 237), njegova izjava *besides, Jim's a nigger, and wouldn't understand the reasons for it*<sup>18</sup> (ibid. 216) pa je prevedena v **razen tega je Jim zamorec in kot tak jako trdoglav** in zato ne bo hotel razumeti (Twain - Holeček, *Pustolovščine* 314). Zaradi vseh omenjenih premikov nekatere pripovedne osebe na določenih mestih delujejo bolj rasistično kot v izvirniku, medtem ko – predvsem zaradi nevtralizacije izraza *nigger* – za Huckleberryja Finna velja nasprotno, zaradi česar tudi njegova kasnejša zavrnitev prevladujočih rasističnih družbenih pogledov ne učinkuje primerljivo z izvirnikom.

Janez Gradišnik za razliko od predhodnika ni spreminjal eksplicitno rasističnega diskurza in je bil bolj dosleden pri prevajanju rasnega izrazoslovja, saj je za izraz *nigger* v 194 primerih uporabil *zamorec* (s čimer je vsaj do neke mere ohranil rasističnost izvornika), 13-krat izraz *črnc*, dvakrat zaimsek, trikrat pa je izraz izpustil. Premiki glede zaznamovanosti rasnega izrazoslovja tudi v tem prevodu nekoliko spremenijo karakterizacijo Huckleberryja Finna, vendar to na interpretativne možnosti ne vpliva v tolikšni meri kot v starejšem prevodu.

### **John Steinbeck: *Of Mice and Men* [1937] (Prevoda: 1952, 2007)**

Pri tem Steinbeckovem romanu o usodi migrantskih delavcev je bila kot sporna najpogosteje izpostavljena profanost, vendar je kot eden izmed razlogov za neodobravanje tega dela nemalokrat naveden tudi rasistični diskurz (Foerstel 277; Sova 239–240; Hinds 9). V prvem – sicer ne popolnoma integralnem – prevodu romana eksplicitno rasistični diskurz ni cenzuriran, medtem ko smo pri prevodnih rešitvah za rasno izrazoslovje ugotovili konstantne premike: Meta Gosak je popolnoma izničila razlike med izvirnimi poimenovanji, saj je tako za izraze *colored*, *black* in *negro* kot tudi za izraz *nigger*, ki so uporabljeni za označevanje edine afroameriške pripovedne osebe v tem delu, uporabljala izraz *črnc*.

Novejši prevod je integralen, raznolikost izvornih poimenovanj za raso pa ravno tako ni dovolj upoštevana, saj so izrazi *black*, *colored* in *negro* – z dvema izjemama – prevedeni v *črnc* oz. *črnski*, za izraz *nigger* pa je v enaj-

stih od šestnajstih primerov uporabljena rešitev *žamorc*, ki tudi danes ni zaznamovana primerljivo kot izvorni izraz. Samocenzura je razvidna iz dejstva, da je prevajalka v vseh primerih, ko izraz *nigger* uporabi Afroameričan Crooks (in s tem opozori na diskriminacijo, s katero je soočen) uporabila izraz *črnc*: poved *If I say something, why it's just a nigger sayin' it. /.../ This is just a nigger talkin, an' a busted-back nigger.* (Steinbeck 80) je tako prevedena v *Če kdaj kaj rečem, pravijo, da govori samo črnc. /.../ Samo črnc govori, samo pobablen črnc. Zato to nič ne vela.* (Steinbeck - Čerče 69).

Strategija, ki jo je Tina Mahkota uporabila za prevajanje rasnega izrazoslovja v Steinbeckovi istoimenski drami, je primerljiva s strategijo v novjšem prevodu romana, razlikuje pa se v tem, da je izraz *žamorec* uporabila tudi v zgoraj navedenih primerih, ko izraz *nigger* uporabi Crooks. Tako v prevodu drame kot v obeh prevodih romana se zaradi premikov zviša register pripovednih oseb, ki uporabljajo rasistične izraze, medtem ko je problematika rasizma – na katero je Steinbeck želel opozoriti (Hinds 116–117, 122–123; prim. Sova 239) – nekoliko potisnjena v ozadje.

## Sistemski kontekst

Analizirali smo tudi nekatera večkrat prevedena literarna dela, v katerih se pojavijo le posamezni primeri rasističnega diskurza, in prevode del, ki so bila v izvorni kulturi problematizirana zaradi rasističnega diskurza, in so bila v slovenščino prevedena le enkrat. Tudi v teh prevodih smo ugotovili številne premike. V prevodu Kiplingovega romana *Kim* [1901] iz leta 1933 je npr. poved *He styled all natives "niggers"; yet servants and sweepers called him abominable names to his face, and, misled by their deferential attitude, he never understood.* (Kipling b. š.) prevedena v *Vse domačine je nazival »črnce«; hlapci in pometači so mu metali v obraz najgrše priimke, ki jih pa on, varan po njih spoštljivem vedenju, ni razumel.* (Kipling - Koritnik 128). Čeprav je iz konteksta razvidno, da gre pri izrazu *nigger* za žaljivko, je prevajalec uporabil nevtralen izraz, kar povzroči nekoherentnost. V prevodu Conradovega romana *The Nigger of the "Narcissus"* [1897] iz leta 1966 naletimo na podobno situacijo, saj je konfrontacija med mornarjema, ki se v izvorniku glasi *"I've put my oilskin and jacket over that half-dead naggur—and he says he chokes," said Belfast, complainingly.—"You wouldn't call me nigger if I wasn't half dead, you Irish beggar!"* (Conrad b. š.), prevedena v *»S svojim plaščem in jopičem sem pokrtil tega na pol mrtvega črnca – on pa pravi, da ga duši,«* je potožil Belfast. – *»Ne bi me imenoval črnca, če ne bi bil že na pol mrtev, ti irski capin!«* (Conrad - Dolenc 71). Zaradi uporabe standardnega slovenskega izraza motivacija za Waitov ogorčen odziv ni razumljiva.<sup>19</sup>

Potencialne posledice uporabe iste prevodne rešitve za dva različno zaznamovana izvorna izraza so razvidne v prevodu Faulknerjevega ro-



mana *Light in August* [1932] iz leta 1952, v katerem je Mira Mihelič izraz *nigger* dosledno prevajala v *žamorec*, to prevodno rešitev pa je večinoma uporabljala tudi za izraz *negro*. Neustreznost tovrstne strategije ponazori del pogovora med delavcem Byronom Bunchom in duhovnikom Gailom Hightowerjem, ki se v izvirniku glasi ["]*Christmas is part nigger. About him and Brown and yesterday.*" / "**Part negro,**" Hightower says. (Faulkner 68), in je preveden v [»]*Christmas ima zamorsko kri. O njem in Brownu in včerajšnjih dogodkih še niste slišali.*« / »**Zamorsko kri!**« pravi Hightower. (Faulkner - Mihelič 83). V izvirniku Hightower sogovornika opomni, naj namesto vulgarnega izraza uporabi nevtralno različico, medtem ko v prevodu tega ne stori; ker je Miheličeva kot končno ločilo namesto vejice uporabila klicaj, je povzročila še dodaten makrostrukturni premik, saj Hightower nad informacijo, da ima Joe Christmas *žamorsko kri*, deluje presenečeno, morda celo zgroženo. Nasprotna vrsta nedoslednosti kot pri Miheličevi je značilna za prevod Kiplingovega mladinskega romana *Captains Courageous* [1897] iz leta 1958, v katerem je Janko Moder za izraza *nigger* in *negro* uporabljal tako izraz *žamorec* kot tudi *črnc* – celo v isti povedi je za *negro* sprva uporabljen *žamorec*, le nekaj besed kasneje pa *črnc* (Kipling b.š./Kipling - Moder 37–38), čeprav se izraza navezujeta na isto osebo in je tudi kontekst enak.

Ugotovili smo, da so se strategije istih prevajalcev od prevoda do prevoda pogosto razlikovale. Olga Grahor, ki je v *Koči strica Toma* za izraz *negro* večinoma uporabljala izraz *črnc*, je prevodu Darwinovega dela *The Voyage of the Beagle* [1839] iz leta 1950 dosledno uporabljala *žamorec* oz. *žamorski*. Tudi Janez Gradišnik, ki je v prevodih Twainovih mladinskih romanov v precejšnji meri nevtraliziral negativno zaznamovano rasno izrazoslovje, je v prevodu Lewisovega romana *Kingsblood Royal* [1947] iz leta 1952 za zelo raznolika izvorna negativna poimenovanja temnopoltih uporabljal pejorativne slovenske različice, med drugim *črnava*, *črnuh*, *črnelja*, *črnoba*, *črnokožec*, *žamorec* in *žamorkelja*. Meta Gosak, ki je v romanu *Ljudje in miši* nevtralizirala izvorno negativno rasno izrazoslovje, ga je ohranila v prevodu potopisa *Travels with Charley* [1962] iz leta 1963, saj je *nigger* prevajala v *žamurc*. V Holečekovem prevodu romana *Tom Sawyer, Detective* [1896], ki je leta 1957 izšel pod naslovom *Tom Sawyer, detektiv* pa – za razliko od prevoda romana *Adventures of Huckleberry Finn* – ne zasledimo intenziviranja, temveč omiljenje rasističnega diskurza; Holeček je cenzuriral tako poved, ki je implicirala nasilje belcev nad temnopoltimi (Twain *Tom* b. š./Twain - Holeček *Tom* 36), kot tudi poved, v kateri je izražena domneva, da je nek temnopolt možki kradel žito (ibid. b. š./66).<sup>20</sup>

Tovrstna cenzura eksplicitno rasističnega diskurza ni bila omejena le na prevode mladinskih del. V prvem prevodu romana *The Godfather* iz leta 1970 – v katerem je izvorna negativna zaznamovanost izrazov za poime-

novanje temnopoltih sicer upoštevana v večji meri kot v integralnem prevodu iz leta 2004 – je cenzurirana izjava mafijskega dona, ki temnopolte označi kot živali (Puzo 386/Puzo - Napast 300). Tudi v prevodu kratke zgodbe »The Ethics of Living Jim Crow« [1938] afroameriškega pisatelja Richarda Wrighta iz leta 1956 je Ciril Kosmač na dveh mestih izpustil povedi, ki izražata rasizem do temnopoltih (Wright 13, 14/Wright - Kosmač 15, 17), vendar pa je v precejšnji meri ohranil izvorno zaznamovanost rasnega izrazoslovja. Nasploh je za prevode del izpod peresa afroameriških avtorjev značilno, da je zaznamovanost rasnega izrazoslovja upoštevana v večji meri kot v drugih prevodih. V prevodih romanov *Roll of Thunder, Hear my Cry* [1976] (prevod: Mojca Čakš, 1981); *Invisible Man* [1952] (prevod: Branko Gradišnik, 1985); *The Color Purple* [1982] (prevod: Zoja Skušek-Močnik, 1987); *Beloved* [1987] (prevod: Jože Stabej, 1993) smo tako v primerjavi z drugimi analiziranimi deli ugotovili najmanj zadevnih premikov (izraz *nigger* je npr. najpogosteje preveden v *črnulj*), ravno tako pa nismo zasledili cenzure eksplicitno rasističnega diskurza.

## Sklep

V okviru raziskave smo analizirali 35 prevodov in ugotovili, da je za prevajanje rasističnega diskurza o temnopoltih v slovenščino značilna določena mera nevtralizacije. V prevodih, ki so izšli pred koncem druge svetovne vojne, smo ugotovili popolno neupoštevanje negativno zaznamovanih izrazov za temnopolte. Ker je bil rasizem v tistem obdobju razmeroma sprejemljiv, verjetno ni šlo za načrtno izogibanje rasističnim prvinam, temveč je nevtralizacija profanih izrazov posledica težnje po ohranjanju visoke ravni jezika, ki je bila značilna za slovensko literarno produkcijo (Hladnik 61). Omenjena prevajalska strategija se je v precejšnji meri ohranila tudi kasneje – celo v primerih, ko bi bilo upoštevanje izvorne zaznamovanosti ključnega pomena za ohranjanje interpretativnih možnosti izvornika. Uporabljena strategija je bila odvisna predvsem od predvidenega ciljnega bralstva: v prevodih mladinske literature je nevtralizacija pogostejša kot v prevodih literature namenjene odraslim bralcem, čeprav smo številne premike ugotovili tudi v slednjih. Negativna zaznamovanost izvornih izrazov je bila najpogosteje ohranjena v prevodih del temnopoltih pisateljev, kar nakazuje, da se je prevajalcem zdelo manj sporno ohraniti rasistične izraze, če jih je avtor uporabil za lastno raso.

Pred drugo svetovno vojno je bil eksplicitno rasistični diskurz v vseh obravnavanih prevodih ohranjen, medtem ko so bile strategije kasneje – ko je rasizem do temnopoltih postal manj sprejemljiv – bolj heterogene.

V prevodih mladinske literature – za katere so bili v obdobju socialistične Jugoslavije nasploh značilni ideološki posegi (gl. npr. Kocijančič Pokorn, *Post-socialist*; Orel Kos; Svetina) – pogosto zasledimo cenzuro, tovrstni posegi pa so se dogajali tudi v post-socialističnem obdobju. Obravnavani prevodi del za odrasle so večinoma integralni, vendar smo tudi v tej kategoriji ugotovili izjeme.

Zaključimo lahko, da so dela, ki so bila v izvirnem literarnem sistemu sporna zaradi rasističnega diskurza, v slovenski literarni sistem pogosto vstopala v nekoliko manj rasistični obliki, kar je do neke mere spremenilo tudi njihove interpretativne možnosti.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Prispevek temelji na doktorski disertaciji, ki je med leti 2010 in 2013 nastala na Oddelku za prevajalstvo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani pod mentorstvom red. prof. dr. Nike Kocijančič Pokorn.

<sup>2</sup> Upoštevali smo Touryjevo (45) funkcionalno definicijo prevoda, v skladu s katero je to vsako besedilo, ki je bilo v ciljni kulturi sprejeto kot prevod, četudi ni prevedeno integralno (gl. tudi Kocijančič Pokorn, »Prevodoslovno« 41). Pri izboru relevantnih del smo se opirali na navedbe v publikacijah *Banned Books: Literature Suppressed on Political Grounds* (Karolidis) in *Banned Books: Literature Suppressed on Social Grounds* (Sova) ter na sedem seznamov spornih književnih del Urada za intelektualno svobodo [Office for Intellectual Freedom], ki deluje v okviru Združenja ameriških knjižnic (gl. American Library Association).

<sup>3</sup> Preverili smo prevodne rešitve za vse pojavitve določenega izvirnega izraza v posameznem delu. Celoten seznam z navedbami strani je dostopen na spletnem mestu: <https://sites.google.com/site/jankotrupej/home/bibliografija/priloga-k-clanku-trupej-janko-2014-prevajanje-rasisticnega-diskurza-o-temnopoltih-v-slovenscino-primerjalna-knjizevnost-37-3>.

<sup>4</sup> Premike lahko na splošno definiramo kot »spremembe, ki se zgodijo ali se lahko zgodijo pri procesu prevajanja« (Bakker, Koster in van Leuven-Zwart 269) oz. kot »vse, kar se zdi novo glede na izvirnik ali se ne pojavi, kjer bi lahko pričakovali, da se bo« (Popovič; cit. po Bakker, Koster in van Leuven-Zwart 271). Kadar prevajalec tujejezičnega citata ni naveden, so prevodi delo avtorja prispevka.

<sup>5</sup> Navedene vrednosti ne predstavljajo števila pojavitve posameznega izraza, temveč število publikacij, v katerih se izraz pojavi najmanj enkrat. Podatki so z dne 27. julija 2012.

<sup>6</sup> Že v 19. stoletju smo v anonimnem zapisu v časopisu *Slovenec* z dne 11. junija 1885 zasledili mnenje, da bi bil izraz *črnc* za označevanje temnopoltih bolj primeren, saj »[z]amorec ni prava beseda, ker pomeni le človeka tam preko morja živečega« (2).

<sup>7</sup> Od leta 1936 do leta 1945 se izraz *zamorec* pojavi v 2.969, izraz *črnc* pa v 2.891 publikacijah (razmerje znaša 1,03: 1), v obdobju od leta 1946 do leta 1955 pa se *zamorec* pojavi v 489 in *črnc* v 814 publikacijah (razmerje znaša 1: 1,67). Od leta 1948 dalje je *črnc* sleherno leto uporabljen v več publikacijah kot *zamorec*. Ti podatki nakazujejo, da je slednji izraz že kmalu po koncu druge svetovne vojne postal pejorativen. Razmerje med izrazoma je npr. razvidno iz naslednje povedi radijske igre »Črnci« iz leta 1970: *Kot pravi včasih vljudno naš nočni čuvaj: črno kot v zamorčevi riti. – Ob, oprostite, Črnci. Bodimo vljudni.* (Genet - Znidarčič 10).

<sup>8</sup> Seznam z vsemi preverjenimi gesli je dostopen na spletnem naslovu navedenem pod opombo št. 3.

<sup>9</sup> Besedilo ankete je dostopno na spletnem naslovu: <https://docs.google.com/spreadsheet/viewform?formkey=dEViZm5rX2ZxRzI2WVFOOFRDVBhQWkE6MQ>.

<sup>10</sup> Za primerjavo smo izbrali 77 primerov, ki zajemajo večino najbolj rasističnega diskurza iz izvirnika, in nato izračunali pogostost tovrstnega diskurza glede na skupno dolžino besedila. Natančnejša obrazložitev izračuna in vsi primeri primerjanega rasističnega diskurza so dostopni na spletnem naslovu navedenem pod opombo št. 3.

<sup>11</sup> »I« označuje prvo izdajo (1954), »II« drugo izdajo (1959) in »III« najnovejšo izdajo (1993).

<sup>12</sup> Vse odebeltene dele besedila je poudaril avtor prispevka.

<sup>13</sup> Reference navajamo le za prvi in zadnji ponatis.

<sup>14</sup> Najnovejši prevod: *Katerikrat sem kar sedel in jedel z njim. Ampak tega nikoli nikomur ne pripoveduj. Kadar je človek strašno lačen, naredi tudi tako reč, ki bi je ne hotel delati z merom.* (Twain - Gradišnik, *Prigode Toma* 221–222).

<sup>15</sup> Urbanczyk navaja, da je Stari Finn »zgrožen in zbeگان, ker osupel ugotovi, da lahko kasta služabnikov, za katere je njegova celotna civilizacija dolgo verjela, da so manj kot človeške tovarne živali, postane bolj izobražena, uglašena, bolje oblečena, bogatejša in prestižnejša kot on – in to praktično čez noč« (385). Zaradi izpusta v Holecčkovem prevodu je bralec sicer »obvarovan« pred enim izmed najbolj rasističnih odstavkov v romanu, vendar je hkrati zamolčana tudi drugačna podoba ZDA s sredine 19. stoletja: Združenih držav, v katerih vsi Afroameričani niso zatirani sužnji brez vsakršnih pravic.

<sup>16</sup> Novejši prevod: *žamorci rahljajo samo pernice* (Twain - Gradišnik, *Prigode Huckleberryja* 236).

<sup>17</sup> Novejši prevod: *oni bi bili še v tej hiši* (Twain - Gradišnik, *Prigode Huckleberryja* 245).

<sup>18</sup> Novejši prevod: *povrhu je Jim žamorec, pa ne bi razumel razlogov za to* (Twain - Gradišnik, *Prigode Huckleberryja* 313).

<sup>19</sup> Neupoštevanje izvirne zaznamovanosti rasnega izrazoslovja je značilno tudi za prevod Conradovega romana *Heart of Darkness* [1902] iz leta 1984, čeprav je bila domnevna rasističnost tega dela pogosto problematizirana.

<sup>20</sup> V vnovičnem prevodu, ki je pod istim naslovom izšel štiri desetletja kasneje, sta ti dve mesti ohranjeni, (Twain, *Tom* b. š./Twain - Jesenovec Petrovič in Petrovič Jesenovec 36, 74–75), kot prevod za *nigger* pa je ravno tako kot v štiri desetletja starejšem prevodu uporabljen izraz *žamorec*. Tudi v vseh treh prevodih (1928, 1946, 1993) Londonove zbirke *South Sea Tales* [1911] je za *nigger* uporabljen izraz *črnc*, kar nazorno ponazarja neupoštevanje izvirne zaznamovanosti skozi zgodovino.

## VIRI

Conrad, Joseph. Črnc z »Narcisa«. Prevod: Jože Dolenc. Ljubljana: Prešernova družba, 1966. – – –. *Heart of Darkness*. London: Penguin, 1994.

– – –. *Srve teme*. Prevod: Mart Ogen. Ljubljana: Delo, 2004.

– – –. *The Nigger Of The "Narcissus"*. Splet 23. 5. 2014 <<http://www.gutenberg.org/files/17731/17731-h/17731-h.htm>>.

Darwin, Charles. *A Naturalist's Voyage Round the World: The Voyage of the Beagle*. Splet 23. 5. 2014 <<http://www.gutenberg.org/files/3704/3704-h/3704-h.htm>>.

– – –. *Potovanje na ladji Beagle*. Prevod: Olga Grahor. Ljubljana: DZS, 1950.

Ellison, Ralph. *Invisible Man*. New York: Vintage Books, 1972.

– – –. *Nevidni človek*. Prevod: Branko Gradišnik. Ljubljana: Delo, 2004.

Faulkner, William. *Light in August*. Harmondsworth: Penguin, 1977.

– – –. *Svetloba v avgustu*. Prevod: Mira Mihelič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1952.

Genet, Jean. Črnci. Prevod: Asta Znidarčič. Ljubljana: s.n., 1970.

- Kipling, Rudyard. *Captains Courageous*. Splet 23. 5. 2014 <<http://www.gutenberg.org/files/2186/2186-h/2186-h.htm>>.
- – –. *Kim*. Prevod: Griša Koritnik. Ljubljana: Založba Hram, 1933.
- – –. *Kim*. Splet 23. 5. 2014 <<http://www.gutenberg.org/files/2226/2226-h/2226-h.htm>>.
- – –. *Pogumni kapitani*. Prevod: Janko Moder. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1958.
- Lee, Harper. *Ne ubijaj slarca*. Prevod: Janez Sivec. Murska Sobota: Pomurska založba, 1984.
- – –. *To Kill a Mockingbird*. Philadelphia/New York: Lippincot, 1960.
- Lewis, Sinclair. *Kingsblood Royal*. Splet 23. 5. 2014 <<http://ebooks.adelaide.edu.au/l/lewis/sinclair/kingsblood/>>.
- – –. *Kraljevski Kingsblood*. Prevod: Janez Gradišnik. Ljubljana: DZS, 1952.
- London, Jack. *South Sea Tales*. Splet 23. 5. 2014 <<http://www.gutenberg.org/files/1208/1208-h/1208-h.htm>>.
- – –. *Zgodbe z Južnega morja*. Prevod: Tone Seliškar. Ljubljana: Mladinska matica, 1928.
- – –. *Zgodbe z Južnega morja*. Prevod: Igor Majaron. Ljubljana: Karantanija, 1995.
- – –. *Z Južnega morja*. Prevod: Vinko Gaberski. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1946.
- Mitchell, Margaret. *Gone with the Wind*. New York: Simon & Schuster, 1996.
- – –. *V vrtincu – 1. knjiga*. Prevod: M. Rožič [Mirko Košir]. Ljubljana: Merkur, 1939.
- – –. *V vrtincu – 1. knjiga*. Prevod: Janko Moder. Maribor: Obzorja, 1969.
- Morrison, Toni. *Beloved*. New York: Vintage Books, 2004.
- – –. *Ljubljena*. Prevod: Jože Stabej. Ljubljana: Delo, 2004.
- Puzo, Mario. *Boter*. Prevod: Slavko Kumer. Tržič: Učila International, 2004.
- – –. *Boter*. Prevod: Mirko Napast. Ljubljana: Delo, 2005.
- – –. *The Godfather*. London: Arrow Books, 1998.
- Steinbeck, John. *Ljudje in miši*. Prevod: Meta Gosak. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod, 1952.
- – –. *Ljudje in miši*. Prevod: Tina Mahkota. *Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje* 57.6 (2007): 1–40.
- – –. *Of Mice and Men*. London: Penguin, 2006.
- – –. *Of Mice and Men: A Play in Three Acts*. London: Penguin, 2009.
- – –. *O miših in ljudeh*. Prevod: Danica Čerče. Maribor: Mariborska literarna družba, 2007.
- – –. *Potovanje s Charleyem*. Prevod: Meta Gosak. Ljubljana: DZS, 1963.
- – –. *Travels with Charley: In Search of America*. New York: Viking Press, 1962.
- Stowe, Harriet Beecher. *Koča strica Toma: izbor iz romana istega imena*. Prevod: Olga Grahor. Ljubljana: Založba Tiskarne Merkur v Ljubljani, 1934.
- – –. *Koča strica Toma ali življenje črncev v suženjskih državah Amerike*. Prevod: Olga Grahor. Priredba: Kristina Brenk. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1954.
- – –. *Koča strica Toma ali življenje črncev v suženjskih državah Amerike*. Prevod: Olga Grahor. Priredba: Kristina Brenk. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1959.
- – –. *Koča strica Toma ali življenje črncev v suženjskih državah Amerike*. Prevod: Olga Grahor. Priredba: Kristina Brenk. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1993.
- – –. *Stric Tomova kočja ali življenje zamorcov v robnih državah svobodne severne Amerike*. Prevod: Franc Malavašič. Ljubljana: Janez Giontini, 1853.
- – –. *Stric Tomova kočja: povest iz suženjskega življenja*. Prevod: Silvester Košutnik. Ljubljana: Anton Turk, 1918.
- – –. *Stric Tomaž ali življenje zamorcov v Ameriki*. Prevod: Janez Božič. Celovec: J. Leon, 1853.
- – –. *Uncle Tom's Cabin*. Connecticut: Tantor Media, 2008.
- Taylor, Mildred D. *Roll of Thunder, Hear My Cry*. Harlow: Addison Wesley, 2001.
- – –. *Silni grom, čuj moj krik*. Prevod: Mojca Čakš. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981.
- Twain, Mark. *Adventures of Huckleberry Finn*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- – –. *Mali kelatež Tom Sawyer*. Prevod: Ivan Mulaček. Ljubljana: Omladina, 1921.

- — —. *Prigode Huckleberryja Finna*. Prevod: Janez Gradišnik. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1962.
- — —. *Prigode Toma Sawyerja*. Prevod: Janez Gradišnik. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1960.
- — —. *Pustolovščine Huckleberryja Finna*. Prevod: Pavel Holeček. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1948.
- — —. *Pustolovščine Toma Sawyerja*. Prevod: Milena Mohorič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1947.
- — —. *The Adventures of Tom Sawyer*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- — —. *Tom Sawyer, Detective*. Splet 23. 5. 2014 <<http://www.gutenberg.org/files/93/93-h/93-h.htm>>.
- — —. *Tom Sawyer, detektiv*. Prevod: Pavel Holeček. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1957.
- — —. *Tom Sawyer, detektiv*. Prevod: Slavica Jesenovec Petrovič in Borut Petrovič Jesenovec. Ljubljana: Založba Karantanija, 1997.
- Walker, Alice. *Nekaj njioličastega*. Prevod: Zoja Skušek-Močnik. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987.
- — —. *The Color Purple*. New York: Simon & Schuster, 1982.
- Wright, Richard. *Otroci strica Toma*. Prevod: Ciril Kosmač. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1956.
- — —. *Uncle Tom's Children*. New York: Harper & Row, 1965.

## LITERATURA

- American Library Association. „Frequently Challenged Books.“ Splet 23. 5. 2014 <<http://www.ala.org/bbooks/frequentlychallengedbooks>>.
- Asim, Jabari. *The N Word: Who Can Say It, Who Shouldn't, and Why*. Boston: Houghton Mifflin, 2007.
- Bajec, Anton et al. *Slovar slovenskega knjižnega jezika*. Ljubljana: DZS, 2005.
- Bakker, Matthijs, Cees Koster in Kitty van Leuven-Zwart. Shifts. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies (2nd Edition)*. Ur. Mona Baker in Gabriela Saldanha. London/New York: Routledge, 2009. 269–274.
- Banks, Marva. „Uncle Tom's Cabin and the Antebellum Black Response.“ *A Routledge Literary Sourcebook on Harriet Beecher Stowe's „Uncle Tom's Cabin“*. Ur. Debra J. Rosenthal. London: Routledge, 2003. 36–39.
- Bradač, Fran in Ivan Pregelj. *Slovensko-nemški slovar*. Ljubljana: Jugoslovanska knjigarna, 1930.
- Bratko, Ivan. »Črncem pravijo 'nigri'!« *Sodobnost* 1.12 (1963): 1057–1075.
- D. P. »Gostovanje Mariborskega nar. gled. v Ptuj.« *Naše delo: Glasilo Okrajnega odbora OF Ptuj* (16. junij 1949): 3.
- Conde, Seku M. »Slovinci so zaplankane živali.« *Narobe. Renja, kejer je vse prav* 2.7 (2008): 10–14.
- Devanny Jr., John Francis. “The Moral Geography of Huckleberry Finn.” Twain, Mark. *Adventures of Huckleberry Finn*. Ur. Mary R. Reichardt. San Francisco: Ignatius Press, 2009. 353–366.
- Foerstel, Herbert N. *Banned in the U.S.A.: A Reference Guide to Book Censorship in Schools and Public Libraries*. Westport: Greenwood Press, 2002.
- Glonar, Joža. *Slovar slovenskega jezika*. Ljubljana: Umetniška propaganda, 1936.
- Grad, Anton, Ružena Škerlj in Nada Vitrovič. *Veliki angleško-slovenski slovar*. Ljubljana: DZS, 1967.
- Hill, Jane H. *The Everyday Language of White Racism*. Malden/Oxford: Wiley-Blackwell, 2008.
- Hinds, Maureen J. *John Steinbeck: Banned, Challenged, and Censored*. Springfield: Enslow Publishers, 2008.
- Hladnik, Miran. *Trivialna literatura*. Ljubljana: DZS, 1983.
- Karolidis, Nicholas J. *Banned Books: Literature Suppressed on Political Grounds, Revised Edition*. New York: Facts On File Inc, 2006.

- Kennedy, Randall. *Nigger: The Strange Career of a Troublesome Word*. New York: Vintage Books, 2003.
- Kocijančič Pokorn, Nike. *Post-socialist Translation Practices: Ideological Struggle in Children's Literature*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2012.
- – –. »Prevodoslovno proučevanje literarnih prevodov.« *Sodobne metode v prevodoslovnem raziskovanju*. Ur. Nike Kocijančič Pokorn. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2009. 40–58.
- Kujawska-Lis, Ewa. Turning *Heart of Darkness* into a Racist Text: A Comparison of Two Polish Translations. *Conradiana* 40.2 (2008): 165–178.
- L. »Pet plemen človeškega rodu.« *Besednik* (20. januar 1875): 7–12.
- Lambert, José in Hendrik van Gorp. "On Describing Translations." *Functional Approaches To culture and Translation*. Ur. Dirk Delabastita, Lieven D'hulst in Reine Meylaerts. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2006. 37–47.
- Leonard, James S. in Thomas. A. Tenney. "Introduction." *Satire or Evasion? Black Perspectives on Huckleberry Finn*. Ur. James S. Leonard, Thomas A. Tenney in Thadious M. Davis. Durham/London: Duke University Press, 1992. 1–11.
- McPherson, Tara. *Reconstructing Dixie: Race, Gender, and Nostalgia in the Imagined South*. North Carolina: Duke University Press, 2003.
- Miles, Robert in Malcolm Brown. *Racism: Second Edition*. New York: Routledge, 2003.
- Mrak, Anja. *Podoba Amerike v slovenski književnosti od 1836 do 1924* (neobjavljeno diplomsko delo). Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2010.
- N. N. »Izlet iz Gorice v Tržaško okolico.« *Slovenec*, 11. junij 1885: 1–2.
- – –. »Kako živijo severnoameriški zamorci.« *Goriška straža*, 10. avgust 1927: 5.
- – –. »Naše gospodarstvo.« *Naš kmečki dom: Domoljubova priloga za naše gospodarje, gospodinje, in dekleta*, 1. avgust 1912: 57–58.
- – –. »Vlada belokožcev nad črnici.« *Slovenski gospodar*, 7. maj 1930: 6.
- Orel Kos, Silvana. »Samoupravljanje Andersenovih pravljic.« *Otrok in knjiga* 63 (2005): 100–112.
- Pleteršnik, Maks. *Slovensko-nemški slovar*. Ljubljana: Knezoškofijstvo, 1894.
- Prestor, Uroš. »Razjarjeni Harlem.« *Tribuna* 42.12 (1992): 24.
- Rattansi, Ali. *Racism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Ryan, Tim A. *Calls and Responses: The American Novel of Slavery Since Gone with the Wind*. ZDA: Louisiana State University Press, 2008.
- Sova, Dawn B. *Banned Books: Literature Suppressed on Social Grounds, Revised Edition*. New York: Facts on File Inc, 2006.
- Strmčnik, Marjana. *Konstrukci drugega in razvoj rasizma med 1848 in 1948 v slovenskih tiskanih medijih : ali je mogoče iz zamorca narediti belega človeka? (Dom in svet, 1904)* (neobjavljeno diplomsko delo). Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2012.
- Svetina, Peter. »Cenzura v prevodih mladinske književnosti v času socializma.« *Odperta okna: komparativistika in prevajalstvo: Majdi Stanovnik ob 75. rojstnem dnevu*. Ur. Martina Ožbot, Darko Dolinar in Tone Smolej. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 2009. 263–276.
- Škerlj Bjožoj. »Kako pojmuje sodobna antropologija človeške rase.« *Življenje in svet* (19. november 1933): 562–564.
- – –. O človeških rasah in o rasizmu. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod, 1949.
- Toury, Gideon. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.
- Urbanczyk, Aaron. "Huckleberry Finn as an American Epic." Twain, Mark: *Adventures of Huckleberry Finn*. Ur. Mary R. Reichardt. San Francisco: Ignatius Press, 2009. 379–394.
- van Leuven-Zwart, Kitty M. "Translation and Original: Similarities and Dissimilarities, I." *Target* 1.2 (1989): 151–181.

- van Leuven-Zwart, Kitty M. "Translation and Original: Similarities and Dissimilarities, II." *Target* 2.1 (1990): 69–95.
- Weissbrod, Rachel. Coping with Racism in Hebrew Literary Translation. *Babel* 54.2 (2008): 171–186.
- Young, Elizabeth. *Disarming the Nation: Women's Writing and the American Civil War*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- Zajc, Marko in Janez Polajnar. *Naši in vaši: iz zgodovine slovenskega časopisnega diskurza v 19. in začetku 20. stoletja*. Ljubljana: Mirovni inštitut, 2012.

## Translating Racist Discourse about Black People into Slovenian

Keywords: American literature / translation / Slovenian translations / Blacks / dark-skinned / racism / Beecher-Stowe, Harriet / Twain, Mark / Mitchell, Margaret / Steinbeck, John

This article deals with the issue of how racist discourse about black people has been translated into Slovenian. While the research focused on the novels *Uncle Tom's Cabin*, *The Adventures of Tom Sawyer*, *Adventures of Huckleberry Finn*, *Gone with the Wind* and *Of Mice and Men*, which were translated into Slovenian several times, other relevant works were also examined; 35 translations were analysed altogether. Both the strategy for translating explicitly racist discourse and the strategy for translating terms used for denoting black people were analysed. In all analysed pre-World War II translations, originally pejorative terms for black people were fully neutralised, and this practice has largely continued in post-War translations; even in cases when preserving the original negative connotation of a certain term would have been crucial for preserving the effect of the source text. The translation strategy for a particular literary work was mainly dependent on the target readership: in translations of children's literature racist terms were neutralised more thoroughly than in translations of literature for adults. In comparison to other translations, both explicitly racist discourse and racist terms were most frequently preserved in translations of works by black writers. Negative remarks and stereotypes about black people were also fully preserved in all analysed pre-World War II translations, when racist views were still quite acceptable in Slovenian society, while post-War strategies were again more diverse; explicitly racist discourse was sometimes censored in translations of children's literature, whereas in translations of literature for adults it was preserved—with



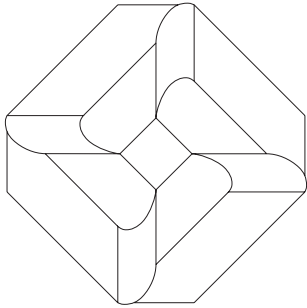
some exceptions. It can thus be concluded that many works entered the Slovenian literary system in a less racist form, but while in pre-World War II translations only racist terminology was neutralised, in post-War translations explicitly racist discourse was also often perceived as problematic and therefore censored.

August 2014

**Univerzalnost literature in univerzalije  
v literaturi: historični in ahistorični  
vidiki**

Uredila

Dejan Kos in Darja Pavlič



# Univerzalnost literature in univerzalije v literaturi: historični in ahistorični vidiki. Uvod v tematski sklop

Dejan Kos

Pojma univerzalnosti in univerzalij se v literarni vedi pojavljata v različnih kontekstih. Njun pomenski obseg ni odvisen le od predmeta obravnavanja, temveč tudi od vsakokratnih epistemoloških izhodišč. Kot pri ostalih temeljnih konceptih, lahko tudi v tem primeru verodostojne odgovore na odprta vprašanja ponudi samo povezava literarnega zgodovinopisja in večdimenzionalnosti teoretičnih diskurzov.

V hermenevtičnih študijah so univerzalije redko omenjene, pojem univerzalnosti pa je večinoma v funkciji vzpostavljanja oz. ohranjanja literarnega kanona. Izhodišče je predpostavka, da poseben položaj v vrednostnih hierarhijah pripada literarnim pojavom, v katerih naj bi se zrcalile temeljne razsežnosti našega obstoja. Stik s temi plastmi naj bi literaturi omogočil preseganje arbitrarnosti vsakokratnih zgodovinskih okoliščin. Toda emfatični koncept občedloveške veljavnosti ostaja pri tem večinoma brez empirične podlage. Prav tako (samo)refleksije praviloma ni deležna niti zgodovinskost lastne vrednostne perspektive.

Empirične literarnovedne razprave so do pojma univerzalnosti bolj skeptične. S pomočjo analitičnih metod v svojem predmetnem področju prepoznavajo predvsem soodvisnost med literarnimi pojavi in spremenljivimi zgodovinskimi konteksti. V večji meri kot hermenevtične tradicije zastrujejo tudi zavest o zgodovinskosti lastnih vrednostnih sodb in o raznovrstnosti metodoloških pristopov. To pa ne pomeni, da tovrstne študije v analizi svojega predmetnega področja niso zmožne identificirati splošnejših pojavov. Nasprotno – v sodelovanju z drugimi znanostmi jih odkrivajo na najrazličnejših ravneh. Njihov nabor sega od tematskih, formalnih in zvrstnih značilnosti literarnih besedil do antropoloških, kognitivnih, psiholoških, družbenih in (trans)kulturnih univerzalij v polju literarne komunikacije.

Največ dvoma v univerzalnost in univerzalije najdemo v literarnovednih študijah t. i. semiotične provenience. Zlasti z »lingvističnim obratom« se v dobi kulturnega relativizma krepi zavest o arbitrarnosti slehernega

simbolnega reda, s tem pa tudi zavest o poljubnosti literarnozgodovinskih perspektiv in o pluralnosti raziskovalnih metod. Toda tudi ta epistemološka paradigma ima svoje omejitve. Dekonstrukcija univerzalizma ne slabi le spoznavnih potencialov, temveč tudi sama zavzema univerzalistično stališče. Razen tega je ideja arbitrarnosti mogoče premisliti do skrajnih konsekvenc in v transgresiji prepoznati celo njeno nasprotje.

Ker zapletenost obravnavane problematike zahteva ustrezen teoretičen premislek, je tematski sklop prispevek k razvoju epistemoloških podlag literarne vede. Tako **Willie van Peer** v polemični metarefleksiji zaostrojuje vprašanje o znanstvenih kriterijih literarnovednih tradicij, **Špela Virant** razvija teoretični orodji (»uroški« in »preroški« model), s pomočjo katerih je mogoče zaznati tako ahistorično podobnost, kot tudi zgodovinsko pogojenost literarno-estetskih pojavov, **Dejan Kos** se univerzalnosti literature približuje z interdisciplinarno transgresijo hermenevtičnih, empiričnih in semiotičnih spoznavnih paradigem, **Mihaela Ursa** obravnava zapleteno razmerje med univerzalnim in nacionalnim s pomočjo dialoškega in večdimenzionalnega koncepta »dialektičnih konstant«, **Michelle Gaspaille** na primeru kanadske literature problematizira razmerje med univerzalizmom in partikularizmom literarnozgodovinskih shematizacij, **Tomaž Onič** postavlja v ospredje slogovne in žanrske implikacije univerzalnosti, **Markus Schleich** ponazarja univerzalne razsežnosti literature na primeru izbranega arhetipskega motiva, **Andrea Leskovec** literarno ahistoričnost prepoznava v nearbitrarnih antropoloških mehanizmih obvladovanja kontingence, **Darja Pavlič** pa prevprašuje tezo o pripovedi kot univerzalnem semiotičnem postopku.

Sklenemo lahko z ugotovitvijo, da razprave tematskega sklopa spodbujajo vpogled v izjemne potenciale literarne vede. Slednja je morda danes res na obrobju humanističnih in družboslovnih disciplin, vendar pa se – zahvaljujoč zlasti večdimenzionalnosti svojega raziskovalnega področja, ki obsega spoznavne, emocionalne, normativne, estetske in ontološke razsežnosti človekovega obstoja – lahko razvije v prototip njihove interdisciplinarne zasnove.

# Theories of Literature: A Meta-reflection and a Solution

Willie van Peer

Ludwig Maximilian University, Munich, Germany  
Ferdinand Coosemansstraat 87, 2600 Antwerpen, Belgium  
w.vanpeer@gmail.com

*Starting from a categorization by Robert Penrose, the question is asked in what sense literary theories might be called ‚scientific‘. It turns out that, seen from this vantage point, few of the extant theories deserve the name ‚scientific‘. This is all the more surprising, because the methodology for developing such scientific theories is available to anyone interested in the matter. This is illustrated positively with reference to the theory of foregrounding‘. At the same time, it is shown how feminist literary theories fall utterly short of reaching their own aims, by refraining to do empirical research.*

Keywords: philosophy of science / literary theory / scientificity / empirical literary science / methodology / foregrounding

## The Position of Literary Theory

Literary studies reflect on primary texts. Literary theories reflect on that reflection: a meta-reflection. This process has been going on for several decades,<sup>1</sup> so that we now live in a situation where there are literally scores of literary theories around. But are they ‘theories’? And more important still: are they *scientific* theories? This demands a further reflection upon our practices as seen from the vantage point of science.

Is there value in such an enterprise? That depends upon how we view ourselves. How, in other words, we view the goals of our discipline. Do we agree that we should ask ourselves to what extent we are engaged in constructing (more) scientific theories? Basically there are two possible answers to this question. Either we find ourselves on the side of the scientists, and we attempt to establish universal patterns. And such patterns can be subjected to empirical testing. As Stephen Hawking said: “Like any other scientific theory, it may be put forward for aesthetic or metaphysical reasons, but the real test is whether it makes predictions that agree with observations.” (*A Brief* 136)

And thus we do not distinguish in this respect between individual disciplines (though they all have their own methods), a view that is usually

designated as *naturalism* in epistemology. It is a form of *monism*: reality is one and undivided, and all our research is geared toward finding out regularities in this reality. Most scholars in the Humanities, however, adhere to the opposite view, namely that the natural and the social world are different. This view goes, not surprisingly, under the name of *anti-naturalism*. It is a form of *dualism*: reality is composed of two separate entities, the 'natural' world (studied by the natural sciences) and the 'non-natural' world, studied by the humanities and the social sciences. Often these are deemed 'hermeneutic' in nature.<sup>2</sup> The term obviously has Greek roots, and is already employed by Plato in his *Kratylos*: the verb *hermeneuein* can mean 'to interpret', 'to translate', 'to understand'. So most scholars in the Humanities are nay-sayers when it comes to the question whether the sciences and the humanities are one. Their view can broadly be traced back to the distinction made by Wilhelm Dilthey (1833 – 1911) between understanding ('verstehen') and explaining ('erklären'). The first is the realm of the humanities, the latter that of the sciences. This view itself goes back to Descartes' (1596 – 1650) *Discourse on the Method* (1637). In it Descartes distinguishes between the *res extans* (the natural world) and the *res cogitans* (the 'thinking' world), both having a distinctive ontological status. This brief historical excursion shows how deep the notion of the division between sciences and humanities is inscribed in our culture.<sup>3</sup> In our times, it has been revived by C. P. Snow (1905 – 1980) in his book *The Two Cultures* (1959). Here is Snow's own introduction:

There have been plenty of days when I have spent the working hours with scientists and then gone off at night with some literary colleagues. I mean that literally. I have had, of course, intimate friends among both scientists and writers. It was through living among these groups and much more, I think, through moving regularly from one to the other and back again that I got occupied with the problem of what, long before I put it on paper, I christened to myself as the 'two cultures'. (2)

We already sense a first fundamental difference with Dilthey: Snow was an active scientist himself, and at the same time a well-established literary author. His *Corridors of Power* and *The Masters* remain worthwhile novels to be read. Just how influential *The Two Cultures* was appears from its being listed among the 100 most influential books since WW II by the *Times Literary Supplement* of 2008. The major difference with Dilthey, however, lies in the descriptive rather than normative view that it expounded. Moreover, it voiced critique on both scientists and humanists, not to be more informed about the other side. In any case, his book viewed the natural scientist and the literary as living in two different universes. But then in a postscript to

the second edition he added that there may be a way out of this dichotomy, in that an alternative way may exist. He calls this the ‘Third Culture’:

It is probably too early to speak of a third culture already in existence. But I am now convinced that this is coming. When it comes, some of the difficulties of communication will at last be softened: for such a culture has, just to do its job, to be on speaking terms with the scientific one (...). (71)

This movement toward a ‘third culture’, a symbiosis of the scientific and the humanistic traditions has found its most eloquent advocate in the work of E.O. Wilson, the Harvard zoologist. His book *Consilience* is the most vocal answer to Snow’s original dichotomy and so far the most universal (and thorough) effort to bring the Third Culture into being.

But at a more mundane level there have been scores of efforts to realize this project in literary studies too. One may think of the International Society for the Empirical Study of Literature<sup>4</sup> and its journal, *Scientific Study of Literature*,<sup>5</sup> published by Benjamins. And one may think of an already impressive list of books that have been published in this enterprise over the past decades, such works as: Auracher and Van Peer (2008), Bortolussi and Dixon (2003), Claassen (2012), Emmott (2012), Gerrig (1993), Gibbs (1994), Hakemulder (2000), Lindauer (2009) Louwse and van Peer (2002), Martindale (1990), Miall (2006), Oatley (2011, 2012), Sklar (2013), Schram and Steen (2001), Steen (1994), Tsur (2012), van Peer (1996), van Peer and Chatman (2001), Zwaan (1993), Zyngier et al. (2007, 2008). The list is not exhaustive, but shows already the vitality of this new approach. So it seems that although the majority of humanists are still denying the possibility (and/or desirability) of a scientific approach to literature, there is now a somewhat impressive body of publications that can hardly be ignored. So we have now a well-established scientific outlook on the study of literature (albeit a minority one), enriching our meta-reflection, and allowing for a comparison of this outlook with the natural sciences.

## **Literary and scientific theories**

Comparing the merits of different theories in the natural sciences, the Oxford mathematician Roger Penrose, in *The Emperor’s New Mind* distinguishes between three types of theories in physics, the ‘queen’ of the sciences: superb, useful, and tentative theories. *Superb* theories are those theories the accuracy and range with which they apply is, in an appropriate sense, phenomenal. As examples of such theories he refers to Newtonian mechanics, relativity theory, quantum mechanics. Just how phenomenal

the accuracy of these theories are may become clear in such daily applications as the GPS system: since the satellite that sends you the signal with your location is in orbit around the earth and has a different speed than the earth itself, its time measurements will be infinitesimally different from the time we experience on earth. So this must corrected, according to the law of general relativity. Were the corrections not in place, any such system would go awry after a couple of months, if not weeks.

But how is it with *useful* theories? These Penrose describes as theories that possess some good empirical evidence, but their predictive power and observed accuracy fall somewhat short of the 'phenomenal' standard. As examples he refers to the standard model of particle physics and the Big Bang theory. With continuing effort these may one day approach the status of a superb theory too (or be replaced by a more superb theory). A *tentative* theory, finally, does not possess much empirical support of any significance. A lot of current theoretical physics, e.g. quantum gravity, or string theory, belong to this category. But the fact that there is no evidence yet in favor of such theories does not make them useless or uninteresting. Scientists constantly attempt to 'upgrade' them. How is this done? An example of this may be quantum gravity, about which Stephen Hawking once wrote (in *A Brief History of Time*): The trick, then, as we saw in the quotation from Stephen Hawking above, is to derive predictions from a theory (satisfying logical coherence, of course), and then to match these predictions to independently collected observations. The degree of that match then is evaluated according to methodological rules and principles.

Maybe one should not lose track of a possible fourth category of theories, next to superb, useful and tentative ones: *misguided* theories. In the sciences one is usually loth to defend such theories, as it may cost one's credibility as a scientist in the eyes of one's colleagues. In the humanities, in all probability, such care may be more relaxed (or even lax).

So a useful question can now be asked: to which of these four categories do *literary* theories belong? That is an exercise we should not shun.

## Types of literary theories

In trying to answer the above question, I believe little difference of opinion will arise when concluding that none of our present literary theories are *superb* in the definition by Penrose. Indeed the difference is so phenomenally massive that to ask the question in itself sounds silly. There is absolutely no way in which any of the existing literary theories can merely dream of such a status in descriptive accuracy and predictive power even in the long term future.



But do we possess *useful* theories? Remember that such theories contain some empirical support, though their measure of accuracy is not phenomenal. Meaning that there *is* some good empirical corroboration of its claims, but their level of predictive power falls somewhat short (while it may be increased). Are there any such literary theories around? Frankly, I know of only *one*, the theory of *foregrounding*. So let us consider it somewhat closer. The origins of the theory<sup>6</sup> lie in Viktor Shklovsky's famous essay "Art as Technique", published in 1917, in which he develops the notion of *ostraneniye*, translated usually as 'estrangement', 'de-automatization', 'de-familiarization', and the like. At the same time Roman Jakobson developed his notion of the poetic function, basically referring to parallelism, epitomized in his famous (1960) essay. When Jakobson moved west to Prague, he took these ideas with him and passed them on to western scholars. The key figure in their further development was the Prague Structuralist Jan Mukařovský, who coined the notion of 'aktualisace' in Czech, which was later rendered as 'foregrounding' in English by Garvin. Through English translations of Formalist and Structuralist work, the term ended up in the work of British stylistics in the 1960s. Especially in the writings of Geoffrey Leech (*A Linguistic*, "Linguistics") one finds a fruitful synthesis of these approaches with then current linguistic models and methods. In its current form, the notion has been lucidly defined by Paul Simpson:

*Foregrounding* refers to a form of textual patterning which is motivated specifically for literary-aesthetic purposes. (...) Foregrounding typically involves a stylistic distortion of some sort, either through an aspect of the text which deviates from a linguistic norm or, alternatively, where an aspect of the text is brought to the fore through repetition or parallelism. (50)

In essence, the theory is a *functional* one, operating simultaneously at three distinct levels (which can make its understanding somewhat confusing). In the first instance, the theory refers to *textual*, that is, to linguistic features of texts, be they of a deviational or parallelistic kind. But these textual features are not there for their own sake, but serve specific functions in the *reading* act. And since literary texts are part of a dynamic system that is constantly in a state of change, the theory also refers to the function of literature in a *society* through history. Thus the theory of foregrounding is a multi-level theory, comprising a *linguistic*, a *psychological* and a *cultural* component.

A good overview of recent developments can be found in the special issue of *Language and Literature* (2007).<sup>7</sup> The issue contains eight research reports that reflect new ways to probe the validity of the theory, and try to refine the measurements that had been used in previous studies. The introduction summarizes the state of the art at the time:

The validity of a theory naturally depends on the number of times it has been tested and the number of participants in such tests. Since then, the number of studies has grown to over 10, so that today the theory's claims have been tested with well over 2,000 readers, not a really low number any more, certainly not in the humanities. (99)

This is the reason why I believe we can categorize foregrounding theory as a *useful* theory, especially if researchers keep developing more fine-grained predictions.

But what of *tentative* theories, i.e., theories that have little or no empirical support whatsoever. It does not take long to conclude that this category represents the bulk of literary theories. Could one perhaps also argue that they are *misguided* theories? That would demand a separate investigation into what one would want to call 'misguided'. I personally am convinced that from a scientific point of view many (if not most) of such theories are indeed misguided. The reason is simple: it is not only that these theories lack the necessary evidence to lend them credibility, they even *refuse* to become involved in empirically testing their claims. This does not mean that what they try to convey is uninteresting or unimportant. But the defiance to ground their claims in independent data makes them untrustworthy, perhaps even suspect. This is a real pity, because some of the issues involved are real issues and deserve better treatment than mere speculation.

### **An Example: Feminist Literary Theory**

Feminist literary theory may be a case in point. In itself it is important to study gender differences if we want to know more about how the sexes think, feel, and behave.<sup>8</sup> Thus feminists of various ilk have come up with the wildest claims one can imagine about how women writers go about their trade. Luce Irigaray, one of the leading 'theoreticians' of academic feminism in the humanities, for instance, claims that "feminine language is more diffusive than its 'masculine counterpart'." (Irigaray) Apart from the question what the meaning is of 'diffusive', what evidence is there for this claim? But there are even more extreme views, such as the one by *Hélène Cixous*, another leading academic feminist, who writes: "There is always in her at least a little of that good mother's milk. She writes in white ink" (352).<sup>9</sup>

When one asks the more scientific question whether the language of female / male authors is different, one faces some methodological problems. It is difficult, of course, to get into the head of authors, and honesty commands that there are absolutely no data on how male / female authors conceive of the writing act. As a matter of fact, we do not even have a sin-

gle inkling of how writing creatively takes place, at least from a scientific point of view. But we *can* investigate the matter more thoroughly. First of all, we can draw up large corpora of texts written by male / female authors and subject these corpora to computer based analyses such as LIWC<sup>10</sup> or CoMetrix.<sup>11</sup> Such analyses would be extremely useful in clarifying the issue whether male / female authors make use of the language potentials in different ways. The astonishing thing is that in the present situation, such an investigation need not be difficult at all – nevertheless academic feminists apparently do not want to carry it out. Would one not be entitled in such a situation to speak of *misguided* theories?

But there is more. It is quite possible to investigate whether readers are able to distinguish between female and male authors. Can male readers? Can female readers? Again the astounding thing is that it is not that difficult to find out: what one needs is a double blind experiment: a text by a female author is presented without a name as one by a male author to readers and as a text by a female author to other readers. And vice versa: a text by a male author is presented anonymously, once as a text by a male and once by a female author. After reading the texts, readers are requested to identify the writer's gender. So the design of such a study looks like this:

Gender author:	male		female	
Presented as:	male	female	male	female

It is a very simple design. If one collects data from roughly 25 readers per cell, one will get insightful data, which are easy to analyze. Why is it that in the thousands of pages about gender differences in feminist literary theory, one finds not a single effort to carry out such piece of research?

My prediction concerning the investigation is that sometimes readers are successful in their identification, sometimes not. The question then becomes what the ratio between these two possibilities will be, maybe about 50/50, i.e., pure chance. Nobody prevents feminist theorists to carry out such research. As long as no such efforts are made (or even attempted) the position attracts the suspicion that we are dealing with a *misguided* theory.

Similar – and equally important – questions regard the processing of (literary) texts. Also here the assumption seems to be that there is a deep gap between the genders, but frankly – in the absence of good research – we do not know. And the good research that *is* available, throws light on the issue that may cause surprise. In her (2008) article, Odağ was able to show that the impact of textual features constituted the strongest influence on engagement during reading, biological sex was a lot less important. Her (2011) publication revealed an even more surprising result:

*Does biological sex matter for reading engagement?*

Yes, it does. Biological sex, in this study, turned out to be a significant predictor of reading engagement as well. Interestingly, it was not significant on its own. It was only in combination with the other reader traits that biological sex assumed relevance for reading engagement. When examined in combination with these other reader traits, the separate impact of biological sex appeared to be the largest of all predictors involved. It should be noted that the direction of this impact clearly contradicted the stereotype in this study: men were significantly *more* engaged during reading than women (...) (314)

These results need not completely surprise us. As the work of Janet Hyde (University of Madison-Wisconsin) makes clear, the common picture of men and women living in partly different worlds turns out to be nothing more than a folk theory. She collected all the worlds meta-analyses<sup>12</sup> on gender analyses that have been conducted. Of the 124 effect sizes 30 % had a value of *d* (a statistical measure for how far the genders are from each other) of zero and 48 % had a very small value. Against the prevailing stereotype about gender differences she proposes the *gender similarity hypothesis*, which holds that males and females are similar on most, but not all, psychological variables. That is, men and women, as well as boys and girls, are more alike than they are different. On the basis of detailed analyses of extensive collections of empirical data, it turns out that there is significantly more evidence on the side of the *gender similarity hypothesis*. Hyde also warns against the negative influence of over-inflated claims of gender differences. Her conclusion is quite clear:

Arguably, they cause harm in numerous realms, including women's opportunities in the workplace, couple conflict and communication, and analyses of self esteem problems among adolescents. Most important, these claims are not consistent with the scientific data. (590)

We must take stock: it has been shown that claims about gender differences have been speculative, and speculative only. We should acknowledge the value of speculation, but be on our guard when such speculation leads to immunization of theories, or even the refusal to carry out empirical investigations of claims. As Gillot and Kumar point out: "There is nothing to object to in speculation which is honest in its intent. Problems only begin when speculation is not recognized as such." (225)

In this article, I have drawn attention to the nature of scientific theories and attempted to differentiate between them within literary studies on the basis of the criteria proposed by Penrose. On the basis of this analysis, it is unclear whether there are any *useful* theories in literary studies; maybe only one such theory, the theory of foregrounding, may lay claim to this

status. It further turns out that only few theories in the study of literature are of the *tentative* kind. A frightening number of literary theories must be deemed *misguided*, in the sense that they present a view that is not only in refusal to accept methodological rules of research, but which, as has been shown in the case of academic feminist theories, is even flagrantly in contradiction with the best research available, without these theorists being hindered by this research in their further claims.

What lessons can be drawn from this account? Unfortunately, rather sad lessons. It has been shown that in terms of predictive power, the hallmark of what can be deemed ‘scientific’, literary studies operate at the lowest possible level. This does not mean that literary studies do not produce interesting pieces of knowledge. They certainly do. But in terms of the development of *theories* of literature, the general situation is and remains deplorable for the moment. In the wake of the explosion of ‘literary theory’ that we have seen since the 1980s, one would have expected that some progress toward more reliable theories has been made. The contrary seems to be the case. The solution, however, is simple: carry out more systematic empirical testing of tentative theories.

#### NOTES

<sup>1</sup> Not counting earlier efforts at reflection, starting with Plato and Aristotle, of course.

<sup>2</sup> Usually hermeneutics is seen as a form of anti-naturalism. This need not be the case, however, as there is also a minor but strong strand of naturalism in hermeneutics; see Bühler.

<sup>3</sup> Its ultimate source is theological in nature; see Albert, Bühler.

<sup>4</sup> See: <http://www.psych.ualberta.ca/IGEL/>.

<sup>5</sup> See: <https://benjamins.com/#catalog/journals/ssol/main>. Other journals that occasionally publish empirical work are *Language and Literature*, *The Journal of Literary Semantics*, *Poetics*, *Poetics Today*, *S.P.I.E.L.*, *Style*.

<sup>6</sup> Although in its present form the theory of foregrounding has been put forward most clearly in the twentieth century, its roots can be traced back to Aristotle’s *Poetics* (ca. 335 BCE); see especially chapter 22.

<sup>7</sup> See also Hakemulder, “Foregrounding”; van Peer and Hakemulder; van Peer, “Fore-grounding”; van Peer, Zyngier and Hakemulder, “Lines”; Zyngier, van Peer and Hakemulder. The most recent statement is in Hakemulder and van Peer (in press).

<sup>8</sup> A standard work in the research on gender differences is Maccoby.

<sup>9</sup> How completely daft such claims are may become clear when one realizes that men also produce some ‘white milk’.

<sup>10</sup> See <http://www.liwc.net>.

<sup>11</sup> See <http://cohmetrix.memphis.edu/cohmetrixpr/index.html>.

<sup>12</sup> Research into psychological gender differences runs into the several thousand studies. Some of these studies register differences, others do not. A meta-analysis is a statistical technique to scrutinize the general effect found in all these different empirical studies.

REFERENCES

- Albert, Hans. *A Treatise on Critical Reason*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1985.
- Auracher, Jan and van Peer, Willie, eds. *New Beginnings in Literary Studies*. Newcastle: Cambridge Scholars Publications, 2008.
- Bortolussi, Marissa and Peter Dixon. *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Bühler, Axel, ed. *Hermeneutik. Basistexte zur Einführung in die wissenschaftstheoretischen Grundlagen von Verstehen und Interpretation*. Heidelberg: Synchron Verlag, 2003.
- Cixous, Hélène. *The Laugh of the Medusa*. Chicago, ILL: University of Chicago Press, 1976.
- Claassen, Eefje. *Author Representations in Literary Reading*. Amsterdam / Philadelphia: Benjamins, 2012.
- Dilthey, Wilhelm. "The hermeneutics of the human sciences." *The hermeneutics reader: texts of the German tradition from the enlightenment to the present*. Ed. K. Mueller-Vollmer. New York, NY: Continuum, 1994.
- Emmott, Catherine. *Mind, Brain and Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Garvin, P., ed. *A Prague school reader on esthetics, literary structure and style*. Washington DC: Georgetown University Press, 1964.
- Gerrig, Richard. *Experiencing Narrative Worlds. On the Psychological Activities of Reading*. New Haven, CT: Yale University Press, 1993.
- Gibbs, Raymond. *The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language, and Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Gillot, John and Manjit Kumar. *Science and the Retreat from Reason*. London: Merlin Press, 1995.
- Hakemulder, Frank. "Foregrounding and Its Effect on Readers' Perception." *Discourse Processes* 38.2 (2004): 193–218.
- — —. *The Moral Laboratory*. Amsterdam: John Benjamins, 2000.
- F. Hakemulder and Willie van Peer: "Empirical Stylistics." *The Companion to Stylistics*. Ed. V. Sotirova. New York: Continuum (in press).
- Hawking, Stephen. *A Brief History of Time*. New York: Bantam Books, 1988.
- Hyde, Janet S. "The gender similarity hypothesis." *American Psychologist* 60 (2005): 581–592.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Trans. Catherine Porter. New York: Cornell University Press, 1985.
- Jakobson, Roman. "Closing Statement; Linguistics and poetics". *Style in language*. Ed. T.A. Sebeok. Cambridge: MIT Press, 1960.
- Leech, Geoffrey N. *A Linguistic Guide to English Literature*. London: Longman, 1969.
- — —. Linguistics and the figures of rhetoric. *Essays on style and language*. Ed. R.G. Fowler. London: Routledge, 1966. 135–156.
- Lindauer, Martin. *Psyche and the Literary Muses: The contribution of literary content to scientific psychology*. Amsterdam: Benjamins, 2009.
- Louwerse, Max and Willie van Peer, eds. *Thematics. Interdisciplinary studies*. Amsterdam: Benjamins, 2002.
- Maccoby, Eleanor E. *The Two Sexes. Growing up apart, coming together*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998.
- Martindale, Colin. *The Clockwork Muse. The predictability of artistic change*. New York: Basic Books, 1990.
- Miall, David S. *Literary Reading: Empirical and Theoretical Studies*. New York: Peter Lang, 2006.
- Mukařovský, Jan. *Aesthetic function; Norm and value as social facts*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1970.

- Oatley, Keith. *Such stuff as dreams: The psychology of fiction*. New York: John Wiley & Sons, 2011.
- — —. *The passionate muse: Exploring emotion in stories*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Odağ, Özen. “Of men who read romance and women who read adventure stories... An empirical reception study on the emotional engagement of men and women while reading narrative texts.” *New beginnings in literary studies*. Eds. Jan Auracher and Willie van Peer. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008. 308–329.
- — —. “Reading Engagement: A matter of biological sex alone?” *Scientific Study of Literature* 2.1 (2011): 292–327.
- Penrose, Roger. *The Emperor’s New Mind*. New York: Oxford University Press, 1989.
- Schram, Dick and Steen, Gerhard, eds. *The Psychology and Sociology of Literature*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 2001.
- Sellers, Susan, ed. *Hélène Cixous. White Ink. Interviews on Sex, Text, and Politics*. Durham: Acumen Publishing, 2008.
- Shklovsky, Viktor. “Art as Technique.” *Russian Formalist Criticism*. Eds. L.T. Lemon and M. Reis. Nebraska: University of Nebraska Press, 1917/1965. 3–24.
- Simpson, Paul. *Stylistics. A Resource Book for Students*. New York: Routledge, 2004.
- Sklar, Howard. *The Art of Sympathy in Fiction: Forms of ethical and emotional persuasion*. Amsterdam: John Benjamins, 2013.
- Snow, Charles Percy. *The Two Cultures*. Cambridge: Cambridge University Press, 1959/1993.
- Steen, Gerard. *Understanding Metaphor in Literature. An Empirical Approach*. London: Longman, 1994.
- Tsur, Reuven. *Playing by Ear and the Tip of the Tongue: Precategorical information in poetry*. Amsterdam: John Benjamins, 2012.
- Van Peer, Willie. “Foregrounding: Past, Present, Future.” *Stylistics: Prospect and Retrospect*. Eds. David Hoover and Susan Lattig. Amsterdam / Atlanta: Rodopi, 2007. 1–22.
- — —. “Introduction to Foregrounding: A State of the Art.” *Language and Literature* 16 (2007): 99–104.
- — —. *Stylistics and Psychology: Investigations of Foregrounding*. London: Croom Helm, 1986.
- Van Peer, Willie and Chatman, Seymour, eds. *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany, NY: SUNY Press, 2001.
- Van Peer, Willie and Frank Hakemulder. “Foregrounding.” *The Pergamon Encyclopaedia of Language and Linguistics*. IV. Ed. K. Brown. Oxford: Elsevier, 2006. 546–551.
- Van Peer, Willie, Frank Hakemulder and Sonia Zyngier. “Lines on Feeling: Foregrounding, aesthetic appreciation, and meaning.” *Language and Literature* 16, no. 2, 2007. 197–213.
- — —. *Scientific Methods for the Humanities*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 2012.
- Wilson, Edward O. *Consilience: The unity of knowledge*. New York: Knopf, 1998.
- Zwaan, Rolf. *Aspects of Literary Comprehension*. Amsterdam: Benjamins, 1993.
- Zyngier, Sonia et al. *Directions in Empirical Literary Studies*. Amsterdam: Benjamins, 2008.
- Zyngier, Sonia, A. Chesnokova and V. Viana, eds. *Acting and connecting: Cultural approaches to language and literature*. Münster: LIT Verlag, 2007.
- Zyngier, Sonia, Willie van Peer and Frank Hakemulder. “Complexity and Foregrounding: In the eye of the beholder?” *Poetics Today* 28.4 (2007): 653–682.

## Teorije književnosti: metarefleksija in rešitev

Ključne besede: filozofija znanosti / literarna teorija / znanstvenost / empirična literarna veda / metodologija / teorija aktualizacije

Lahko literarne teorije sploh označimo za znanstvene? Navsezadnje je to cilj vseh teorij. Na podlagi kategorizacije znanstvenih teorij, ki jo je razvil profesor matematike na oxfordski univerzi, Robert Penrose, lahko teorije razdelimo v tri kategorije: 1) odlične, 2) uporabne in 3) provizorične. Ob pregledu številnih literarnih teorij, predlaganih v zadnjih desetletjih, lahko ugotovimo, da nobena ne spada v prvo kategorijo. V drugo kategorijo naj bi spadala samo ena teorija, in sicer teorija aktualizacije (*foregrounding*). (Predstavljen je kratek pregled dokazov, ki podpirajo to teorijo.) Kaj pa »provizorične« teorije? To so teorije, ki jih ne podpira veliko empiričnih dokazov. Spadajo tudi literarne teorije v to kategorijo? Avtor je za jasnejšo razlago dodal še eno kategorijo, in sicer kategorijo zgrešenih teorij. To so teorije, ki nimajo potrebnih dokazov za to, da bi bile kredibilne, obenem pa celo »nočejo« sodelovati pri empiričnem testiranju svojih trditev. Avtor to ponazarja s tem, kako poskušajo feministične literarne teorije doseči svoje cilje. Kljub pomembnosti feminističnih tém jih je le malo predmet znanstvenih raziskav. Večina trditev na tem področju temelji le na ugibanju. To preseneča, glede na to da so metodološka orodja (npr. pri kvantitativnih analizah velikih korpusov) za preučevanje tovrstnih trditev na voljo vsakomur, ki je pripravljen vložiti vsaj malo truda v raziskovanje. Poleg tega je to tudi žalostno, saj zaradi zanikanja te možnosti področje feministične literarne teorije nima nikakršne resne vsebine. Še huje, ko postanejo te trditve predmet strogih znanstvenih postopkov – denimo v primeru dela Özena Odağa (Jakobova univerza, Bremen) ali Janet Hyde (Univerza Madison, Wisconsin) – se preprosto izkažejo za lažne. Na podlagi te analize avtor ugotavlja, da gre pri feminističnih literarnih teorijah za zgrešene teorije. Potemtakem je stanje v literarni teoriji precej skrb vzbujajoče. Kljub razpoložljivosti potrebnih metod je le malo dela usmerjenega v razvoj teorij, ki bi bile podprte z znanstvenimi dokazi. Največja kritika, ki jo lahko usmerimo na to področje, pa je, da literarni teoretiki po navadi svojih trditev preprosto nočejo prepustiti neodvisnim testiranjem. To pa zajamčeno vodi v nadaljnjo znanstveno ignoranco.

Junij 2014



# Zrcalo življenja ali njegov vzor: o realizmu v 20. stoletju

Špela Virant

Filozofska fakulteta, Oddelek za germanistiko z nederlandistiko in skandinavistiko, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana  
spela.virant@guest.arnes.si

*Prispevek poskuša na primeru tako imenovanih ahistoričnih realizmov 20. stoletja pokazati, kako lahko podmena o univerzalnih, ahistoričnih funkcijah literature v njenem odnosu do neliterarne realnosti prispeva k poglobljeni historični obravnavi literarnih pojavov.*

Ključne besede: literarne smeri / realizem / novi realizem / funkcije literature / ahistoričnost / univerzalnost / Lukács, György

Vprašanje univerzalnosti literature in univerzalnosti v literaturi gotovo ni pereč problem sodobne literarne vede, vsaj ne na prvi pogled, saj se mu lahko elegantno ogne tako v posameznih zgodovinskih kot v teoretskih študijah. Na dan pride šele, ko si natančneje ogledamo temelje, na katere se opirajo te študije, ali ko se spričo metodološkega pluralizma vprašamo po kompatibilnosti obstoječih metod ter o smernicah razvoja novih metodoloških orodij. Ob tem se porodi vrsta podvprašanj: kaj naj bi bila univerzalnost literature, je o njej danes še mogoče govoriti, je koncept univerzalnosti sploh potreben in, če že, kje naj bi jo iskali. Niz teh vprašanj že nakazuje smer razmislekov. Univerzalnost literature kot nekaj, kar je vsesplošno, kar je vedno bilo in vedno bo, nespremenljivo in prisotno v vseh kulturah v vseh časih, je znanstveno, kakor danes razumemo znanost, nedokazljiva, saj bi jo bilo mogoče opazovati le z gledišča, ki je samo univerzalno, izven časa, nadčasovno ali brezčasno, kot tako torej dostopno samo božjemu očesu. Literarni znanstvenik bi si, da bi jo lahko zaznal, torej moral lastiti posvečen, že kar svečeniški položaj, ki mu zagotovi razsvetljenje. Sodobna znanost takšna stanja povezuje s posebnimi nevrološkimi pojavi. Slavni nevrolog Oliver Sacks občutenje božje prisotnosti razlaga kot posameznikovo interpretacijo specifičnih nevroloških stanj. Pri tem sicer ostaja previden in poudarja, da je takšna religiozna interpretacija omenjenih nevroloških pojavov možna, a ne nujna, ker je odvisna tudi od drugih dispozicij posameznika, ki doživlja te pojave (325). Sacksova previdna razlaga je pomembna zato, ker se humanistične vede

v zadnjih dveh desetletjih pogosto opirajo prav na nevrologijo, razvijajo se raznovrstne nevroznanosti (od nevrodidaktike do nevroteologije), da bi svojemu področju zagotovile znanstvenost, objektivnost in posredno spet univerzalnost; izhajajo namreč iz predpostavke, da lahko ugotovitve nevrologov štejejo za obče veljavne in jih posplošimo na vse ljudi, saj se opirajo na raziskave, opravljene na tisočih in tisočih testnih oseb. Sacks, ki izraža mnenje mnogih nevrologov,<sup>1</sup> nas tukaj opozarja, da poznavanje določenih nevroloških pojavov še ne pomeni, da je mogoče posploševati posledice, ki jih ti pojavi proizvedejo v človekovem predstavnem svetu. Te posledice so odvisne od vrste drugih dejavnikov in so stvar *interpretacije*. S tem pa smo spet tam, kjer smo že bili: pri enem od osrednjih pojmov literarne vede. Ta problematika kaže, da vprašanje univerzalnosti literature in univerzalnosti v literaturi ni premlevanje starega sholastičnega spora o univerzalijah, temveč zadeva aktualni razvoj literarnovedne metodologije.

Če torej ne more utemeljiti univerzalnosti literature ne svečeniški status literarnega znanstvenika ne nevrološka znanost, kaj še preostane? Veliki slovar tujk v geslu »univerzalen« že v prvi točki navaja sintagmo »univerzalni episkopat«. To nas opozarja, da je pojmovanje univerzalnosti v zahodni kulturi zgodovinsko tesno povezano z institucijo in oblastjo, pa tudi s skupnostjo in dogovorom. Čeprav je institucionalizacija univerzalnosti gotovo zanimiv pojav, pomemben za razumevanje zgodovine literarnih sistemov, zlasti tako specifičnih področij, kot je zgodovina literarne didaktike, je za razvoj literarne vede v ožjem smislu pojem univerzalnosti bolj plodovit, dokler ostaja predmet dogovorov (in potencialnih sporov). Kot tak, torej uporabljen z zavedanjem njegove provizoričnosti, je lahko hevristični pripomoček, ki pomaga premostiti prepad med historičnim in ahistoričnim pogledom na literaturo. Podmena o ahistoričnih kvalitetah v literaturi lahko pripomore k boljšemu razumevanju zgodovinskih kontekstov in njihovega vpliva na literaturo določenega zgodovinskega obdobja. Pojem univerzalnosti je morda preveč obremenjen, da bi omogočil lahkotno premagovanje omenjenega prepada, a si je težko izmisliti boljšega. Georges Didi-Huberman v knjigi *Podobnost prek stika* (2013) uvaja pojem »anahronističnega vidika« (7–22), ki naj bi nekako posredoval med golo preteklostjo in dokončno sedanostjo »postmodernega« stanja, istočasno pa naj ne bi bil »zavračanje zgodovine« (8). Tudi njegov pojem je problematičen in ne reši naše zagate z univerzalnostjo, artikulira pa podoben problem, s katerim se sooča sodobna praksa pisanja o umetnosti, ki nadčasovnega ali brezčasnega vidika ne more utemeljiti, noče pa zvodeti v plitko nizanje zgodovinskih dejstev.

Če bi se torej zedinili, da prilagojen in omejen pojem univerzalnosti – ob pomanjkanju primernejših – začasno potrebujemo kot pripomoček,

se lahko vprašamo, kje naj iščemo univerzalnost? Patrick Colm Hogan, ki se pri svoji koncepciji univerzalnosti v literaturi po eni strani opira na kognitivne znanosti in s tem posredno na nevrobiologijo, po drugi pa na sinhrono jezikoslovje, omeji pojem tako, da loči absolutno in statistično univerzalnost. Zadošča, da se določena značilnost ali relacija pojavlja v določenem številu tradicij, ki je večje od naključno napovedanega (*Cognitive* 133). Išče pa jo predvsem v narativnih strukturah, odvisnih od načina, kako ljudje razmišljamo o določenih kognitivnih procesih, zlasti o čustvih, zlasti o sreči (*Cognitive* 135); tako identificira tri univerzalne strukture: romantično, junaško in žrtveno (*Cognitive* 135–138; *Mind* 17–44). Ob že omenjenih metodoloških pomislekih se ob predlagani tipologiji vsiljuje misel, da je treba tudi pri interpretaciji interpretacij kognitivnih procesov upoštevati različne možne dispozicije, kot je v Hoganovem primeru tudi vpetost v angloameriško kulturo, ki tej tipologiji verjetno nudi več opore kot druge kulture. Ne glede na možne ugovore, pa tudi zagovore in potencialno uporabnost Hoganovega modela, naj na tem mestu opozorimo le na eno šibkost: njegov model premalo upošteva dimenzijo časa, tako v temeljnem ahistoričnem pristopu kakor tudi v konkretnem lociranju univerzalnosti v fiksnih elementih in strukturah, relacije in procesi, ki jih na polju kognicije poudarja, pa so pri aplikaciji v polju literature deležni manj pozornosti. V nadaljevanju bomo poskušali pokazati, kako lahko dinamizacija modela univerzalnosti, torej upoštevanje časovne dimenzije in iskanje univerzalnosti v relacijah in procesih, prispeva k razumevanju določenih literarnozgodovinskih pojavov, in sicer na konkretnem primeru realizmov v 20. stoletju, teh v dobi modernizma in postmodernizma nekoliko anahronističnih pojavov.

V 20. stoletju se v Evropi, ZDA in Sovjetski zvezi pojavlja vrsta različnih realističnih tendenc v literaturi, pa tudi v likovni umetnosti in filmu. Poleg specifičnih poimenovanj, kot so socialistični realizem, nova stvarnost, humanistični realizem, neorealizem in hiperrealizem, največkrat naletimo na oznako novi realizem, ki se nanaša na različne pojave. Pogosto gre le za poskus opredelitve sorodnosti med realizmom in določenimi literarnimi tendencami, ki še niso natančno opredeljene. Tako se na primer pojavlja v zvezi z nekaterimi tendencami v dramatikii po letu 1990, da bi jih ločili od tako imenovane postdramatike, in se med drugim nanaša na dramska dela, ki jih v Veliki Britaniji združuje oznaka *in-yer-face theatre*. Poleg del, ki jim kritiki in stroke priznavajo sorazmerno visoko umetniško vrednost, se realistične tendence pojavljajo tudi v trivialni literaturi in umetnosti diktatur, na primer v nemškem nacionalsocializmu. Če te realizme primerjamo med sabo in z realizmom 19. stoletja, je najprej očitno, da jih od slednjega povečini loči predvsem izgubljena povezava s pozitivizmom, zato jih lite-

rarna zgodovina pogosto opredeljuje kot ahistoričen pojav, kot slogovno regresijo, formalno deviacijo. Če pa med sabo primerjamo dela avtorjev, kot so Maksim Gorki, Erich Kästner, Alberto Moravia, Arthur Miller, Alain Robbe-Grillet, Heinrich Böll, Mark Ravenhill ali Biljana Srbljanović, če omenimo le peščico tistih, katerih dela so kritiki tako ali drugače povezovali z realizmom, je očitno, da se prav slogovno močno razlikujejo med sabo, da so na različne načine inovativna, kvalitetna in vplivna. S slogovnimi elementi bi težko opredelili univerzalnost, kar pa pomeni, da ahistorično pojmovanje realizma kot sloga ne more dovolj dobro razložiti kompleksnih, nadnacionalnih in inovativnih realizmov 20. stoletja. V kontekstu zgodovine 20. stoletja pa se zlasti v Evropi vedno znova pojavljajo realistične tendence, vzporedno z drugimi tokovi, z različnimi političnimi predznaki in z različnimi estetskimi aspiracijami. Mnoga od najbolj zanimivih literarnih del z značilnostmi realizma so nastala v tistih obdobjih 20. stoletja, ki niso bila neposredno zaznamovana s pripravami na vojno, s potrebo po velikih družbenih spremembah in s samo vojno, torej, grobo rečeno, v obdobjih družbene stabilizacije po prvi svetovni vojni, po drugi svetovni vojni in po koncu hladne vojne. Gre torej za obdobja, ko vsakdanje preživetje ni bilo več ogroženo, ko je bil svet sicer rešen, vendar ne tak, kot so ga ljudje poznali prej, stabilnost družbe pa še ni prešla v okostenelost. Takšne specifične okoliščine nazorno prikaže Helmut Lethen v študiji o novi stvarnosti v nemški književnosti, ki jo datira v čas od 1924 do 1932. V Nemčiji se je šele leta 1924 z **Dawesovim načrtom končalo** vojaško izredno stanje, kar je omogočilo stabiliziranje družbe (19). Te faze pa je bilo konec že leta 1933, ko je oblast prevzel Hitler. Lethenova študija na konkretnem primeru prikaže vpetost literarnega dogajanja v družbeno-politične razmere, obenem pa opozori na določene probleme, primerljive s problemi, kakršni se pojavljajo v fazah družbene stabilizacije v drugih obdobjih in drugih deželah. Predvsem je to problem travmatiziranih, izgubljenih generacij, ki so se morale znajti v svetu z drugačnimi geografskimi mejami, ideologijami, tehnologijami, vedenjskimi normami in jeziki. Svet sam je bil za njih tako nov, da inovativnosti ni bilo treba iskati v umetnosti, temveč je bilo, prav nasprotno, dobrodošlo poseganje po starih umetniških strategijah, znanih iz 19. stoletja. Istočasno pa je bil svet že dovolj urejen, da je bilo mogoče integrirati izkušnje literarnih smeri 20. stoletja. Z izjemo trivialne umetnosti in umetnosti nacionalsocializma realizmi 20. stoletja vključujejo – tudi na zgolj slogovni ravni – izkušnje predhodnikov: nova stvarnost izkušnje ekspresionizma, realizmi po drugi svetovni vojni izkušnje modernizma, realistične tendence zadnjega desetletja 20. stoletja pa izkušnje postdramatike in postmodernizma. Torej ne gre za naivno vračanje k starim obrazcem, pogojeno z oteženimi socialni-

mi razmerami. Druga značilnost, ki se pokaže ob umestitvi v zgodovinske kontekste, pa ni nič manj presenetljiva: ti realizmi, katerih jedro naj bi bilo zrcaljenje realnosti, razmeroma malo povedo o svetu, v katerem nastajajo. Najbolj izrazito je to v nemški literaturi po drugi svetovni vojni, torej v deželi, ki je bila najbolj razdejana in kjer je bil ideološki preobrat najhitrejši in najradikalnejši. W.G. Sebald, ki se je kot literarni znanstvenik in pisatelj temeljito poglobil v to literaturo, kritizira avtorje, ker naj bi po njegovem mnenju potlačili poraz in kratko malo zamolčali bombardiranje Nemčije in težka povojna leta v ruševinah (11–120).

Pojavljanje teh različnih realizmov v kontekstu zgodovine 20. stoletja je mogoče do neke mere pojasniti, če se vprašamo po funkciji literature in njenem odnosu do realnosti. Z razvojem modernizma se uveljavi prepričanje, da je mogoče umetnost – glede na njeno razmerje do realnosti – v grobem razdeliti na dve skupini: na mimetično in antimimetično umetnost. Prva, mimetična, kamor se uvršča tudi realizem, si prizadeva, da bi čim bolj natančno posnemala realnost, zrcalila svet. Realnost, ki jo pri tem ustvarja, je drugotna, odvisna od primarne, neliterarne. Antimimetična umetnost pa se deklarativno odreka posnemanju, ustvarja realnost, ki je avtonomna, vzporedna in enakopravna neliterarni. Ob teh dveh velikih skupinah se pojavljajo še dela, ki jih ni mogoče uvrstiti ne v prvo ne v drugo. Razlogi, zakaj to ni mogoče, se najbolj očitno kažejo na primerih tako imenovane angažirane literature. Ta dela niso tako radikalna kot antimimetična umetnost. Ohranjajo odnos do neliterarne realnosti, a je ne želijo predvsem posnemati, temveč jo hočejo spremeniti. S tem postavijo na glavo razmerje med literaturo in realnostjo. Ohranjajo sicer medsebojno odvisnost, a jo obrnejo v korist literarne realnosti. Literarna realnost tu postane primarna, je zgled in vzor, ki naj bi ga zdaj posnemala neliterarna realnost. Z vidika teoretskih predpostavk, na katere se sklicujejo zagovorniki mimetične in antimimetične umetnosti, so takšne pretenzije nemožne in naivne, v umetniških praksah pa se med sabo prepletajo elementi posnemanja, vzpostavljanje avtonomije in težnje po spreminjanju sveta.

Umetniška dela prve in druge skupine se ločijo med sabo predvsem glede na svoj odnos do referencialnosti, tretja pa se diferencira zlasti s koncepcijo časa in njegovo vlogo v razmerju med literarno in neliterarno realnostjo. Pri mimetični umetnosti je neliterarna realnost, imenovana tudi objektivna realnost, ne le neodvisna od literarne, temveč je tudi časovno vedno pred njo. Literarna realnost nastaja v njej in iz nje, lahko se naknadno nanaša nanjo, zrcali svet, kakršen je bil, je ali bo. Antimimetična umetnost nasploh zavrača takšno nanašanje. Ne ena ne druga pa ne dopušča možnosti, da bi umetnost posegala v realnost, nanjo vplivala ali jo spreminjala. Razumljivo je, da je ne more spreminjati, saj se je objektivna

realnost v razmerju do literarne vedno že zgodila. V tem razumnem – ali vsaj treznem – pogledu preži protislovje, ki se razodene zlasti tam, kjer se literarna realnost nanaša na prihodnost: literarna realnost se v tem primeru namreč naknadno nanaša na realnost, ki se objektivno sicer še ni zgodila, vendar je v razmerju do nje vendarle pojmovana kot predhodna, primarna in neodvisna. Besedila, zasnovana na tej konceptiji časa, najdemo v samih začetkih literature. Mednje spadajo ne le besedila, ki hočejo ohranjati spomin na pretekle realne dogodke, temveč tudi prerokbe in oraklji. Na njej temeljijo stilizirane podobe pesnika kot preroka in ne nazadnje tudi znamenite študije o realizmu Györgyja Lukácsa.

György Lukács, za katerega je realizem umetnost, ki zrcali bistvo sveta, ne pa njegov bežni zunanji videz, se odločno zavzema za priznavanje objektivnosti zunanjega sveta, ki je po njegovem mnenju edini pravi temelj spoznanja (*Probleme* 5). Prav tako je odločno in argumentirano proti subjektivizmu v literaturi, ki reducira ali ignorira zunanjo objektivno realnost in se osredotoča le na njen odblesek v posameznikovi zavesti. Do te točke zveni zagovor realizma stvarno in trezno, v nadaljevanju pa Lukács svojo hvalnico pravega realizma utemeljuje prav z njegovimi preroškimi sposobnostmi in zmožnostjo anticipacije družbenih razvojev. Čeprav je izraz »preroški«, ki se pojavlja nenavadno pogosto, dosledno postavljen med narekovaje (*Za realizem* 56, 58), pa njegova uporaba ni naključna rešitev terminološke zagate, temveč je posledica Lukácsseve časovne konceptije razmerja med objektivno realnostjo in literarno realnostjo. Po narekovajih bi lahko sodili, da je Lukács zaznal protislovje, ki je inherentno temu konceptu in ki je bilo, kot bomo poskusili pokazati kasneje, usodno za razvoj socialističnega realizma po drugi svetovni vojni. Toda najprej si natančneje oglejmo še razmerje med literarno in neliterarno realnostjo, kakor ga predpostavljajo dela, ki smo jih uvrstili v tretjo skupino.

Tretja skupina literarnih del, ki jih ne moremo brez težav označiti niti kot mimetična niti kot antimimetična, temelji na predpostavki, da literatura lahko posega v neliterarno realnost. Dopušča možnost, da je literatura ne le zrcaljenje sveta, kakršen je, temveč nekaj, kar lahko vpliva na razvoj sveta, ki šele nastaja. Objektivnosti zunanjega sveta, kakor jo razume Lukács, sicer ne zanika, vendar v njeno pojmovanje vnese časovno razsežnost, ki se najbolj odraža v razumevanju preteklosti in prihodnosti. Preteklost tu »objektivno« ne obstaja, ker je minila. Obstaja le v zavesti, če se je spominjamo in kakor se je spominjamo. Podobno velja za prihodnost, ki je odprta, obstaja pa v predstavah in snovanjih. Lukács ločuje le realistično priznavanje objektivne stvarnosti na eni strani in subjektivistično, antirealistično negiranje te stvarnosti na drugi, obe pa imata isto časovno zaporedje: najprej obstaja objektivna realnost, nato umetnost, ki jo priznava ali negira. Tretja

skupina literarnih del se razlikuje od obeh Lukácsevih prav po pojmovanju tega zaporedja, se pravi po pojmovanju razmerja med literaturo in svetom, ki pa ni nič manj staro, saj na njem temeljijo vsa besedila, ki hočejo spremeniti svet. Mednje sodita ne le angažirana in didaktična literatura, pač pa že uroki, čarni izreki in molitve. Časovno zaporedje, kakršnega zagovarja Lukács, omogoča, da umetnik velja za preroka in vidca, ki vidi prihodnost in jo ubesedi. Obrat tega zaporedja pa omogoča pojmovanje umetnika kot čarovnika, ki s svojimi besedami spreminja in usmerja razvoj prihodnosti, ustvarja podobo, ki jo realnost nato lahko »posnema«. Obe pojmovanji časovnega razmerja med literaturo in realnostjo v zgodovini književnosti obstajata vzporedno in se celo mešata. Čeprav je »preroški« model protisloven, je bolj razširjen v racionalističnih pristopih, na primer pri Lukácsu. »Uroški« ali »čarovniški« pa je bolj ostentativno izražen v pristopih, ki so kritični do racionalizma – kot na primer v romantičnih opevanjih besedne magije ali v esteticizmu –,<sup>2</sup> prisoten pa je lahko, kot rečeno, tudi v didaktični ali angažirani literaturi. Razpon besedil – od urokov do angažirane literature – je zelo velik; ločimo jih lahko glede na cilje, ki jih želijo doseči v realnem svetu, in glede na sredstva, ki jih uporabljajo, oboje pa je pogojeno z zgodovinskimi okoliščinami.

Že ob primeru urokov in molitev se kaže problem vrednotenja besedil, ki temeljijo na verjetju v moč besede in v katerih je bolj ali manj jasno berljiv namen, da to moč uporabijo za spreminjanje sveta. Intenca in funkcionalnost sta v umetnosti 20. stoletja vsaj tako sumljivi kot mimitičnost. Uroki in molitve, ki jih mnoge literarne zgodovine pojmujejo kot začetke literarnega ustvarjanja, odlikuje pesniški jezik, ki gotovo ustreza Jakobsonovi definiciji poetske funkcije jezika, vendar pa estetska podoba tega jezika ni sama sebi namen, temveč ima jasno funkcijo onkraj jezika. Ugajati želi bogovom in jih na ta način premamiti, da bodo človeku naklonjeni ravnali njemu v korist, ga osvobodili spon ali ozdravili njegovega konja (*Merseburški uroki*). V tem smislu je razlika med besedili, ki pri bogovih delajo reklamo za človeka, in sodobnimi reklamnimi besedili le v metafizični komponenti, ker pa je njihova koristnost in uporabnost za sodobne bralce precej upadla, jim lahko pripišemo predvsem poetsko funkcijo. Teže to pozabimo pri novejši angažirani umetnosti, še zlasti če svoje cilje jasno izrazi v spremnih besedilih, kot je to na primer storil Bert Brecht. Podcenjevanje te literature ali ignoriranje te njene razsežnosti pa kaže na problem v recepciji Jakobsonovih teorij, saj se zdi, da je v določenem obdobju 20. stoletja obveljal kriterij, da je poetska funkcija edina, ki jo sme imeti umetniško besedilo, vse druge – tudi »uroška«, ki bi jo po Jakobsonovi sistematiki le pogojno lahko umestili med referencialno in konativno – pa zmanjšujejo njegovo vrednost; to ni bilo v skladu z nje-

govimi teorijami, istočasno pa je odvrčalo pozornost od drugih funkcij, katerih raziskava bi lahko prispevala k literarnozgodovinski refleksiji določenih literarnih pojavov.

Šele Roland Barthes je s preusmeritvijo pozornosti z besedila na bralca teoretsko podprl tudi možnosti za raziskavo funkcij, ki jih literatura lahko prevzame v razmerju do bralca (v nasprotju s funkcijami znotraj samega besedila), kar je po Lacanovi reviziji koncepcije znaka v skladu s poststrukturalistično preusmeritvijo interesa na procese označevanja in učinke označevalcev. Barthes v kratkem besedilu *Smrt avtorja*, ki najavlja to menjavo paradigme, zapiše: »Življenje vedno samo posnema knjigo, ta knjiga sama pa je tkivo znakov, spodletelo posnemanje, ki se neprestano podaljšuje.« (22) Barthes v tej kratki izjavi ne le odpravi redundantni problem posnemanja, pač pa tudi obrne časovno zaporedje umetnosti in življenja, podobno kot že Oscar Wilde, vendar brez Wildovega esteticističnega imperativa. Ker učinkov označevalcev ali – z Barthesovimi besedami – tega, kako življenje posnema knjigo, ni mogoče določiti in nadzirati, so možnosti interpretacij besedil in tudi možnosti učinkov na zunajjezikovno realnost odprte, istočasno pa postane avtorjev namen nepomemben. Ko govorimo o modelu razmerja med literarno in neliterarno realnostjo, ki dopušča možnost vpliva prve na drugo, to, prvič, še ne pomeni, da je ta vpliv mogoče trdno določiti, in drugič, spraševanje po možnih funkcijah ne pomeni nujno že restitucije avtorjeve intence, kakor kaže že Barthesov model. Vendar pa lahko upoštevaje avtorjeve predstave o funkcijah lastnih besedil, kakor se vpisuje v ta besedila in kakor jo je mogoče razbrati iz kontekstov, pripomore k razumevanju samih besedil in njihove recepcije.

Besedila lahko, kot rečeno, stremijo k različnim ciljem. Cilj je lahko pragmatične narave, kot je ozdravitev konja, pri molitvah je bolj metafizičen, pri razsvetljenski didaktični literaturi je cilj spoznanje, ki vodi k ravnanju v obče dobro, esteticizem želi estetsko oblikovati svet po umetniški podobi, socialno angažirana literatura stremi k družbeni pravičnosti, če pa verjamemo Freudu, imajo umetniki tudi libidinalne cilje, ki se vpisujejo v umetnino.<sup>3</sup> Besedila, v katerih se zdi stremljenje po denarju in prestižu preveč očitno vpisano, torej stremljenje, nujno za delovanje literarnega sistema, so označena kot trivialna. Pri tem primeru se očitno kaže tudi povezava med besedilom, recepcijo in avtorjevimi cilji ali, natančneje, cilji, ki so avtorju ali besedilu pripisani v postopku recepcije, ta pa se s časom lahko spreminja, kot kaže primer urokov, ki so izgubili pragmatično funkcijo. Upoštevanje potencialno intendiranih funkcij, vpisanih v besedila zavedno ali nezavedno, v praksi literarne zgodovine ni novost, saj ta določene formalne značilnosti razlaga po načelu, da cilj upravičuje sredstva. Tako se na primer pogosta raba komparacij, prilik in basni v literaturi razsvetljenstva prepri-



čljivo pojasnjuje z željo po razumljivosti in poučnosti besedil. Vprašanje pa je, kako nam spraševanje po funkcijah literature lahko pomaga pri primeru, ki smo ga izbrali, torej pri razumevanju realizmov 20. stoletja.

Kakšne bi torej lahko bile morebitne funkcije realističnih tendenc v literaturi 20. stoletja? Recepcijo teh realizmov je močno zaznamoval Lukács, čeprav jih je večinoma zavračal, saj po njegovem mnenju ne zrcalijo bistva sveta in totalitete družbeno-ekonomskih razmerij. Zaznamoval jo je zlasti s pojmovanjem objektivnega sveta in literature kot zrcala, torej s »preroškim« modelom, s tem pa je postalo spraševanje po morebitnih drugih funkcijah te literature odvečno. Toda od tega modela odstopa že socialistični realizem, kakršen se je po drugi svetovni vojni uveljavil v deželah realnega socializma, saj naj bi zrcalil neizbežni, vnaprej določeni razvoj družbe v komunizem, torej v »objektivno« že obstoječo prihodnost, istočasno pa naj bi imel tudi didaktično funkcijo in bralce vzgajal za socializem in komunizem. Ker pa je bralca težko motivirati, da bi se trudil za nekaj, kar se bo tako in tako zgodilo, je ta vzgojni projekt spodnašal samega sebe in na bralce učinkoval predvsem tako, da jih je spodbudil k pasivnosti. Problem tega projekta je, da je poenostavil literarni pojav, ki se je razvil v času revolucij na začetku stoletja, torej v povsem drugačnih zgodovinskih okoliščinah, ga priredil v ideološko orodje in ga predpisal kot recept za literarno ustvarjanje, sočasno pa so se že pojavljale drugačne realistične pisave kot odziv na nove okoliščine. Izrazit primer je književnost v nemškem jeziku, v kateri se na vzhodu z ustanovitvijo NDR ustoliči socialistični realizem, na zahodu pa sami pisatelji terjajo realistično, stvarno, slogovno nepretenciozno pisanje.<sup>4</sup> Literarna besedila, ki nastanejo v Nemčiji v teh prvih povojnih letih, so brez ideoloških predznakov. Slogovno so izrazito lakonična, brez podrobnih opisov in ukrasnih pridevkov, ki bi sicer doprinesli k natančnemu zrcaljenju sveta, a bi istočasno terjali ideološko opredelitev in odpirali neprijetna vprašanja. Günter Eich na primer v pesmi *Inventura* (11) popisuje svojo lastnino, skromen zbir uporabnih predmetov, nujnih za preživetje. Med njimi je tudi plašč. Vsak natančnejši opis plašča bi izzval neprijetna vprašanja. Je plašč siv vojaški ali črn meščanski? Za kakšno uniformo gre? Je to plašč ubitega Juda? Redukcija opisa zunanega videza ni približevanje »bistvu« realnosti, kakor terja Lukács, temveč je funkcionalna v danih zgodovinskih okoliščinah, saj izpušča tiste podrobnosti, ki bi lahko poglobile ideološki razkol, formulira pa tisti minimalni imenovalec, ki je skupen vsem bralcem, ne glede na prepričanja in travmatske izkušnje: plašč kot uporaben predmet, ki ščiti pred mrazom. Tako v trenutku, ko se je sesula stara, uveljavljena podoba sveta in z njo tudi uveljavljeni miselni in vedenjski vzorci, svetovni nazori in jezikovne norme, nova pa se še ni ustalila, ustvarja podobo, ki ne zrcali

sveta, kakršen je, temveč poskuša najti konsenz o tem, kaj lahko družba v določenem trenutku sprejme kot podobo realnosti. Funkcija literature je torej, da v družbi deluje kohezivno, posamezniku pa olajša orientacijo v svetu zabrisanih kontur. Usmerjena je v prihodnost, kakor je inventura trenutek, ko popišemo, kar je v sedanjosti ostalo od preteklosti, in to odnesemo s seboj v prihodnost. Konsenz o tem, kako lahko gledamo, kako zmoremo in smemo gledati na svet, je v takšnih zgodovinskih okoliščinah nujen za rekonstrukcijo sveta po vojni. Če na **realistično literaturo** poveljnih obdobij ne gledamo v luči Lukácsevega »preroškega« modela kot na umetnost, ki le posnema, kar že je, temveč jo beremo kot umetnost, ki želi aktivno sodelovati v oblikovanju prihodnje, še nedoločene realnosti, postanejo bolj razumljive tudi njene formalne značilnosti.

V obdobjih, ko je v 20. stoletju vladala sorazmerna ekonomska, socialna in politična stabilnost, z njo pa tudi stagnacija na umetniških področjih, so avantgardistična gibanja z inovacijami delovala potujitveno, proti avtomatizaciji zaznav, proti zastarelemu, monolitnemu, okostenelemu pogledu na svet in v korist pluralizacije in odpiranja novih izraznih in življenjskih perspektiv. V poveljnem svetu, ki je že sam po sebi postal tuj in je na vsakem koraku spodnašal zaznavanje in vedenje, avtomatizirano pred vojno, takšno potujevanje ni imelo prioritete pomena. Prav nasprotno, vračanje k starim ubeseditvenim strategijam je nudilo oporo in olajšalo orientacijo. V primeru trivialne literature gre najpogosteje za nepremišljeno prevzemanje starih postopkov, ki podpirajo nostalgijo in poskus bega v stare, predvojne čase. Kompleksnejša besedila pa na formalni ravni opravijo nekakšno inventuro znanih postopkov in iz tega, kar je ostalo, oblikujejo nove izrazne načine, ki sicer še spominjajo na realistično pisanje 19. stoletja, se pa od njega tudi tako močno oddaljujejo, da so literarni zgodovinarji problematizirali upravičenost izraza »realizem«. Takšen primer je delo Heinricha Bölla, ki je sicer sam skoval izraz »humani realizem« (105), a je v romanu uporabil postopke, znane iz modernizma, in celo take, ki bi jih lahko označili kot postmodernistične. Spomnimo le na fragmentiranost, ironijo, poigravanje s pripovedno perspektivo v romanu *Biljard ob pol desetih* in z različnimi ravnmi fikcije v romanu *Skupinska slika z gospo* ter tematizacijo pripovedovanja v noveli *Izgubljena čast Katharine Blum*. Vendar ti postopki v njegovih delih niso izpostavljeni kot formalne inovacije, temveč so integrirani v besedilo kot samoumevni, nepretenciozni gradniki, ki podpirajo tok pripovedi. Böll v svoji prozi torej uporabi sredstva iz predvojnih literarnih struj in jih preoblikuje tako, da vodijo naprej v nove pisave, in če sam govori o »humanem realizmu«, potem ne zato, ker bi njegova proza zrcalila humani svet, temveč zato, ker naj bi pripomogla k temu, da bi takšen postal.

Analiza literarnih, poetoloških in literarnozgodovinskih oziroma teoretskih besedil, ki izpostavi koncepcijo časa in razmerja med realnostjo in umetnostjo, nam torej lahko pokaže dva temeljna modela, ki zaznamujeta predstave o tem razmerju vse od začetkov literature. Provizorično smo ju označili kot »preroški« in kot »uroški« model. Čeprav kaže, da v vseh obdobjih literarne zgodovine obstajata vzporedno, se včasih mešata ali izpodrivata, bi ju že zaradi te variabilnosti težko šteli za univerzalni kategoriji. Če pa ju razumemo kot predpostavko, lahko dobimo orodje, ki omogoči, da zaznamo podobnost in primerljivost določenih literarno-estetskih pojavov. V naslednjem koraku pa lahko s primerjavo ugotovimo razlike med njima, ki so pogojene z njuno zgodovinsko vpetostjo. Na eni strani nam to omogoči, da primerjamo tako različne pojave, kot so srednjeveški uroki in sodobna družbeno angažirana literatura, in da – s pomočjo ugotovitve, da gre pri obeh za poskus uresničevanja podobnih funkcij jezika v individualnem in kolektivnem snovanju prihodnosti –, prepoznamo bistvene razlike pri udejanjanju teh funkcij in s tem tudi njihovo zgodovinsko pogojenost. Na drugi strani pa nam omogoči, da v domnevno ahistoričnih kategorijah, kot je na primer ahistorični realizem, s primerjavo podobnosti in razlik ugotovimo, da sicer gre za ponovljivost nekaterih literarnih značilnosti, ki so pogojene s ponovljivostjo določenih zgodovinskih okoliščin – na primer z reorganizacijo življenja po koncu vojne –, vendar se v konkretnem zgodovinskem procesu močno razlikujejo med sabo. Z obeh strani se torej podmene ahistoričnih kategorij stekajo v historičnemu pogledu. Nihanje med historičnim in ahistoričnim vidikom, takšen »anahronističen« pogled, sicer v končni fazi vodi v historičen pogled, ki pa poskuša preseči golo nizanje zgodovinskih dejstev v smislu, da od zgolj priznavanja nujnosti zgodovinskega pogleda vodi k razumevanju pomena tega pogleda.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Prim. npr. intervju z nevrobiologinjo HannahMonyer, nevrofiziologom Wolfom Singerjem in zgodovinarjem znanosti Michaelom Hagnerjem: <http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=42785>. (3. 4. 2014)

<sup>2</sup> Prim. npr. pesem *Bajalica (Wünschelrute)* Josepha von Eichendorffa, kjer čarobna beseda šele odpre pot do spoznanja sveta, ali pa esej Oscarja Wilde *The Decay of Lying* (1889). Wilde v eseju še prav poudari časovna razmerja med umetnostjo in realnostjo: „Life goes faster than Realism, but Romanticism is always in front of Life. The third doctrine is that Life imitates Art far more than Art imitates Life.“ (239) Wilde pri tem loči dva tipa umetnosti, in sicer realizem in »romantično« umetnost. Realizem ne dohaja življenja, »romantična« umetnost pa je tista, ki prehiteva življenje. Življenje sledi tej »romantični« umetnosti in jo posnema.

<sup>3</sup> Freud v *Predavanjih za uvod v psihoanalizo* dopusti možnost umetniku, introvertirancu in potencialnemu nevrotiku, da libido prenese na svojo domišljijo, to pa preoblikuje v

umetnino, ki publiki omogoči dostop do lastnega nezavednega. Na ta način si v realnosti pridobi to, o čemer je prej le sanjaril: časti, moč in ljubezen žena. Libidinalna investicija v sanjarjenje se mu povrne v realnem svetu (359–360).

<sup>4</sup> Prim. npr. Wolfgang Borchert, *Das ist unser Manifest* (310).

## LITERATURA

- Barthes, Roland. »Smrt avtorja«. *Sodobna literarna teorija*. Ur. Aleš Pogačnik. Ljubljana: Krtina, 1995. (Temeljna dela).
- Böll, Heinrich. *Frankfurter Vorlesungen*. München: dtv, 1968.
- Borchert, Wolfgang. *Das Gesamtwerk*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1991.
- Eich, Günter. *Fabula rasa*. Stuttgart: Reclam, 1991.
- Didi-Huberman, Georges. *Podobnost prek stika*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2013.
- Freud, Sigmund. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1997.
- Hogan, Patrick Colm. *Cognitive Science, Literature, and the Arts*. New York; London: Routledge, 2003.
- – –. *The Mind and Its Stories*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Lethen, Helmut. *Neue Sachlichkeit. 1924–1932*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1975.
- Lukács, Georg. *Probleme des Realismus*. Berlin: AufbauVerlag, 1955.
- – –. »Za realizem gre.« *Estetika in politika*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2013. 31–72.
- Sacks, Oliver. *Drachen, Doppelgänger und Dämonen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2013.
- Sebald, W.G. *Luftkrieg und Literatur*. München; Wien: Carl Hanser Verlag, 1999.
- Wilde, Oscar. *A Critical Edition of the Major Works*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

## A Mirror of Life or Its Model: Twentieth-Century Realism

Keywords: literary periods / realism / new realism / functions of literature / ahistoricity / universality / Lukács, György

The issue of universality in literature is relevant when addressing the compatibility of literary studies methods and trends in developing new methodological tools at the moment when, at the one extreme, the ahistorical conception of literature is being justified with allegedly universal biological facts, and at the other extreme historical research merely dissolves into listing of facts without reflection. The hypothesis of universality can be used as a tool that leads to an in-depth historical view on specific literary phenomena. To illustrate this, the author discusses instances of twentieth-century realism that appeared after the First and Second World

War and after the Cold War. This tool, however, represents a hypothesis about the universality of functions that writers and recipients ascribe to literature in its relation to non-literary reality.

There were three parallel models of the relationship between literary and non-literary reality during the twentieth century, which, despite being resolved in theory, have continued to interconnect in reception practice. They can be schematically described as a mimetic and anti-mimetic model, and a model of engaged literature. Taking into account the temporal dimension, it can be established that they are based on two conceptions of the temporal relationship between literature and the world: the first, on which the models of mimetic and anti-mimetic art are based, proceeds from the assumption that non-literary reality exists before literary reality. The latter refers to the former, but it cannot change it. It can mirror or predict it, but can never change it. The second conception, on which the model of engaged literature is based, allows for literary reality to exist before non-literary reality and to influence or even produce it. The oldest examples of texts that are based on this premise are incantations, examples of which can be found across all periods. The analysis of new realistic writings shows that they do not find satisfaction in merely mirroring the world, but also want to shape it; hence, they assume the function of providing a consensual image of reality, which in periods after a war offers society and individuals a foundation for reconstructing social reality. Taking this function into account in similar, but different, historical circumstances can explain the formal differences and diversity of these types of realism.

Junij 2014



# Univerzalnost literature v epistemološki perspektivi

Dejan Kos

Oddelek za germanistiko, Filozofska fakulteta, Koroška cesta 160, SI-2000 Maribor  
dejan.kos@um.si

*Literarna veda ima do ideje univerzalnosti ambivalenten odnos. Po eni strani domneva, da pojavnih oblik njenega predmetnega področja ni mogoče skržiti na skupni imenovalci, po drugi pa govori o literarnih pojavih, ki naj bi presežali časovne in prostorske okvire svojih zgodovinskih manifestacij. Hkrati v osredotočenosti na predmet svoje obravnave praviloma prezre, da se vpetosti v arbitrarne zgodovinske kontekste ne more izogniti niti sam koncept univerzalnosti. Razprava o univerzalnih oz. parcialnih razsežnostih literature bi potemtakem morala obsegati tudi metarefleksijo o univerzalnosti oz. parcialnosti literarnozgodovinskih diskurzov in njihovih antropoloških predpostavk.*

Ključne besede: literarna veda / epistemologija / hermenevtika / empirizem / semiotika / univerzalnost

## Uvod

Literarna veda v svojih vrednostnih sodbah pogosto izhaja iz domneve, da je nekaterim pojavom njenega predmetnega področja mogoče pripisati univerzalno veljavo. Eksemplarična literarna besedila naj bi dosegala tiste plasti kolektivnega spomina, ki domnevno presežajo arbitrarnost spremenljivih zgodovinskih okoliščin. V zadnjih desetletjih se ob omenjenih tradicijah razvijajo še analitični in deskriptivni literarnovedni koncepti, ki ponujajo nove argumente v prid tezi o univerzalnih razsežnostih literature. Osrednji pojem zdaj ni le teoretično izostren, temveč je podkrepjen tudi z empiričnimi evidencami. Univerzalni (oz. vsaj »kvazi-univerzalni«) naj bi bili tisti literarni pojavi, ki so utemeljeni v obćih strukturah in funkcijah bioloških, antropoloških, kognitivnih, komunikacijskih, družbenih ali kulturnih sistemov. Prepoznavanje tovrstnih struktur odpira tudi nove poglede na historičnost oz. ahistoričnost literarnih pojavov in na njihovo univerzalno oz. arbitrarno vlogo pri vzpostavljanju osebnih in kolektivnih identitet.

## Univerzalnost literature med hermenevtiko in epistemologijo

Pojem univerzalnosti je v hermenevtičnih tradicijah večinoma v funkciji vzpostavljanja ali potrjevanja literarnega kanona. Najvišja mesta v njihovih vrednostnih hierarhijah so namreč rezervirana za literarna besedila, v katerih naj bi se manifestirale obče razsežnosti človekovega obstoja. V strnjeni obliki to stališče povzame stavek v Borgesovem *Averroesovem iskanju*: »Čas širi obzorje verzov; nekateri so kakor glasba vse za vse ljudi.« (63)

Z epistemološkega vidika je takšno razumevanje vprašljivo predvsem zato, ker njegov osrednji koncept – občečloveška veljavnost – praviloma ostaja brez sleherne konkretizacije. S tem so povezane še nekatere druge težave:

– *problem selektivnosti*: ker se hermenevtična predpostavka o univerzalnosti literature nanaša le na ozek izbor kanoniziranih besedil, je v svojem bistvu pravzaprav partikularna. Vprašanje o skupnih značilnostih pojavov, ki jih literarna veda dojema kot sestavni del svojega predmetnega področja, ostaja torej na tej ravni neodgovorjeno.

– *problem znanstvenosti*: hermenevtično razumevanje univerzalnosti ima šibko epistemološko podlago. V večini primerov namreč ni razvidno, za kakšno vrsto pojavov pri sklicevanju na univerzalnost pravzaprav gre – za antropološke konstante, semiotične arhetipe, družbene strukture ali kulturne invariante? S pomočjo kakšnih metod je te pojave sploh mogoče verodostojno obravnavati? Tudi na tem mestu torej univerzalnost trči ob meje partikularnosti in zgodovinskosti.

– *problem (a)historičnosti*: v literarni vedi sta tako predmet kot tudi perspektiva opazovanja podvržena zgodovinskim procesom. Predpostavko o univerzalnem občestvu, ki naj bi v literaturi prepoznalo svoje bistvo, relativizira že preprosta ugotovitev, da sezname kanoniziranih besedil v diahroni in primerjalno-kulturološki perspektivi pogosto sploh nimajo stičnih točk.

Omenjeni pomisleki nas privedejo do ugotovitve, da se je potrebno s problemom univerzalnosti literature ukvarjati na različnih ravneh. Izhodišče sleherne obravnave pa je seveda konkretizacija tistih razsežnosti našega obstoja, ki naj bi bile »občečloveške«. Narava te problematike zahteva kratek izlet v antropologijo.

### Antropološko izhodišče univerzalnosti: kognitivizem

Ena od temeljnih značilnosti človekove evolucije je povečevanje kompleksnosti osrednjega živčevja pri t. i. hominidih. Z razvojem nevrološke podlage kognicije se izoblikujejo sposobnosti dolgoročnega načrtovanja,



sklepanja in spomina na eni strani in značilne oblike simbolne komunikacije na drugi. Do pomembnega premika v tem procesu je prišlo po prepričanju antropologov pred približno 60 tisoč leti, ko genetski, okoljski in družbeni dejavniki privedejo do strukturnih sprememb v kognitivnih sistemih (Mithen 211). Oba tipa funkcionalnih zmožnosti (konceptualni in komunikacijski) se povežeta, praktično neomejena kompleksnost simbolnega in samorefleksivnega mišljenja pa dobi svojo podlago v strukturnih značilnostih semiotičnih sistemov, zlasti jezikovnih. Arbitrarno razmerje med označevalci in označenci ter dejstvo, da je omejeno število jezikovnih elementov mogoče kombinirati na neskončno, od vsakokratnih situacijskih kontekstov sorazmerno neodvisnih načinov, pričata o »prekomerni kapaciteti« (Schmidt, *Autonomie* 235) možganskih potencialov in semiotični odprtosti kognitivnih oz. družbenih konstrukcij sveta.

Izjemna spremenljivost kognitivnih sistemov prinaša po eni strani prednosti, po drugi pa tudi nevarnosti. Prve izhajajo zlasti iz zmožnosti inovativnega in diferenciranega reševanja problemov, druge pa iz ujetosti v lastne simbolne konstrukcije, ki niso vedno v funkciji učinkovite orientacije v naravnem in družbenem okolju (Varela 50; Thompson 43). Težavam se lahko izognemo le z optimiziranjem kompleksnosti oz. tako, da visoko stopnjo kognitivne prilagodljivosti ohranjamo na način, ki ne ogroža orientacijskih zmožnosti.

V funkciji univerzalnega mehanizma optimiziranja prekomerne kognitivne kapacitete je po mojem mnenju tudi literarna komunikacija. Posebno vprašanje pa je, ali se ta mehanizem tudi v njenem primeru manifestira na univerzalen način. Razprava se bo s tem vprašanjem ukvarjala v povezavi s prej omenjenimi tematskim sklopi. Zanimali jo bodo torej problemi selektivnosti, znanstvenosti in (a)historičnosti.

## **Problem selektivnosti**

Že bežen pregled pojavov, ki jih literarna veda sprejema kot del svojega predmetnega področja, pokaže, da je njihov skupni imenovalec vse prej kot očiten. Literarnozgodovinske sinteze denimo ob besedilih, ki so s stališča estetske avtonomije neproblematična, obravnavajo tudi mite o nastanku sveta, ritualne uroke, slovarje, pravne uredbe, politične pamflete, pasijonske igre, kronike cesarjev, mistične psalme, performativne improvizacije, vizualne inštalacije in še bi lahko naštevali. Pisne tradicije najdemo ob ustnih in avdio-vizualnih, estetsko dovršenost ob prozaičnosti, fiktionalna besedila ob pragmatičnih. Kriterijev literarnosti v posameznih primerih sicer praviloma ni težko prepoznati, vendar pa imajo le omeje-

no veljavo (Derrida 44). Njihovo morebitno skupno izhodišče se nahaja kvečjemu v plasteh, ki so globlje od pisnosti, estetskosti in fikcionalnosti.

Vse kaže, da se moramo na tem mestu vrniti k temeljnim mehanizmom delovanja kognitivnih sistemov. Ti problem svoje prekomerne kapacitete najprej rešujejo z omejevanjem interakcijskih alternativ. V ta namen so iznašli strategije kontekstualizacije: ontologizacijo, referencializacijo, verifikacijo, trivializacijo ipd. (Rusch, *Fiktionalisierung* 133; Kordeš 46–47). Vendar pa se enostransko zanašanje na tovrsten redukcionizem prej ali slej izkaže kot problematično – privede namreč do togosti, ki je s stališča prilagodljivosti prav tako škodljiva kot neobvladana kompleksnost. Zato kulturno zgodovino zaznamujejo tudi komunikacijske prakse, ki kognitivno fleksibilnost ohranjajo z vzdrževanjem semiotične odprtosti oz. s t. i. dekontekstualizacijo. To funkcijo lahko pravzaprav pripišemo slehernemu od kriterijev literarnosti – ne le konvenciji fikcionalnosti in večpomenskoosti (Schmidt, *Grundriss* 103–164), temveč tudi verzifikacijskim, retoričnim, slogovnim, pripovednim in medbesedilnim postopkom. Celo pisava z ločevanjem komunikacije od telesa predvsem v zgodnjih fazah svojega razvoja širi prostor avtonomije pri konstrukciji smisla in izostri zavest o tem, da so referenčni okvir sporazumevanja kognitivno proizvedene verzije sveta.

Ker gre pri tovrstnem ohranjanju fleksibilnosti za obče veljaven, od zgodovinskih sprememb neodvisen antropološki mehanizem, lahko po mojem mnenju tako razumljenim postopkom dekontekstualizacije pripišemo tudi status univerzalnosti.

## Problem znanstvenosti

Domneva o dekontekstualizaciji kot univerzalni značilnosti literature sama po sebi še nima znanstvenega statusa. Tega dosega šele v povezavi s spoznavno in teoretično (samo)refleksijo ter metodološko in pragmatično operacionalizacijo. Kot je znano, literarna veda v tej zvezi ponuja skoraj nepregleden nabor raznovrstnih pristopov. Zdi se torej, da smo se znašli pred novim protislovjem, ki izvira iz neskladja med idejo preseganja arbitrarnosti in arbitrarnostjo njenih manifestacij.

Problem je najbrž mogoče razrešiti samo z upoštevanjem mehanizmov, v katerih so epistemološki diskurzi utemeljeni. Znova torej govorimo o univerzalnih operacijskih modusih kognitivnega sistema. V nadaljevanju bo obravnavana njihova povezanost s posameznimi (literarno)znanstvenimi tradicijami, pri tem pa bomo slednje razlikovali glede na status in funkcijo zaznavnih, simbolnih in znakovnih sistemov v spoznavnem procesu. Ali natančneje: govorili bomo o empiričnih, simbolnih in semi-

otičnih epistemoloških paradigmah, pri čemer nas bo zanimalo, kako je mogoče z njihovega zornega kota konceptualizirati pojem univerzalnosti in tudi, ali imajo ti koncepti svoj skupni imenovalac.

### Empirična paradigma

Empirizem je ena od najpomembnejših spoznavnih usmeritev v znanosti (Agassi 260). Utemeljen je v predpostavki, da zanesljivo védenje o svetu izhaja iz analize, sistematizacije in verifikacije zaznavnih procesov. Njegovi začetki segajo vsaj v antiko in srednji vek, ko je bil še neposredno povezan z metafizičnimi in hermenevtičnimi diskurzi. V novem veku se osamosvaja, diferencira (pragmatizem, naturalizem, materializem) in na različnih ravneh vnovič povezuje z neempiričnimi spoznavnoteoretičnimi tradicijami (postanalitična spoznavna teorija, logični empirizem, konstruktivni empirizem).

Literarna veda nima razloga, da bi se empirizmu izogibala. Koristi ji zlasti pri opazovanju komunikacijskih procesov in nosilcev pomena. Njegove prednosti so postale očitne z razvojem pozitivizma v 19. stoletju, težnja po objektivizaciji literarnega raziskovanja pa se je nato ohranjala še v materialističnih, psihologističnih in strukturno-funkcijskih estetikah, ki so jih v drugi polovici 20. stoletja nadgradile kognitivistične, medijske, sociološke in sistemske obravnave književnosti. Za slednje je značilno zaostrovanje znanstvenih kriterijev in približevanje literarne vede družboslovnim disciplinam (Dović 11–20). V epistemološkem pogledu so zdaj ob empiričnosti v ospredju tudi teoretičnost, metodičnost, uporabnost in intersubjektivna preverljivost rezultatov.

S pomočjo empiričnih metod literarna veda na sorazmerno prepričljiv način prepoznava interakcijske vzorce svojega predmetnega področja, ki tudi v daljših časovnih obdobjih ohranjajo veljavo. Na ravni komunikacijskih procesov tovrstne strukture omogočajo koordinacijo dejanj in vzajemno orientacijo v okolju. Učinkovito jih lahko opišemo predvsem s pomočjo tipologije družbenih vlog (produkcija, posredništvo, recepcija in obdelovanje), te pa je mogoče razčleniti še na podtype in jih razumeti v luči vsakokratnih (ne)institucionaliziranih razmerij moči (Schmidt, *Grundriss* 242–372; Rusch, *Literatur* 310–329).

Obravnava razmerij med nosilci posameznih vlog je za pričujočo razpravo zanimiva zato, ker problematizira enega od univerzalnih interakcijskih mehanizmov: samoodločanje. Kljub raznovrstnosti in arbitrarnosti svojih zgodovinskih pojavitev so namreč družbene vloge v slehernem kulturnem okolju definirane tudi s stopnjo avtonomije njihovih nosilcev

(Giddens 227–263). V strukturnem pogledu lahko torej razlikujemo med dvema poloma literarne komunikacije: med okolji, v katerih so nosilci literarne komunikacije suvereni, in tistimi, v katerih prevladujejo politični, religiozni, ideološki, normativni ali finančni centri moči. Toda četudi bi pripadniki družbenih elit dekontekstualizacijo nadzorovali v celoti, bi njihova dejanja mehanizem samoodločanja vsaj predpostavljala.

### **Simbolna paradigma**

Simbolna spoznavna paradigma se v nasprotju z empirično osredotoča na tiste razsežnosti človekovega obstoja, ki jih ni mogoče izkustveno opazovati: na zavestna, nezavedna in čustvena stanja kognitivnega sistema (Goldman 258–276) ter na problem vzajemnega konstruiranja simbolnih svetov. V zgodnjih obdobjih svojega razvoja je bila povezana z metafizičnimi, skepticističnimi in empiricističnimi diskurzi, v novem veku pa se je osamosvajala (racionalizem), diferencirala in povezovala v nove trans-paradigmatične sinteze (konstruktivizem, kritični racionalizem, komunikativna racionalnost). Ker se v največji meri ukvarja s problemom vzajemne orientacije, je v svojem jedru hermenevtična.

V epistemološkem pogledu hermenevtične študije ne vzpostavljajo tako strogih pravil in standardov, kot je to značilno za empirične znanosti. Zdi se, da se nahajajo v vmesnem prostoru med opisi zakonitosti v opazovanih področjih in refleksijami o zakonitostih lastnega opazovanja. Na ta način razvijajo spoznavne potenciale, ki v empiričnih disciplinah ostajajo nerazviti. Z vključitvijo opazovalčeve perspektive v deskriptivne opise svojega predmeta se namreč poveča zmožnost večperspektivnega opazovanja in s tem fleksibilnost orientacijskih strategij.

Ker se literarna komunikacija odvija pretežno v polju imaginacije, je simbolna spoznavna paradigma eden nosilnih stebrov literarne vede. Že antična in srednjeveška hermenevtika sta kot osrednji problem razumevanja literarnih besedil prepoznali zmožnost vživljanja v simbolne svete oz. osebne in kolektivne identitete komunikacijskih partnerjev. V novem veku je ta tradicija postala podlaga duhovnozgodovinskih disciplin (Dolinar 25–70), iz nje pa so se na področju literarne vede med drugim razvile produkcijska in recepcijska estetika, zgodovina mentalitet, nova kritika, imanentna interpretacija, študije spolov, literarna antropologija in kulturološke oz. medkulturne študije.

Problem razumevanja je vpet v širšo problematiko družbene in kulturne diferenciacije. Čim večja je raznovrstnost osebnih in kolektivnih identitet, toliko bolj smo prepuščeni individualiziranim strategijam njihove

rekonstrukcije. Stopnja individualizacije simbolnega reda je potemtakem odvisna od mnogoterosti identifikacijskih ponudb v nekem kulturnem okolju. V pogojih neprestane in nujne izbire med posameznimi verzijami resničnosti je posameznikova pozornost preusmerjena k lastnim motivacijam, pričakovanjem, zmožnostim, potrebam in preferencam – med drugim tudi literarnim. Koncept jaza se dvigne iz ozadja zavestnih stanj in se legitimira kot točka, ki v raznovrstnosti vzpostavlja koherenco (Roth 378–410). Kadar je družbeno okolje manj diferencirano, je ta osredotočenost manj izrazita in posameznik se v večji meri identificira s splošno sprejetimi verzijami sveta. Ker nobeno okolje ni popolnoma homogeno, je samorefleksivnost imanentni del naše identitete.

Literarna komunikacija probleme razumevanja še dodatno zaostreje. Dekontekstualizacija prispeva k pomnožitvi interpretacijskih možnosti, s tem pa torej po definiciji tudi h krepitvi samorefleksivnih procesov. Medtem ko neliterarni diskurzi samorefleksivnost pogosto odrivajo na svoje obrobje oz. jo dojemajo celo kot motnjo, literatura na programatičen način ohranja in širi njene potenciale. Tudi to je ena od njenih univerzalnih razsežnosti.

### **Semiotična paradigma**

Tudi semiotična spoznavna usmeritev ima svoje izhodišče v antični in srednjeveški filozofiji. Njena poglobljena značilnost je v tem, da spoznavno zmožnost postavlja v soodvisnost od semantičnih in sintaktičnih struktur znakovnih sistemov – zlasti jezikovnih. V zgodnjih obdobjih tej soodvisnosti ni pripisana osrednja vloga, do premika pa pride zlasti v 20. stoletju s t. i. jezikovnim obratom (Clark 6). V analitični filozofiji, filozofiji jezika, teoriji jezikovnih iger, analizi diskurza in podobnih usmeritvah se uveljavi domneva o jeziku kot pogoju mišljenja, ki spoznanju dostopne resničnosti ne opisuje, temveč jo v celoti proizvaja. Semiotična paradigma torej v svoji radikalni različici zavrača sleherno metafizično in ontološko referenco. Edini referenčni okvir ostajajo zapletene in fleksibilne strukture jezikovnih sistemov.

Velik del literarne vede je tovrstno spoznavnoteoretično podlago sprejel z navdušenjem. V obdobju pozne moderne to niti ni presenetljivo, še zlasti, če pomislimo, da gre na ravni teoretične refleksije za artikulacijo podobne bivanjske izkušnje kot na ravni literature – v obeh primerih stopa v ospredje zavest o interaktivni oz. poljubni naravi diskurza o dejanskem svetu (Beaugrande in Dressler 192; Bertram 79–90). Teorija diskurza, dekonstrukcija in poststukturalizem poskušajo na refleksivni ravni obvladati tisto, kar literatura na intuitivni ravni že od nekdanj s pomočjo dekontekstualizacije

razkriva. Semiotična spoznavna paradigma na ta način potrjuje tezo o samo-referencialnosti kot eni od univerzalnih razsežnosti literarne komunikacije.

## **Problem (a)historičnosti**

Poglavji o kriterijih selektivnosti in možnostih njihove znanstvene utemeljitve sta univerzalne razsežnosti literature iskali v kognitivnih mehanizmih dekontekstualizacije in samoorganizacije. V obeh primerih se zdi, da imamo opraviti s pojavi, ki so – če odmislimo vidik gradualizma – sorazmerno neodvisni od sprememb kulturnih okolij.

Vendar pa se na neki drugi ravni relativizaciji univerzalnosti vendarle ne moremo izogniti. Gre za historičnost sleherne literarnoteoretične oz. literarnozgodovinske refleksije. Vemo namreč, da je zgodovina literarne vede tudi zgodovina spreminjajočih se mehanizmov literarnega vrednotenja: antična poetika izhaja iz drugačnih usmeritev kot srednjeveška, normativne estetike zgodnjega novega veka imajo malo skupnega z moderno idejo estetske avtonomije, emancipacijski oz. »velikozgodbarski« koncepti literarnega zgodovinopisja, kakršni so nastajali v 19. in 20. stoletju, so tako rekoč nezdržljivi s postmoderno logiko fragmentarnosti in diskontinuitete itd. (Juvan 27–30; Virk 816–820). Ideja o univerzalnosti literature se sicer pojavlja v različnih obdobjih, vendar je definirana v okviru vsakokratnega vrednostnega sistema. Tudi pričujoči koncept je seveda le ena od bolj ali manj partikularnih literarnozgodovinskih alternativ.

Literarnoznanstvenemu pogledu je torej zgodovinskost imanentna. Mar to pomeni, da se moramo posloviti od univerzalnosti kot absolutne kategorije? Po mojem mnenju imamo še eno možnost – potenciale dekontekstualizacije in samoorganizacije lahko premislimo do konca (Kocijančič 28; Kos 80). Kot bomo videli, nas ta pot privede do transgresije racionalnosti in s tem do polja, ki je v slehernem kulturnem okolju predmet primerljivih refleksivnih diskurzov – čeprav ne nujno literarnoznanstvenih v ozkem pomenu besede.

Začnimo s semiotično paradigmo. Če temeljno načelo semantične odprtosti izpeljemo do skrajnih konsekvenc, se izkaže, da je poljubnost literarnih interakcij neobvladljiva. V skrajni samoreferencialni perspektivi si namreč ni mogoče predstavljati sveta, ki si ga ne bi mogli predstavljati tudi drugače. Takrat spoznamo, da so poljubni celo mehanizmi, s katerimi poskušamo poljubnost obvladati. Ta pot nas vodi do simbolnega načela samorefleksivnosti, kjer nas na koncu premisleka čaka spoznanje, da je naš jaz, iz katerega naj bi izhajali mehanizmi obvladovanja poljubnosti, rezultat mehanizmov, ki jih nismo sami izbrali. Nismo izbrali svojega telesa, niti

svojega okolja, niti svojih želja. Izvir naše misli torej ni v nas samih. Kjer smo pričakovali lastno bistvo, nas je pričakala praznina. Z njo se spremeni tudi empiričen pogled na samoodločanje. Ker nismo izbrali sebe, smo načelom, ki so nas ustvarila, v celoti izročeni. To spoznanje je naša edina svoboda. Molk, do katerega nas je pripeljala lepota besede, je mogoče napolniti samo s tem, kar je zunaj nas. Naše bistvo je to, kar nas izenačuje s tem, kar nismo sami. Zanj smo v vseh kulturah našli tudi imena: enost, bližina, ljubezen. To je absolutna univerzalnost. Univerzalnost, ki nas poveže s tem, iz česar izhaja univerzum. V tem smislu je Borgesov stavek resničen.

## Sklep

Razprava proučuje možnosti literarnoznanstvene utemeljitve pojma univerzalnosti. Ugotavlja, da je njegova hermenevitična raba problematična v več pogledih: nejasna je pri opredelitvi svojega temeljnega koncepta (občočloveške veljavnosti), izključujoča je v razmerju do nekanoniziranih besedil, implicitna v odnosu do kriterijev lastnega delovanja in partikularna z vidika epistemološke metarefleksije.

Pri opredelitvi koncepta občočloveške veljavnosti se članek naslanja na antropološka spoznanja o delovanju kognitivnih sistemov v pogojih vzajemne orientacije. Zdi se namreč, da je ena od temeljnih značilnosti človeške evolucije zmožnost družbenega optimiziranja prekomerne kapacitete kognitivnih sistemov. Na tem ozadju se med mehanizmi literarne komunikacije univerzalnosti najbrž najbolj približata dekontekstualizacija in samoorganizacija. Njuna temeljna funkcija je zagotavljanje fleksibilnosti v interakciji z okoljem. S tem pojavom se ukvarjajo različne epistemološke paradigme in vsaka omogoča njegovo konceptualizacijo v skladu s svojimi spoznavnimi izhodišči: empirična ga prepozna kot samoodločanje, simbolna kot samorefleksivnost, semiotična pa kot samoreferencialnost.

Posebno vprašanje pa je, kako je mogoče problem univerzalnosti rešiti na ravni epistemološke metarefleksije. V zgodovinski perspektivi se namreč zgornje ugotovitve kažejo le kot ena od možnih epistemoloških alternativ. Razprava skuša rešiti ta problem tako, da potencialne literarnih mehanizmov premisli do skrajnih konsekvenc in potemtakem do transgresije racionalnosti. Šele z uresničitvijo skrajnih učinkov dekontekstualizacije in samonanašanja izkusimo, da nismo izhodišče lastne kognicije in da lahko izpraznjeno središče izpolnimo samo s tem, kar nismo sami. To bližino najdemo v kolektivni zavesti in v diskurzivnih praksah sleherne kulture. Samo v njej je mogoče doseči edino absolutno univerzalnost – tisto, iz katere izhaja univerzum.

LITERATURA

- Agassi, Joseph. *Science and Its History: A Reassessment of the Historiography of Science*. Boston: Springer, 2008. (Boston Studies in the Philosophy and History of Science).
- Beaugrande, Robert Alain de; Dressler, Wolfgang Ulrich. *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer, 1981.
- Bertram, Georg W. »Was die Kunst der Philosophie zu denken gibt«. *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 34.1 (2009): 79–97.
- Borges, Jorge Luis. »Averroesovo iskanje«. *Izmišljije*. Ur. Tone Pavček. Prev. Jože Udovič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1984.
- Clark, Elisabeth A. *History, Theory, Text: Historians and the Linguistic Turn*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.
- Derrida, Jacques; Attridge Derek. »'This Strange Institution Called Literature': An Interview with Jacques Derrida«. *Acts of Literature*. Ur. Derek Attridge. London: Routledge, 1992. 33–75.
- Dolinar, Darko. *Hermenevtika in literarna veda*. Ljubljana: DZS, 1991.
- Dović, Marijan. *Sistemske in empirične obravnave literature*. Ljubljana: Založba ZRC, 2004.
- Giddens, Anthony. *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*. University of California Press, 1986.
- Goldman, Alvin I. *Simulating Minds: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Mindreading: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Mindreading*. New York: Oxford University Press, 2006.
- Juvan, Marko. »O usodi 'velikega' žanra«. *Kako pisati literarno zgodovino danes?* Ur. Darko Dolinar in Marko Juvan. Ljubljana: ZRC SAZU, 2003. 17–49.
- Kenny, Anthony. *A new History of Western Philosophy*. Oxford: University Press, 2010.
- Kocijančič, Gorazd. »Der Einzige und seine Kunst. Zur hypostatischen Theorie in der Rede über die Kunst«. *Über das Geistige in der Kunst – zum zweiten Mal*. Ur. Gorazd Kocijančič, Vid Snoj, Jožef Muhovič. Wien, Berlin, Münster: LIT, 2010. 11–30.
- Kordeš, Urban. »Negovanje netrivialnega«. *Primerjalna književnost* 35.2 (2012): 41–52.
- Kos, Dejan. »Transgresivnost v znanosti, humanistiki in literaturi«. *Primerjalna književnost* 35.2 (2012): 75–81.
- Mithen, Steven. »Mind, Brain and Material Culture: An Archeological Perspective«. *Evolution and the Human Mind*. Ur. Peter Carruthers in Andrew Chamberlain. Cambridge: University Press, 2000. 207–217.
- Roth, Gerhard. *Fühlen, Denken, Handeln. Wie das Gehirn unser Verhalten steuert*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003.
- Rusch, Gebhard. »Zur Systemtheorie und Phänomenologie von Literatur.« *SPIEL* 10.2 (1991): 305–339.
- – –. »Fiktionalisierung als Element von Medienhandlungsstrategien«. *Literaturwissenschaft als Wissenschaft über Fiktionalität*. Ur. Christian Oberwagner in Collin Scholz. Szeged: založba. 123–138. (Studia Poetica 10).
- Schmidt, Siegfried J. *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991.
- – –. *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung*. Münster: LIT Verlag, 2003.
- Thompson, Evan, Antoine Lutz in Diego Cosmelli. »Neurophenomenology: An Introduction for Neurophilosophers«. *Cognition and the Brain: Philosophy and the Neuroscience Movement*. Ur. Andrew Brook in Kathleen Akins. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 40–97.
- Varela, Francisco. *Principles of Biological Autonomy*. Boston: Kluwer Academic, 1979.
- Virk, Tomo. »Aporije literarne zgodovine danes«. *Slavistična revija* 54.4 (2006): 811–831.



# Universality of Literature: Epistemological Perspective

Key words: literary science / epistemology / hermeneutics / empirism / semiotics / universality

The paper examines the possibility of a literary-scientific foundation for the concept of universality. It establishes that the hermeneutical use of this concept is problematic in several respects: it is vague in defining its fundamental concept (unlimited validity), dismissive in relation to non-canonized texts, implicit with regard to the criteria of its own functioning and particular from the perspective of epistemological meta-reflexion.

In defining the concept of universality, the paper leans on the anthropological findings on the functioning of cognitive systems in conditions of mutual orientation; it seems that one of the fundamental characteristics of human evolution is the aptitude for social optimization of the cognitive system's excess capacity. In this light, at least two interconnected communication mechanisms to which the status of literariness can be attributed prove to be universal: decontextualization and self-organisation. Their basic function is to ensure flexibility in the interaction with the environment. Various epistemological paradigms deal with this phenomenon and each of them conceptualizes it in accordance with its cognitive bases: the empirical paradigm recognizes it as self-determination, the symbolic paradigm as self-reflexivity and the semiotic paradigm as self-referentiality.

However, the issue of how to solve the problem of the universality of literature on the level of epistemological meta-reflection is a separate question. That is to say that from a historical perspective, the aforementioned findings appear only as one of the particular epistemological alternatives. The paper tries to solve this problem by considering the potential of literary mechanisms to their extreme consequences, and therefore to the transgression of rationality. Only by the realization of the extreme effects of decontextualization and self-organisation can we experience that we are not the origin of our own cognition and that the vacated core can only be filled with what we ourselves are not. This proximity can be found in the collective consciousness and the discursive practices of every culture. Only in this closeness can the sole absolute universality be attained—the one from which the universe arises.



# Universality as Invariability in Comparative Literature: Towards an Integrative Theory of Cultural Contact

Mihaela Ursa

Department of Comparative Literature, Faculty of Letters, Babes-Bolyai University, 31 Horea str., Cluj, Romania  
mihaelaurasa@gmail.com

*The paper analyzes the problem of cultural contact within the comparative framework of the existing dialectic between the universal and the national. The idea of universal invariants, manifesting themselves in the absence of direct influence or dependence is explored mainly in the work of two comparatists of Romanian origin.*

Keywords: comparative literature / national literatures / cultural contacts / literary influences / universality / Romanian literary criticism / Wellek, René / Munteanu, Basil / Marino, Adrian

During the 19<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> century, comparatism and literary comparability strictly depended upon binding configurations of concepts such as “nationality” or “the local specific” (local specificity). Universality is a result of some kind of operation involving either national literatures or, at least, “specific” elements of a given area. In this context, advocates of universality and universal values enter a field of tension in which national and universal are antagonized and, more importantly, are set in an equation of cultural contact. The present paper aims to discuss this form of interdependence, where the universal is either the opposite, or a function of the national (specific), as well as the development of the idea that universal values are established as a result of complex operations involving specific (mostly national) comparisons. This theory, which compulsively connects universality and world literature to a causal action, to comparability and selection, was put into question by several comparatists working around the possibility of cultural invariability. Although the idea of cultural invariants is not new, as we shall see, some comparatists exploit it further, imagining world literature as an ideal synthesis of invariable forms, which does not necessarily rely on cultural contact.

While it is true that, following Goethe, Wellek (“The Crisis”) defines the discipline of comparative literature as a reaction against the narrow

nationalism of much of the literary research, in East-European countries, the writer is considered, at about the same date, primarily national. As a product of a given society, the writer is thought to be in the service of a given society – this is how, for instance, Romanian sociologist Mihai Ralea sees national specificity, which he considers the greatest quality of an artist (see Mecu 512). The decisive contribution to this type of perspective upon national literature was brought during the 19<sup>th</sup> century, when the political nations appropriated literatures and literary histories and, “as a result of the appropriation..., although we do not always realize it, our literary unconscious is largely national.” (Casanova XI) Casanova is not the only one who still believes that we analyze and evaluate with national instruments and that “the study of literature almost everywhere in the world is organized along national lines”. For that very reason, supporters of the national bind maintain that we are not culturally equipped to deal with a certain number of transnational phenomena.

However, the concept of world literature, as defined from Goethe to Damrosch, says the opposite. In the terminological history of “comparative literature” Merian-Genast (4) lists three different meanings of the concept: first, the “cosmopolitan” understanding as in Goethe’s concept of supranational literature (described as *Weltliteratur*). Second, the canonical understanding, referring to those works whose effect last beyond their time or place of origin, realizing what Boileau calls “universal consent”. Finally, the third refers to the sum of all poetic products of humankind. As a matter of fact, most approaches of world literature itself enter the “trinomial” perspective (Gálik 2), where three different meanings of the concept function alternatively: 1) literature of the entire world (or literary history categorized according to national history and language of circulation), 2) a selection of the best creations (classical literature, the world canon, the “selective” concept of Ďurišin) and 3) product of all individual literatures (the “additive” concept of Ďurišin [Čo je] or, roughly but not identically, Damrosch’s concept of world literature). At times, the perspective becomes, however, binomial (see Etiemble).

Regardless if they adhere to the trinomial or the binomial classification of the meanings of world literature, comparatists seem to agree that some sort of operation (a mathematical one, in some cases: addition, subtraction, etc.) is needed in order to advance from the particular and the specific of a single author’s literature, or the literature produced during a national epoch or inside a literary trend or genre, etc., to the universality and generality of world literature, whatever be its definition.

It is not the purpose of this paper to select and define all the possible operations, but some things need to be mentioned. The most notorious

operation of this sort is conceptualized in the idea of influence, which was set to organize a type of hierarchical comparatism, where “major” cultures were irradiating values and “minor” cultures were imitating them. Even when contested for the implicit imperialistic ideology, the influence was replaced by concepts that involved, as it was to be expected, some sort of cultural contact as the basis for comparability. Subsets of the influence, as the dependence or the parallelism, are forms of analogy operated in the presence of at least one cultural contact. Intertextuality was proposed in the sixties as both a criticism and a solution to the strict genetic causality of the influence (for a history of intertextuality in relation to the influence, see Juvan “Towards a History”, esp. 1–3). **Durišin’s replacing the influence with techniques as diverse as reminiscence, impulse, filiation, literary correspondence, and so on** (*Theory of Literary* 158–62) does not exclude the binary contact. Even the concordance, a concept proposed in 1968 by theorist Paul Cornea to integrate the reception context within the comparison, without hierarchical systematization, involves the analogy between at least two given cultural contexts, considered *in praesentia*.

At the middle of the 20<sup>th</sup> century, Romanian literary studies and comparative literature assert a certain unease regarding universality. Often, when assumed as a cultural goal, universalism is understood as cosmopolitanism or as anti-nationalism. Surely, there are also some balanced stands. Historian Vasile Pârvan claims that the national element is the raw material of creation, processed and ennobled by general human thought in the form of creations “valid everywhere and eternally.” (Mecu 515) Largely however, “the universal” and universality have an unbalanced status, whether the source of literature that “prevents” national originality to express itself, or the locus of absolute models, to be pursued at any cost. The most transparent metaphor of this suspicion towards the universal is the cataloging of Mihai Eminescu, the most important 19<sup>th</sup> century Romanian romantic poet, as a “national and universal poet”. Eminescu encouraged himself the theory of a “national genius” that would ensure the foundation of the existence of strong and healthy literature. The valuation of Eminescu’s creation strengthened the national myth and instilled Romanian writers with enough confidence in the generative powers of their culture to motivate the opening to universality. The metaphor of the national and universal poet, namely “so Romanian, he becomes universal” (Arghezi), symbolically links universality to the legitimizing anchor of nationality (see also Nemoianu 249–255).

The uncomfortable relationship to a universal canon that is refused, even if dreamt about, is not specifically Romanian, or even specifically East-European. We encounter the same situation in postcolonial studies,

which aim to dismantle the opposition between “large and small” cultures, between the European (universal) canon and national canons. The interest for universality would compensate the national interest, which might excessively conquer literary studies especially in areas traditionally classified as “minor literatures” and, moreover, distort, in the absence of a universal point of reference, the true dimensions of national values (see also D’haen, Juvan “Worlding,” Orr 82–83, and Terian).

Although the comparative theoretical assumption of the 19<sup>th</sup> century is the horizontal comparison between equals, some literatures, categorized as primitive, receive less value than others, considered unique, of universal importance. (Bassnett 19) This inequity is paradoxically rooted in the Herderian idea of the “soul of the people” (*Volksgeist*), intended by Herder to promote equality and mutual respect among nations. It is balanced, at least at a declarative level, by claims that world literatures help sharing, at a transcultural level, a set of human emotions and ideas that are the same for all nations and that go beyond the historical accident and vicissitude. Most commonly used intuitively rather than critically, this competitive-contrastive positioning of comparative and world literature against national literatures is often programmatic. For Moretti the only justification for the study of world literature (and for the existence of departments of comparative literature) is “to be a thorn in the side, a permanent intellectual challenge to national literatures – especially the local literature. If comparative literature is not this, it’s nothing.” (68).

While obvious when confronted with the sphere of national literatures and cultures, the issue of universality gains a different weight when developed by the history of comparative literature in a frame that does not involve any binary causality. At times, universality is explored *per se*, as an almost *a priori* (if not external) sum of values that escape the particular determinacies of nationality. When asked about the source of universal values, some comparatists point to certain apparently unchangeable elements to be discovered in contexts that had no cultural contact. The idea of literary invariants, expressions of a universal ground of representations that humankind use regardless of particular languages or cultures is a direct heir of the romantic belief in a universal human soul. It was used at the beginning of the 20<sup>th</sup> century to explain obvious resemblances and relationships between authors or texts beyond any common influence. This concept of literary (sometimes ideatic or cultural) constants that cannot be attributed to influences or analogies is rather old in the history of comparative literature. It features even in Van Tieghem’s *Comparative Literature*, as the object of “general literature”. For Van Tieghem, comparative literature is concerned with proven influences, while general literature (or what he

calls “international literary history”) is preoccupied to emphasize the undeniable similarities of literary works from different countries, even when the hypothesis of an influence should be discarded (163). Even earlier, in 1921, in the first issue of *Revue de littérature comparée* Fernand Baldensperger supports the idea that a new humanism will emerge from a “less uncertain core of common values,” which would be described precisely through comparative exercise.

In Romania, as in most of Europe, both Eastern and Western, practicing comparative literature was a mandatory part of the history of national literature. Most theorists, historians, linguists and literary critics were concerned, at the end of the 19<sup>th</sup> century, with founding a national culture to endorse the realities of the burgeoning nation. The idea that a national soul expresses itself in literature was ideologically used to coin a new concept, that of the “national specific”. In the first half of the next century and particularly during the communist regime afterwards, expressing the national specific became the most important task of the artist.

Mainly during the Romanian fifties and sixties, world literature had to balance this heavily burdened ideological position. Among the universalists are the aesthetics professor Tudor Vianu, who opened the first Romanian course on world literature in 1948, published in 1963, and – much earlier – the literary historian Eugen Lovinescu, a firm believer and promoter of modernity and of synchronization to urban, modern, European values. Their work in comparative literature is, however, mostly analytic and feature comparisons between Romanian works of literature and works of the European aesthetic canon.

As far as a theory of invariability is concerned, two names are especially important: Basil Munteanu, who lived and worked in Paris since 1922 to the end of his life in 1972, and Adrian Marino, who lived in Romania until his death in 2005 and was a political prisoner of the communist regime between 1949 and 1963. Of the two, Basil Munteanu is nearly unknown to the Romanian scholars, in spite of his notoriety abroad, while Adrian Marino’s fame as a theorist and comparatist is undisputed.

Educated at Etiemble’s school of comparatism, but opposing the historicism of the French school, Adrian Marino conceives comparative literature as a “comparative poetics,” (see also Booker or Miner, for different explorations of the idea of poetics in comparability). In his understanding of the term, it denominates a new type of comparatism, where cultural contact or even contextualization of any kind yield to “what we might call synthetic, synchronic-typological and theoretical” (*Etiemble* 56). Ceasing to be a mere chapter of literary history and the history of international relations, comparative literature has, in Marino’s vision, a precise and auto-

mous object, but also a specific method (*Comparatisme* 5). Prior to Đurišin's definitions (see Čo je) of world literature being founded on interliterary processes, Marino entertains a transnational perspective. His project can be properly understood only in the context of the crisis of comparative literature of the 60ies and 70ies, when the need for scientificity sometimes led to the overestimation of specific methods and concepts (following the dogmatic model of Van Tieghem's positivism). Seeking to precisely define comparative literature as a perfectly legitimate scientific discipline, given exclusive authority over a methodological field, Marino overestimates the value of methodological generalization in conceiving comparative literature as a comparative poetics and makes great efforts to outline the differences between the practitioner of comparative poetics and the mere poetician (whom he sees not qualified to operate beyond close reading).

Today, it is difficult to accept his methodological exclusivism, but his work on literary-theoretical invariants remains productive. He defines invariants as "the totality, manifested in all of these forms (explicit or hidden), of theoretical reflection of literature and about literature, having a categorial nature, repetitive, stable, circular, pseudo-original" (*Etiemble* 47) and being "a privileged object of comparative research" (56). This definition points towards a history of ideas, but the Romanian comparatist maintains invariants are not simple ideas in historical evolution. For him, invariants are "ideal, Weberian models" (*Biografia* 9) that form the ideal "being of literature" and are to be studied using comparative poetics, that combines hermeneutics (understood as a theory of interpretation) and a "biography of ideas". The most notorious example of invariant that Marino gives is the idea of *literature* (which he studies along six volumes, on thousands of pages in his *Biography of the Idea of Literature*). The premise is that *literature* is not a homogeneous concept (to be followed along an "evolution" throughout a "history of ideas"), but its variations are limited and recurrent in the history of culture. This way, the study of the idea of literature is better served by comparative poetics (a hermeneutics of the forms and regulations used to define literature), than by the history of ideas.

Prior to this, Adrian Marino finds the concentrated expression of the new method precisely in René Wellek's formulation (59) who argues that comparative literature should be the study of literature "independently from linguistic, ethnic and political borders". But the breakthrough of comparatism, understood as *comparative poetics* is discovered in the double approach of Etiemble, which combines typology, advancing from the particular to the general, with theory ("towards an objective definition of literature") in order to produce a final result of a generalizing theory, where the entire literature has been assimilated and where one can find "literature



without any adjective” (61), beyond national or other particular borders. At this point, Marino selectively orients his reading of Etiemble towards a theoretical perspective, even if the French comparatist pleads more for a pragmatic enlargement of the frame of world literature, to include non-European literatures (see D’Haen 2). Text analysis is, for Marino, a form of subordination (of the comparative act by the literary criticism), and so is literary history. Isolating the invariants (ideas, cultural forms or processes) allows the comparatist to gain both autonomy for his actions and access to universality.

The only concession Marino makes to historicism in his conceptualization is the view of the invariant as “a sort of Platonic idea that we continually discover, spontaneously, by anamnesis” but “the verification is historical.” (47) Of a classic and rigorous nature, the Romanian comparatist builds, in his project of a comparative poetics, a personal geometric utopia of universalizing value, a reduction to essence of what he calls “disorder of the real”, which is actually the clutter of literature. The explanation for his rejection of history can be traced to the comparatist’s own suffering under the communist regime, as if, by rejecting the historical and subjective “accident” of literature, one could reject the personal and collective drama of totalitarianism. In his definition of “world literature”, one must distinguish between the quantitative meaning (world literature as the sum of all literature, regardless of their language of circulation) and the qualitative one (world literature as a sum of masterpieces, the map of the “peaks” of literature). Marino points out that the adherence of the East-European countries to the universal is greater, the more urgent their need to “fit” their national literature within world literature. Even qualitatively, the attractiveness (or “seduction”, as Marino calls it) of world literature to the countries of Eastern Europe is given by the opportunity to access universal values: despite belonging to a little known culture, the chance to universality is offered to East European cultures in an exceptionalist manner, for their best creations, where they become universal. “The key word is always universal literary value. It is invoked as a rampart, claim, reality, and also resentment.” (*Comparatisme* 27) From here to the proposal of a transnational perspective, the Romanian comparatist uses the concept of invariant in order to fight the “defenders of specificity and the national and regional traditions whose share remains significant” (30). The defenders of the national perspective appear to Marino to transfer the idea of the national character from an ethnic to an aesthetic level. His invariants would create a bypass of the entire national issue in order to engage the comparatist in a transnational approach: since ideas and forms of literature have “an ideal, Weberian” existence, studying the limited number of their

occurrences would not take into account national specificity, but accidental alterations of the regulators of those occurrences.

The first Romanian comparatist to tackle the issue of literary and cultural invariants was however Basil Munteanu, a disciple of historian Nicolae Iorga, who taught at the Sorbonne and published in *Revue de littérature comparée*, becoming its secretary after the World War II, when he focuses mainly on pre-romanticism and a theory of comparatism. In 1967, he publishes *Constantes dialectiques en littérature et en histoire. Problèmes. Recherches. Perspectives*, a study that had been anticipated by several of his studies from 1935, 1957 and 1958. His contributions are completely overlooked by Etiemble (1963) and only briefly mentioned by Marino.

Basil Munteanu anticipates, in a much more balanced manner, Marino's theses of literary invariants in a theory of dialectical constants, where he manages to preserve historical transformation without giving up the claim to universality. At the first Congrès national de littérature comparée de Paris (1957), he presented a paper entitled "Littérature générale et histoire des idées". Here, he proposed an original synthesis of "general literature" (which is horizontal) with the vertical of the "history of ideas", in a final summary that would constitute the philosophy of history. Literary history and comparative literature are concerned with real and conscious contacts, while general literature would include a much larger overall data, relevant authors, trends and arts. A year later, the Romanian critic diagnosed the disciplinary crisis, accusing "the worst divisions and infighting" among those who should be fellow comparatists. In this study, he abolishes the myth of the literary work of art as a self-contained object. From his point of view, and against Wellek (who presented at the same congress his seminal "The Crisis of Comparative Literature"), any comparatism is necessarily dialectic. Comparative literature represents only a particular case of this type of hermeneutic exercise.

The first study that led Munteanu to such a statement is "Des 'Constantes' en littérature, principes et structures rhétoriques" (1957), reproduced and subsequently developed in 1967 (388–420), which affirms the importance of a systematic study of the "reality of constants" in the dialectical, synthetic and heuristic sense. In fact, this study will provide a reference point for the comparative poetics of Adrian Marino, who identifies Munteanu as "the only one who accepted and understood the importance of constants". Munteanu describes his theory of constants since 1934 (in a first study on historian V. Pârvan), then in an article in 1935, anticipating Etiemble's much more famous paper from the sixties.

The final development of his theory is however to be found in *Constantes en littérature et en histoire dialectiques*. His starting point is the idea that com-

parison is a well-known figure and process of the systematic knowledge, a mental mechanism used to understand the world, where nothing exists in itself, but in a contradiction, tension, antinomy, etc. The next step is that all comparison is dialectical, since it involves oscillation, cancelation of tension, and finally synthesis. Creative products such as literatures are, consequently, the result of contacts and exchanges between known and unknown, or the Hegelian thesis and antithesis, so they necessarily display series of structural dialectical constants (see *Constantes* 122–30): temporal constants such as present/past, or spatial ones such as here/there, internal/external, close/remote, or any other categories like physical/moral, intellect/emotion, mind/matter. A different set of dialectical constants are of a rhetoric nature: literary conventions, themes, motifs, types, cultural trends or genres. The action of these constants has been confirmed by time and in time they have oscillated in nuances that need thorough historical examination, although this examination will rather account for their universality, than point out a certain type of cultural contact. Basil Munteanu defines two types of invariants, which he calls “dialectic constants”: structural ones, which are fixed and ahistorical, and “variable constants, at the same time fixed and supple” – *Constantes* 131). This way he designs a grid of constants, accounting for their oscillation and dialectical transformations over a given duration, in which they are subjected to certain developments.

If Marino hardly makes any compromise with historicism (though his invariants are, in theory at least, a “form of universality both methodological and historical” – *Comparatisme et Théorie* 64), arguing that only the verification test of invariants is historical, nothing else, Basil Munteanu warns at the outset that “all denial of history is frivolous” (*Constantes* 13). He defends theoretical systems, using the very example of Renan that Marino will review in his later paper and explains that “any synthesis manages to create a system or more, not only rigid but also provisional and therefore theoretical. This is its reward and coronation. . . . One must react against this always present tendency to deny the ever present authority of the spirit, to reduce moral truths to petty proofs, to imitate, within the realm of the untouchable, the safe but cumbersome walk of practical evidence.” (24) Reading Munteanu, Marino complains about his “entirely historicist prudence” that makes Munteanu a partisan of the history of ideas (*Comparatisme* 71), while the goal should be – in Marino’s view – to surpass all historicism. In his turn, he urges for the universality of ahistorical or transhistorical value.

Characterized by a certain escapism of abstract structures, Marino self-projects himself in a perpetual state of siege against the “dangers” of the

contemporary world (where he lists Westernized acculturation, loss of scholarship and taste for high culture, consumerism, ignorance of the founding values of universal ideas, lack of theoretical discernment in judging values, etc.). His dream of a classical, perfectly ordered universality of world literature turns, with a single sentence, into an intrinsic quality of the invariant: “in the clutter of the real, in the extreme variety of literatures, it introduces a certain principle of order, an order of its own.” (60) As a result, the invariant appears as a form of “reductive generalization”, operated upon the disorder of fragmentary, particular texts. To Marino, this reduction, which other interpreters of literature might fear as too inflexible, is preferable to accepting that literature cannot be entirely constrained to reductive generalizations, as he envisions, since literature is intertextuality, “plurality and anarchy, but especially interaction” (Juvan, “Towards a History” 3). Also, the all too human failure to exhaust all existing documentation of a given invariant (say, the idea of “literature”) seems to him a negligible price to pay in comparison to the gain of developing a scheme “that would retain and incorporate all new acquisitions or possible revealing data” (59).

His need for order and geometrically ordered systems prevails over his literary and scientific common sense. He consents to the more than questionable idea of Lovejoy’s “unit-ideas”, that maintains the error of understanding ideas as compact homogeneities, able to migrate unchanged within the history of ideas. Lovejoy’s concept of intact units (*unit-ideas*) has been criticized for its idealistic fallacy and for its presupposition of a word order where intersubjectivity, communicational change and contextual interpretation are nonexistent. Basil Munteanu is among those who criticize it, warning of the serious risk of exaggeration and excess of conceptual formalization, arguing against Lovejoy’s supposition that in literature ideas are only “ideas in dilution”. While Munteanu always acknowledges “the moving and thus relative nature of our terrain and materials” (*Constantes* 131), going as far as to speak, in spite of the paradox, of “variable constants”, Marino prefers to exaggerate in the direction of fixing the invariants, rather than remain in the fluid indecision of literature, which does not conform to crystal clear formalism. He finds the heterogeneity of literature anguishing and comparative literature, conceived as a history of invariants, implicitly gains, in his theoretical fantasy, soteriological functions. “It would therefore be impossible to answer the capital question of what is literature? outside a purely logical model, a formal one, that would have the great advantage of freeing the science of literature (including comparative literature, no doubt), from the ghetto of ‘humanities’.” (*Comparatisme* 218) At one point, his theoretical utopia gains such a perfect rigor, that it sounds downright dystopian: “what would remain [in the

analysis of comparative poetics] would show a scheme that would amount to a possible definition of literature, according to some pre-concepts and certain objective parameters, well defined and methodically analyzed. No eclecticism, no amalgam, only a true synthesis to obey its own laws.” (21)

In the comparative tension between the universal and the specific, comparative literature has often taken sides. The integration of an in-between approach to universality should take into consideration a third place, where the connection universal-particular does not follow a causal logic, but the logic of invariability. Of the two comparatists from my case study, Basil Munteanu is the one who proposes the concept of “dialectical constants”, being aware of its limited effectiveness. “Dialectical constants” exist only modulated by the transitional and the contextual. Their method of study is “a philosophy of the history of ideas” (*Constantes* 33).

Universal values or specific ones do not exist in and by themselves, but in their relation of mutual determination, already transformed in meta-analysis. This is why I urge for a *metacritical* level of comparison and comparability, regardless of the presence or absence of cultural contact. One can admit to the existence, in world literature, of forms, ideas, figures, conventions and processes that are constant realities in different literatures and cultures, apparent invariants founded on some *a priori* data of shared ideas and images. However, the invariants remain but a formalist illusion unless they acknowledge the fact that their very fabric is already dialectical, historical, intersubjective and intertextual. Universality itself, imagined on modern terms, as a homogeneous space of greatness, has become an unsustainable concept, which has served its function (post-war unification, transnational shift, ahistorical or transhistorical refuge during totalitarian regimes). In a context whose national framings are not self-evident (Juvan, “Towards a History” 1), comparatists go beyond the opposition universal-national, towards interactive, dialogic or multiple-level frames. A reconfiguration of universality according to fluid, global and “cluttered” phenomena requires not only the work of the hands-on historian or literary analyst, but also an effort of theoretical abstraction, which can find support in the notion of “dialectical constants” or “invariants”.

#### WORKS CITED

- Arghezi, Tudor. “Eminescu”. Conference at the Romanian Athenee, the 27th of February and 6th of March 1943. *Eminescu*. Bucharest: Editura Academiei Romane, 2000.
- Baldensperger, Fernand and Werner P. Friederich, eds. *Bibliography of Comparative Literature*. University of North Carolina, Chapel Hill: Studies in Comparative Literature, 1950.
- Bassnett, Susan. *Comparative Literature. A Critical Introduction*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell, 1993.

- Booker, M. Keith. *Joyce, Bakhtin, and the literary tradition: toward a comparative cultural poetics*. University of Michigan Press, 1997.
- Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. Trans. M. B. DeBevoise. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 2004.
- Cornea, Paul. "La littérature comparée en Roumanie." *Comparative Literature Worldwide: Issues and Methods*. Ed. Tania Franco Carvalhal. Porto Alegre: L&PM Editores, 1997. 99–137.
- D'haen, Theo. "Major Histories, Minor Literatures, and World Authors." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5 (2013). <<http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2342>>
- Damrosch, David. *What Is World Literature?* New Jersey: Princeton University Press, 2003.
- Đurišin, Dionýz. *Čo je svetová literatúra? (What Is World Literature?)*. Bratislava: Obzor, 1992.
- — —. *Theory of Interliterary Process*. Trans. Jesse Kocmanová and Zdenek Pistek. Bratislava: Slovak Academy of Sciences, 1989.
- — —. *Theory of Literary Comparatistics*. Trans. Jessie Kocmanova. Bratislava: Slovak Academy of Sciences, 1984.
- Etiemble, René. *Comparaison n'est pas raison*. Paris: Gallimard, 1963.
- Gálik, Marián. "Concepts of World Literature, Comparative Literature and a Proposal". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 2.4 (2000). <<http://dx.doi.org/107771/1481-4374.1091>>
- Juvan, Marko. "Towards a History of Intertextuality in Literary and Culture Studies." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 10.3 (2008). <<http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1370>>
- — —. "Worlding Literatures between Dialogue and Hegemony." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5 (2013). <<http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2343>>
- Lovejoy, Arthur O. *The Great Chain of Being*. New York: Harper & Brothers, 1960.
- Marino, Adrian. *Biografia ideii de literatură [A Biography of the Idea of Literature]* II. Cluj: Editura Dacia. 1992.
- — —. *Comparatisme et Théorie de la Littérature*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.
- — —. *Etiemble ou le comparatisme militant*. Paris: Galimard, 1982.
- Mecu, Nicolae. "Specific național" [The National Specific]. *Dicționarul Literaturii Române*. [Dictionary of Romanian Literature] II. Ed. Eugen Simion. București: Univers Enciclopedic Gold, 2012. 511–522.
- Merian-Genast, Ernst. "Voltaire und die Entwicklung der Weltliteratur". *Romanische Forschungen* XL (1927): 1–226. [Trans. in *Herder and the Beginnings of Comparative Literature*. Robert S. Mayo. Ed. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1969.]
- Miner, Earl Roy. *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton University Press, 1990.
- Moretti, Franco. "Conjectures on World Literature". *New Left Review* 1 (2000): 207–227.
- Munteano, Basil. 1935. "Conclusion provisoire. Orientations en littérature comparée". *Revue de littérature comparée* 27 (1935): 50–58.
- Munteano, Basil. *Constantes dialectiques en littérature et en histoire. Problèmes. Recherches. Perspectives*. Paris: Librairie Marcel Didier, 1967. ("Études de littérature étrangère et comparée").
- Nemoianu, Virgil. "National Poets' in the Romantic Age: Emergence and Importance." *Romantic Poetry*. Ed. Angela Esterhammer. A Comparative history of literatures in European languages XVII. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002. 249–255.
- Orr, Mary. 2003. *Intertextuality: Debates and Contexts*. Cambridge, UK: Polity Press, 2003.
- Terian, Andrei. "National Literature, World Literatures, and Universality in Romanian Cultural Criticism 1867-1947." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5 (2013). <<http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2344>>
- Van Tieghem, Paul. *La littérature comparée*. Paris: André Brulliard, 1931.

Wellek, René. "The Crisis of Comparative Literature". *Proceedings of the Second Congress of Comparative Literature*. Eds. Fernand Baldensperger and Werner P. Friederich. Chapel Hill: University of North Carolina, 1960. (Studies in Comparative Literature). 149–159.

## Univerzalnost kot stalnica v primerjalni književnosti: v smeri celostne teorije kulturnih stikov

Ključne besede: primerjalna književnost / nacionalne književnosti / kulturni stiki / literarni vplivi / univerzalnost / romunska literarna veda / Wellek, René / Munteanu, Basil / Marino, Adrian

V drugi polovici 20. stoletja sta v primerjalni književnosti prevladovali dve teoriji, po katerih so utemeljevali razloge za primerljivost: prva je zagovarjala dejstvo, da je primerjanje mogoče zato, ker je med dvema ali več kulturami prišlo do določene oblike kulturnega stika (vpliva, skladnosti ali odvisnosti), po drugi pa obstajajo določene univerzalije, ki se kažejo v obliki invariant ali konstant pri različnih književnostih, kulturah in avtorjih, pri čemer ni sledu o kakršnem koli vplivu ali stiku. V članku so na kratko predstavljeni argumenti teh dveh teorij, avtorica pa predstavi tudi teorijo o tem, da ju lahko razumemo kot celostni rešitvi. Eno glavnih vprašanj, obravnavanih v prvem delu članka, je vprašanje *nacionalnega* (ponazorjeno z romunskimi razpravami iz obdobja med 60. in 80. leti 20. stoletja) kot nasprotujočemu ali sestavnemu vidiku *univerzalnega*. Drugi del članka se osredotoča na razprave o ideji univerzalnih invariant, ki se v različnih kulturah kažejo neodvisno od kulturnega stika. V romunskem kontekstu ta teorija izhaja iz del Basila Munteanuja in Adriana Marina. Več kot očitno je, da so epifenomeni globalizacije tisti, ki zahtevajo nov, celostni pogled na nekdanji polarizirani odnos med lokalnim, zgodovinskim in kontekstualnim na eni strani ter univerzalnim, splošnim in množično skupnim na drugi.

September 2014





# Thematics and its Aftermath: A Meditation on Atwood's *Survival*

Michelle Gadpaille

Faculty of Arts, Koroška 160, SI-2000 Maribor  
Michelle.gadpaille@um.si

*The claim that Margaret Atwood's Survival, A Thematic Guide to Canadian Literature delineates nationally distinctive features of Canadian literature is considered historically and analytically. Canadian and European reactions to Atwood's universalist thematics are compared and a revised view of the text's tone and genre is advanced.*

Keywords: Canadian literature / Canadian literary criticism / thematology / Atwood, Margaret

## **Thematics and its Aftermath: A Meditation on Atwood's *Survival***

When Margaret Atwood's *Survival, A Thematic Guide to Canadian Literature* was first published, few could have predicted its far-reaching impact on literary criticism in Canada (Cooke 25; VanSpanckeren 2–3; Nischik *History* 297). Atwood's text spoke to a range of readers about the Canadian books that were beginning to appear on university syllabi across Canada. Moreover, her book offered a taxonomy—a categorical schema promising a holistic reading of Canadian writing. The schema owed much to Northrop Frye, with his revolutionary “anatomy” of criticism, but unlike Frye's analysis, Atwood's turned to the limited selection of literature written in Canada and subjected it to a form of literary psycho-analysis.

*Survival* has had a significant influence on how Canadian literature is read and taught in the years since, especially in Europe. The taxonomy has resulted in a lasting thematic emphasis in the image of Canadian literary and cultural production. This paper will examine the “survival” phenomenon in literary criticism and posit that its reception in Europe as a universalist prescription for a national literature constitutes a form of creative misreading of tone and genre in the original text.

## **Universality: A Canadian-European Perspective**

In 1985 Reingard Nischik wrote that “The fact that Canadian literature, like the more established British and American, is a foreign literature in Europe

has kept the thematic approach from becoming as important as it has been in Canada itself? (Kroetsch and Reingard). While distancing European practice from Canadian, Nischik acknowledges the importance of the thematic emphasis in Canada. Here Nischik identifies one feature of the Canadian Literary criticism written in the shadow of Atwood's *Survival*. According to Nischik, this vein of distinctivism in Canadian literary criticism arises from the national drive towards identity creation: "[N]ative literature has frequently been regarded as a means of 'seeing ourselves' of revealing national character as well as creating literary tradition" (Nischik in Banting). Freed from this preoccupation, Nischik argues, the European approach has been more textual than thematic, more structural and technical than content-oriented.

Nevertheless, Nischik's claim for European work cannot entirely be substantiated, since scholars in the region continued to use Atwood's parameters to interpret Canadian literature for four decades. While Nischik and other German scholars have contributed much to the genre criticism of Canadian literature, there is evidence of the application of thematic universals in some of the criticism presented at Canadian studies conferences and printed in the journals. In order to understand the popularity of thematic criticism, it will be useful to recap what universal prescriptions Atwood's book laid down and how these concepts were first adopted and then sidelined by the literary establishment in Canada.

### **Atwood's Main Concepts**

*Survival*, subtitled "a thematic guide to Canadian literature," appeared in the same year as her groundbreaking novel *Surfacing* (1972). *Survival* was both a commercial success and a cultural sensation. Many read it, but just as many simply absorbed its main concepts by cultural osmosis, via reviews and radio interviews. A set of concepts entered the national consciousness, which prescribed the form of both a national literature and the national psyche. These concepts, vastly simplified, were as follows:

All national cultures can be reduced to a single symbol. According to Atwood, Canada's is the notion of survival. American and British cultures are similarly pigeonholed (the frontier and the island, respectively); the inadequacy of the reduction in the case of the monumental canon of English literature should be immediately apparent. However, this infelicity in the analogy did not frighten readers away from Atwood's pronouncement about Canadian culture. Canadian culture had been experiencing an identity crisis for decades, and any pundit brave enough to jump into the breach with a plausible suggestion was given due consideration.

Then Atwood reduced Canadian literature to a set of scenarios that she designated “Victim Positions”—there were four to choose from, and all characters in Canadian literature were posited as being in one of these positions: 1, denial of being a victim; 2, acknowledgement, but acceptance of fate and destiny—resignation; 3, acknowledgement, but acceptance of responsibility for one’s own destiny, and 4, creative non-victimhood. Only the last position left room for agency or creative growth. By Atwood’s definition, then, any creative artist was in position 4, but some were still creating characters that remained in less invigorated positions.

This victim taxonomy was accompanied by several thematic motifs for Canadian literature, of which I will mention just a selection: death by nature, earth mothers, wilderness, monster nature—these were the ones the readership remembered. Atwood’s cleverness at finding apt illustrations from the literature added to the plausibility of these motifs. These pronouncements amounted to a set of pigeon holes for Canadian literature, which was a small field at the time. However, critical reflection soon gave the informed reader some reservations; as Barbara Nickel points out, the book’s approach could be seen as “non-evaluative and reductive” (Nickel). Moreover, the further claim that these symbols and positions were universally applicable within the national literature and not outside was startling. Atwood’s survival theory made a claim for universality of one cultural fact, in the service of distinguishing that culture from all others, but especially from those related by contiguity (the United States) and heritage (Britain). *Survival* was thus an act of literary universalism aimed at nationalist distinctivism.

According to the *Oxford Companion to Canadian Literature* (1983), *Survival* became the “most influential work on Canadian criticism in the [70s]” (Bennett 161). In fact, the book received its own entry in the *Oxford Companion* (Toye 777–778). Atwood’s book was embraced partly because of timing: the explosion of Canadian cultural production after 1967, the centennial, had just occurred. There were cultural demands pulling in two directions: on the one hand, the need for national self-identification, on the other hand, immense cultural and geographical diversity. Atwood solved the problem by appropriating the canon and providing a lens comprising a set of motifs from her own work and those of a coterie of writers from Anansi Press. Atwood’s own novel *Surfacing* echoed the theme of refusal to be a victim. In the novel’s context, this reads as a feminist manifesto, one uttered within a specific, personal and national situation. However, once re-contextualized in *Survival*, this act of refusal and the implicit assumption of ubiquitous victimhood become generalized onto national culture. Moreover, the novel’s speaker claims the highest category

in the taxonomy of victim positions: creative non-victimhood. Atwood's novel and her critical book pose the question of identity, while appropriating the privilege of having the first chance to answer—and the last word.

The publication of *Survival* marked a watershed moment in Canadian culture. Following the book's clamorous reception, its title began to be recycled into other titles, as a way of marking transition, progress and the future of Canadian literature. One could claim that the word "survival" became a meme, since it began to appear in titles, sometimes with variations. Such echoes testify to the persuasiveness of Atwood's thematic claim for Canadian Literature. As an act of nationalist thematics, then, *Survival* transformed a varied, post-colonial literature into an identifiable unity.

### Backgrounds to Thematics

It is not being claimed that Atwood invented thematic criticism. It would be more accurate to trace the concept to the work of Northrop Frye, as does Donna Bennett in her entry for the *Oxford Companion* (161) as well as a Slovene critic (Jurak 29). A distinguished scholar, Frye taught at the University of Toronto in the years when Atwood studied there. Though not exclusively a Canadianist, Frye brought the rigor of his Blake and Shakespeare scholarship to Canadian literary production. His criticism dealt with archetypes, and in his *Anatomy of Criticism*, Frye boldly dictated the form of all literature, both synchronically and diachronically. His writing had an oratorical certainty backed by encyclopedic knowledge and ethical humanism; these features facilitated acceptance of universals. It was one piece by Frye (the "Conclusion" to the *Literary History of Canada*) that indelibly marked the future of Canadian criticism. As an aid to understanding 19<sup>th</sup>-century colonial culture, he gave us the concepts of the "garrison mentality" and the "bush garden", each of which elucidates an aspect of Canada's conflicted colonial position. Frye posited that the imaginary order created by words—even colonial words—occupied a position just as valid as the order of nature in which human beings lived—even the monstrous wilderness of the early settlers, and that the first order offered clues to the national psyche in its struggle with the second. While human experience of the natural order was local and specific, the world of words was universal and articulated in archetypes. Frye's was a claim of true literary universality.

Frye was succeeded by the critics that Bennett calls "the major 'thematicists'" (160), who included D. G. Jones with *Butterfly on Rock* and John Moss, *Patterns of Isolation*. Thematic criticism became de rigueur; everyone

sought their own sub-symbol—there was CanLit as archaeology, as borderland (W. H. New, Clark Blaise, Russell Brown), or as haunted wilderness, with the Canadian subject as Adam, or as sleeping giant. The symbol had to be catchy and recognizable, but also malleable—a mold into which many works could be forced. Soon, graduate students in the relatively new field of Canadian Literature were cramming literature into these formats. Thematic criticism was temporarily dictating both the content and the critique of Canadian literature.

## **Reception and Critique of *Survival***

Some readers soon noticed the deficiencies of *Survival* as a universal theory of Canadian culture and began to publish critiques. Even Atwood herself acknowledged the anti-*Survival* movement, saying “*Survival* was fun to attack” (Atwood, quoted in Nicholson 3). Since it was not a scholarly work, the book was vulnerable on several fronts. By the mid-1990s, Atwood even thought that “most self-respecting professors of CanLit” would begin their courses by “a ritual sneer” at her work (Nicholson 3). More seriously, Frank Davey made a trenchant critique in his article “Surviving the Paraphrase” (Davey 5–8). His well-known arguments covered the following points: the overuse of catchwords and their substitution for analysis; reductionism and restricted sample size (Atwood had drawn her examples heavily from works published by Anansi, the press that had commissioned *Survival*); ahistorical bias, and inattention to literary historical tradition. Other critics noted that *Survival* applied in only a limited way to a finite set of cultural products and with a limited capacity to illuminate the vast cultural production of the booming post-centenary Canada. In a pointed critique, Barry Cameron and Michael Dixon affirmed that Canadian criticism had too readily accepted the official status of thematic versions of Canadian literature based almost exclusively on “survival in a garrison.” Cameron and Dixon asked their reader how the “thematic variety, formal abundance, and technical inventiveness” of Canadian literature could be reconciled with the simple schema presented by thematics (Cameron 137). Their projection onto other literatures of representative themes captures the absurdity of the claim of distinctiveness within literary universals: “Thus a novel written in the Sahara may exhibit themes of survival and isolation and contain much sand imagery, and a novel written in the Arctic may exhibit themes of survival and isolation and contain much snow imagery; but they are both novels and, as such, are autonomous, transcending national and geographical boundaries. The

themes are commonplaces of fiction; the snow and sand are commonplaces of environmental experience” (Cameron and Dixon).

Their “subversive polemic” threw down the gauntlet in favour of a critical practice that was less nationally focused and less geographically deterministic. Gradually, readers within academia and beyond moved on. Canadian scholars turned to new tools associated with post-structuralism and post-modernism. The scholarly trend in the late 1980s veered in the direction of the canon wars.

In 1995, an American critic returned to the question of whether there were universals within national literatures that were stronger than overall literary universals—in particular between the two contiguous nations of Canada and the United States. In her article “Nations and Novels,” Sarah Corse critiques the assumption that “individual-level cross-national psychological differences, i.e., differences in national character or the “spirit of the people,” are “reflected” in unique national literatures (Corse 1279). Her research tested whether Canadian/American national differences could be identified in a properly randomized sample of texts. She chose, first, two sets of works of high culture (award-winning works and novels being regularly taught in university courses); these were marked for canonical status and assumed to constitute the symbolic capital of each nation (1282). Second, Corse selected a group of works from the best-seller lists. She hypothesized that themes deemed nationally distinctive (e.g., American rebelliousness and individualism) would be much more marked in the works of high culture. Surprisingly, she could not substantiate this thesis (1286–88). In fact, she found that in many cases it was the *American* works that exhibited themes more commonly associated with Canada. The one quality where she did find a national distinction was the Canadian preference for the collective over the individual (1288). Corse concluded that there was no support for the idea that “distinct national literatures are due to the reflection of widespread, psychologically based, national character differences” (1292). Thematics as a nationalist universal had thus failed a blind test. Moreover, the works from Corse’s best-seller lists—the books endorsed by consumers—exhibited almost no national differences (1292–23). Her conclusion was that what national differences did emerge among the high-culture works had been consciously crafted in the process of engineering and/or reinforcing national distinctiveness—by writers, publishers, grant agencies and literary awards. As a corollary to Corse’s findings, it appears that the common themes identified in *Survival* and embraced by a generation of readers probably constitute part of the “self-preserving” canon (Corse 1281). The small Canadian canon of the early 1970s could have been both descriptively and prescriptively redefined by the survival phenomenon.

Nevertheless, some Canadian critics continued to find the survival hypothesis plausible and useful; T. D. Maclulich, for example, saw thematic criticism as a vital prop in Canada's nation-constructing agenda, a tool that was better suited to the Canadian situation than the "intricacies of European literary theory" (18). Like the European Nischik, Maclulich accepted as valid the gulf between Canadian and European approaches. For Maclulich, a national literature was an assumed good and a national criticism succeeded insofar as it projected such a boundary around a nation's cultural production. Other critics, while avoiding a reductive position of "anti-thematics", often erected their own universal prescriptions, as for instance Heather Murray in "Reading for Contradiction". While critiquing the readers' race for coherent themes, Murray turns to Frye's notion of contradictory positions in Canada's colonial space and elevates contradiction itself into a comprehensive goal (Murray 75–76). After the century's turn, I. S. MacLaren, reviewing a book of Atwood's essays, made the unchallenged assertion that *Survival* offered "second rate criticism" (MacLaren). Nischik identified the perception among some Canadian critics that *Survival* was being read "prescriptively" (Nischik *History* 297). Nischik reads this as part of a Canadian trend of "Atwood-bashing" (Nischik *Margaret* 51–52) that took hold in the early 1990s, and as one strand in the Canadian love of unmasking heroes or "debunking" them, as W. H. New avers (New 43–44). In an interview from 2009, Nischik draws on her "privileged" European perspective to observe that "Canadians, really going back to Atwood's *Survival* to some extent still ... use their literature also as a way of selling yourselves" (Nischik in Banting).

Despite Nischik's thesis that Europe was relatively immune to thematic criticism, it appeared to me on my arrival in Europe that thematics was flourishing. *Survival* and its hypotheses are still evoked regularly in European interpretations of English Canadian literature. One well-expressed example comes from a Romanian analysis of Timothy Findley's work: "As a conclusion, one may argue that the theme of survival and the motifs of death and failure are one of the characteristic features of Canadian Literature, giving it a certain tone of unity" (Rogojan 145). In contrast, Slovene criticism on Atwood has avoided the emphasis on thematics, even though Atwood's novels, short stories and poetry have proven popular with scholars and students. The first undergraduate thesis on Atwood's work appeared in 1988, and there has been an explosion of theses in the years since 2005. However, the critical approaches employed eschew thematics in favor of genre studies, feminist studies and formalist studies. An early example is an essay by Metka Zupančič that places Atwood's work in the dual context of feminist writing and utopian myth (Zupančič 1–15). Stepping back from national literature to a comparative

perspective, Marcello Potocco discusses Canadian “thematology” as just one stage in the ongoing development of literary consciousness (Potocco 27–29). Judging solely by these Slovene examples, then, Nischik’s thesis of European immunity to thematics receives considerable support.

Nevertheless, not only has thematics persisted in the European version of Canadian studies, but it has flourished. A colleague from another European university concurs, observing that Atwood’s simplifications were being taken not as attempts but as “dogma” (personal communication). “This is surely,” continues Dr. Jason Blake, “because Canada (as a non-nation-state) is so complicated for many Central Europeans - aside from Atwood’s views, there was simply no other manageable and *teachable* inroad to Canada.” Another European critic, Franz Stanzel, partly agrees; in a cogent essay, Stanzel acknowledges the decline of thematics in North American criticism, while concluding that “From the European point of view it would ... be regrettable if thematic criticism of Canadian literature were to be altogether ostracized” (Stanzel 199). Defending *Survival* and other thematic keystones as “heterostereotypes,” Stanzel affirms their usefulness for European students seeking a “common denominator” (199). Beyond utility, Stanzel implies necessity: “[I]n any discourse on a topic like Canadianness ... generalization cannot be altogether avoided” (200–201). Mirko Jurak plausibly explained the appeal of thematic criticism by its contribution to the building of a national identity, and posited that this had special resonance for Central European readers of the 1990s (Jurak 33). By 2009, Nischik herself outlined for an interviewer the pedagogical utility of the survival schema: “When you try to introduce a new national literature to your students you also ask the question, well, what is idiosyncratic about this literature, what is Canadian about Canadian literature” (Banting). Nischik also invokes cultural schemata as a form of national branding, a way of “selling a country.” That being so, the sales job was remarkably successful on the Canadian Studies circuit in Europe. The critical debunking of *Survival* filtered through to Europe slowly, and Atwood’s schema was embraced both pedagogically and interpretively, at face value.

### **Un-Reading *Survival***

Atwood’s successful monograph may contain a flawed universalist theory of a national literature, but there is another possible approach to the text, one which re-interprets its tone to claim that the survival hypothesis has been taken too seriously. *Survival* may have been at least partly a very Canadian joke.



It has been noted that Atwood's *Survival* has affinities with her satirical comic strip art. Cynthia Kuhn, for example, cites a connection with the "Kanadian Kultchur Komix" in subject, tone and genre. The Komix, written between 1975 and 1978, even include a character called Survivalwoman (Kuhn 23). Certainly, Atwood has a wicked sense of humour that emerges in the deep irony and black humour of her novels and short stories. Within *Survival*, too, there is textual evidence indicating humour at work. It is unnecessary to rely on any one reader's subjective reaction to the "funny bits". One can detect in Atwood's very syntax her tongue in cheek attitude to the material.

Three examples of Atwood's techniques of playfulness, taken from the early sections of *Survival*, will serve to challenge the assumption that the text's tone is one of earnest affirmation.

First, there are her figures of speech: analogies in *Survival* are often bizarrely sourced from completely non-literary domains: "It outlines a number of key patterns which I hope will function like *the field markings in bird-books*; they will help you distinguish this species from all others. Canadian literature from the other literatures with which it is often compared or confused" (Atwood *Survival* 19; my emphasis). Here Atwood brings together two domains: literary criticism and bird-watching. The incongruity of the conceit, in combination with the dead-pan delivery, the tone of rational helpfulness ("which I hope will function," "will help you distinguish"), serves to mark the observation as extreme exaggeration. The notion that literature will have distinguishing marks akin to the colour bars on birds' wings and just as simple to identify is necessarily received with a degree of incredulosity. Such neo-metaphysical conceits keep the prose lively, while simultaneously alerting one community of readers to the potential for layered communication.

Second, there are indications within Atwood's syntax that serve to further open a gap between content and tone. The text makes frequent use of the kind of syntax usually characterized as Johnsonian: "But the main idea is the first one: hanging on, staying alive. Canadians are forever taking the national pulse like doctors at a sickbed: the aim is not to see whether the patient will live well but simply whether he will live at all" (42). The final sentence exhibits the kind of balance and dialectic that is associated with the Johnsonian age of high seriousness. However, in combination with the previous incongruous medical analogy, the quip implies the reverse of seriousness. Atwood is warming up the reader, as a stand-up comic might her audience.

The third feature of the syntax is the use of anti-climax, sometimes descending into bathos, as here in Atwood's discussion of settlers arriving

in the New World: “But the tension between what you were supposed to feel and what you actually encountered when you got here—and *the resultant sense of being gypped*—is much in evidence” (61; my emphasis). This is just one example of a disjunction between style and content in *Survival*, ordinarily the hallmark of high burlesque. The formal style initially clashes with the pop-cultural content, but then the clash is signalled by the fall into contemporary informality—“being gypped”. However, many early readers must not have perceived a clash, because they took the pop-cultural analysis seriously. Hungry for a clear interpretive schema, readers accepted the inflated syntax as the subject’s due.

This reading of *Survival* as straight literary criticism persisted despite other signals of high burlesque, notably the capitalization of concepts, a feature which extends throughout *Survival*: “If Canada is a collective victim, it should pay some attention to the Basic Victim Positions. These are like the basic positions in ballet or the scales on the piano: they are primary, though all kinds of song-and-dance variations are possible” (45). Atwood capitalized concepts such as the “Basic Victim Positions” and the “Secret of Life”, in an ironic inflation of the mundane and contingent into the essential and eternal. Atwood seems to be invoking a Victorian convention of capitalizing significant nouns, the effect of which is both coy and oratorical.

Considering these stylistic indications that the text can be read as high burlesque, it seems that the issue with *Survival* is not that Atwood’s technique suffered from limited sample selection or her hypothesis from confirmation bias. The issue is that the Atwoodian tongue may have been firmly in her cheek.

In Europe, however, whenever I have dared to suggest that Atwood’s victim positions might have been meant less than seriously, the reaction has often been disbelief. “Canadians excel at irony” says the Canadian scholar, Jason Blake (Blake 71), but Atwood’s irony is not always detected or appreciated.

Atwoodian thematics have made a lasting impression on European Canadianists, whatever Nischik might have claimed. Despite Atwood’s own quiet distancing from the topic in the reissued edition of *Survival*, the patterns are being taken as both delineation and delimitation of the national literature (Gerson 892). Where cultural nationalism is an assumed good, ironic treatment can be invisible. And, since irony of the kind detected in the text of *Survival* is among the most difficult tropes to translate, both lexically and culturally, *Survival* may have enjoyed a creative mis-reading of tone and genre by critics who see no contradiction in universalist claims of national distinctiveness.

For the final word on thematics, let us turn to an award winning writer, J. M. Coetzee, who provides an alternative perspective on readers who embrace theme as a primary heuristic tool, maintaining that “the reasoning imagination thinks in themes because those are the only means it has; but the means are not the end” (Coetzee 289). Undoubtedly, both Frye and Atwood would concur.

#### BIBLIOGRAPHY

- Atwood, Margaret. *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: Anansi, 1972.
- Banting, Sarah. “No Canadian Should Ever Be Surprised Again?: An Interview with Reingard Nischik” (September 30, 2009). *Canadian Literature*. Web 23 April 2014 <<http://canlit.ca/interviews/19>>.
- Bennett, Donna. “Criticism in English.” *The Oxford Companion to Canadian Literature*. Ed. William Toye. Toronto: OUP, 1983. 149–166.
- Blaise, Clark. *The Border as Fiction*, bound with Russell Brown, *Borderlines and Borderlands in English Canada: The Written Line*. Borderlands Monograph Series #4. Orono, ME: 1990. 1–12.
- Blake, Jason. “Irony, Hockey, Art and Canada.” *Virtual Canada/ Le Canada virtuel*. Ed. Marie-Claude Villemure. Baia Mare, Romania: Editura Universității de Nord, 2006. 65–74.
- Brown, Russell. *Borderlines and Borderlands in English Canada: The Written Line*. Bound with Clark Blaise, *The Border as Fiction*. Borderlands Monograph Series #4. Orono, ME: 1990. 13–70.
- Cameron, Barry, and Michael Dixon. “Mandatory Subversive Manifesto: Canadian Criticism vs. Literary Criticism.” Introduction. *Studies in Canadian Literature* 2.2 (1977): 137–45. Web 23 April, 2014 <<http://journals.hil.unb.ca/index.php/scl/article/view/7862/8919>>.
- Coetzee, J. M. “Thematizing.” *The Return of Thematic Criticism*. Ed. Werner Sollors. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993. 289.
- Cooke, Nathalie. *Margaret Atwood: A Critical Companion*. Westport, CT: Greenwood Publishing, 2004.
- Corse, Sarah M. “Nations and Novels: Cultural Politics and Literary Use.” *Social Forces* 73.4 (1995): 1279–1308.
- Davey, Frank. “Surviving the Paraphrase.” *Canadian Literature* 70 (1976). Web. 18 Nov. 2013. <<http://canlit.ca/issues/70>>.
- Frye, Northrop. *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*. Toronto: Anansi, 1971. — — —. “Conclusion.” *Literary History of Canada*. Toronto: UTP, 1965. 821–49.
- Gerson, Carole. “The Changing Contours of a National Literature.” *College English* 50.8 (1988): 888–895.
- Jones, D. G. *Butterfly on Rock: A Study of Themes and Images in Canadian Literature*. Toronto: UTP, 1971.
- Jurak, Mirko. “Northrop Frye and Margaret Atwood: On National Identity in Canadian Literature.” *Missions of Interdependence: A Literary Directory*. Ed. Gerhard Silz. Amsterdam: Rodopi, 2002. 23–33.
- Kroetsch, Robert and Reingard M. Nischik, eds. *Gaining Ground: European Critics on Canadian Literature*. NeWest Press, 1985.

- Kuhn, Cynthia G. *Self-Fashioning in Margaret Atwood's Fiction: Dress, Culture and Identity*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005.
- MacLaren, I. S. "Murder on the Atwood Express." Rev. of Margaret Atwood, *Strange Things: The Malevolent North in Canadian Literature*. *Canadian Poetry: Studies, Documents, Reviews* 40 (1997): 103–05. Web 14 July 2014 <[http://www.uwo.ca/english/canadian-poetry/cpjrn/vol40/murder\\_on\\_the\\_atwood\\_express.htm](http://www.uwo.ca/english/canadian-poetry/cpjrn/vol40/murder_on_the_atwood_express.htm)>.
- MacLulich, T.D. "Thematic Criticism, Literary Nationalism, and the Critic's New Clothes." *Essays on Canadian Writing* 35 (1987): 17–36.
- Moss, John G. *Patterns of Isolation in English Canadian Fiction*. Toronto: McClelland & Stewart, 1974.
- Murray, Heather. "Reading for Contradiction in the Literature of Colonial Space." *Future Indicative: Literary Theory and Canadian Literature*. Ed. John Moss. Ottawa: Ottawa University Press, 1987. 71–84.
- New, W. H. *Borderlands: How We Talk about Canada*. Vancouver: UBC Press, 1998.
- Nicholson, Colin. "Introduction." *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity: New Critical Essays*. New York: St Martin's Press, 1999. 1–11.
- Nickel, Barbara. "Jail Breaks and Re-creations." *Northern Poetry Review*. Web 23 April 2014 <<http://www.northernpoetryreview.com/articles/barbara-nickel/jailbreaks-and-re-creations.html>>.
- Nischik, Reingard M., ed. *The Canadian Short Story: Interpretations*. Rochester, NY: Camden House, 2007.
- — —. ed. *History of Literature in Canada: English-Canadian and French-Canadian*. Rochester, NY: Camden House, 2008.
- — —. *Margaret Atwood: Works and Impact*. Rochester, NY: Camden House, 2002.
- Potocco, Marcello. "Literarna veda in nacionalno ideološke težnje: kanadski primer" [Literary Studies and National Ideological Trends: A Canadian Example]. *Primerjalna književnost* 30.1 (2007): 25–38.
- Rogojan, Alina. "Failure to Survive in Canadian Literature with a Focus on Timothy Findley's *The Ward*." *Virtual Canada/Le Canada virtuel*. Ed. Marie-Claude Villemure. Baia Mare, Romania: Editura Universității de Nord, 2006. 141–154.
- Stanzel, Franz K. "Aferthoughts on Canadianness." *Canada 2000: Identity and Transformation*. Eds. Klaus-Dieter Ertler and Martin Löschnigg. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000. 199–204.
- Sullivan, Rosemary. "Survival: a thematic guide to Canadian literature." *The Oxford Companion to Canadian Literature*. Ed. William Toye. Toronto: OUP, 1983. 777–778.
- VanSpanckeren, Kathryn and Jan Garden Castro. *Margaret Atwood: Visions and Forms*. Carbondale and Edwardsville: SIU Press, 1988.
- Zupančič, Metka. "Feministična proza: miti in utopija" [Feminist Prose: Myths and Utopias]. *Primerjalna književnost* 18.2 (1995): 1–16.

## Tematika in njene posledice: razmišljanje o knjigi *Survival* avtorice Margaret Atwood

Ključne besede: kanadska književnost / kanadska literarna veda / tematologija / Atwood, Margaret

Knjiga avtorice Margaret Atwood z naslovom *Survival, A Thematic Guide to Canadian Literature* (Preživetje, tematski vodnik po kanadski književnosti) je imela daljnosežen vpliv na prakso literarne vede v Kanadi. V knjigi je avtorica obravnavala kanadske knjige in ponudila jasen načrt za holistično branje vseh kanadskih književnih del. Njena uporaba tematskega pristopa je bila posledica vpliva Northropa Fryea. *Survival* še naprej vpliva na to, kako se kanadska književnost bere in poučuje, in sicer tudi v Evropi, kjer tematski pristop pogosto velja za zapovedanega. Taksonomija preživetja je prispevala k trajnemu tematskemu poudarku v podobi kanadske literarne in kulturne produkcije. V članku avtorica preučuje pojav »preživetja« v literarni vedi, njegovo posledično kritiko in razkrinkanje ter njegovo dolgo »posmrtno življenje« v evropski vedi. Podrobna slogovna analiza besedila razkrije ironije v njem in na podlagi te analize lahko zaključimo, da je sprejem dela v Evropi kot univerzalistične zapovedi nacionalne književnosti pravzaprav oblika kreativnega napačnega razumevanja tona in žanra izvirnika.

Julij 2014



# Univerzalnost literarnega sloga: vpogled v grafični roman

Tomaz Onič

Oddelek za anglistiko in amerikanistiko, Filozofska fakulteta, Koroška cesta 160, SI-2000 Maribor  
tomaz.onic@um.si

*Prispevek obravnava slogovne značilnosti besedil, ki so v literarnem smislu tradicionalno utemeljene v verbalnem diskurzu, a jih zasledimo tudi v grafičnem romanu, kjer je jezikovni semantični kod zamenjan s slikovnim. Zaradi njihove lastnosti, da se lahko pojavijo tako v različnih literarnih zvrsteh in vrstah kot tudi v slikovnem diskurzu in celo zunaj meja literature, jih lahko – in s tem tudi literarne pojave, ki jih vsebujejo – opazujemo kot neke vrste univerzalije.*

Ključne besede: literatura in likovna umetnost / grafični roman / strip / literarni slog / Spiegelman, Art

## Uvod

Teza, da imajo nekateri pojavi v literarni vedi trajnejšo veljavo kot drugi, kar bi lahko vodilo k predpostavki o njihovi univerzalnosti, je intuitivno lahko preverljiva. Tako med snovno-tematskimi kot med oblikovnimi pojavi lahko pozoren bralec brez sistematične analize opazi jezikovne elemente, ki se pojavljajo v različnih tipih besedil tako v sinhronem kot diahronem smislu. To je možen razlog, da je ta domneva neke vrste stalnica tako v laičnih opažanjih kot v literarnovednih razpravah.

Ta članek predpostavlja, da je ena takih stalnic v literaturi slog oz. sestavine sloga. Slednje v najširšem smislu lahko razumemo kot jezikovne prvine, ki sooblikujejo slogovno podobo besedila. Ker posamezne prvine niso vezane samo na določeno besedilo, žanr ali literarno vrsto, ampak se lahko (iste prvine) pojavijo v zvrstno raznolikih besedilih z različnim časom ali krajem nastanka, v različnih jezikovnih in kulturnih kontekstih, tako v tradicionalnih kot novonastalih in nastajajočih sodobnih besedilih, je utemeljeno postaviti tezo, da zanje v tem pogledu velja neke vrste univerzalnost.

V začetku razprave je podanih nekaj opredelitev sloga, pri čemer je večja pozornost posvečena tistim, ki se izkažejo kot primernejše pri razvijanju argumentov v prid zastavljene teze. Nato se razprava usmeri k značilnim in hkrati reprezentativnim sestavinam sloga, s čimer se slog kot abstraktna teoretska kategorija za potrebe utemeljitve te teze nekoliko konkretizira. Zadnji razde-

lek analizira grafični roman kot razmeroma mlad literarni žanr skozi prizmo prej opredeljenih slogovnih prvin, s čimer poskuša pokazati, da mnoge od njih funkcionirajo tudi v grafičnem oz. vizualnem, torej nebesednem mediju. Univerzalnost sloga, ki jo v prej nakazanem smislu lahko zasledimo znotraj besednega literarnega korpusa, lahko torej razširimo še na nebesedni, v našem primeru slikovni medij. Tako razumljeno univerzalnost sloga bomo ponazorili s primeri iz večkrat nagrajenega grafičnega romana *Maus* Arta Spiegelmana, in sicer iz njegovega slovenskega prevoda, pa tudi iz romanov *Persepolis* Marjane Satrapi in *Nous n'irons pas voir Auschwitz* Jérémieja Dresca.

## Slog kot univerzalna kategorija

Pojem sloga je intuitivno razmeroma preprosto razumljiv, kot strokovna jezikovna kategorija pa zelo obsežen in heterogen, zato ga je težko natančno definirati. Kljub temu da je slog v jezikoslovju in literarni teoriji nenehno predmet obravnave in poskusov opredelitve, njegov pomen ni povsem dorečen. Leech in Short glavni razlog za to pripisujeta dejstvu, da mnoge opredelitve niso prispevale k večji jasnosti in natančnejši definiranosti pojma, ampak so sliko pogosto še dodatno zameglile (9), Juvan pa ugotavlja, da gre po mnenju avtorjev več sodobnih stilističnih študij razloge za to pripisati tako široki (tudi zunajliterarni) rabi tega pojma kot tudi spremembam, ki jih je koncept sloga predvsem v zadnjem času doživel v svojih opredelitvah (181).

Pomembno dejstvo, ki govori v prid osrednji tezi te razprave, torej da je prav slog ena ključnih literarnovednih univerzalij, je kontinuirana prisotnost razprav, ki obravnavajo slog v umetnostnih besedilih, že od obdobja antike. Opredelitve sloga starogrških filozofov so za mnoga književna dela uporabne še danes, po drugi strani pa se je vzporedno z razvojem novih literarnih modelov in teorij pojavila potreba po sodobnejših pristopih in metodah tudi na področju stilistike in drugih sorodnih disciplin. V slovenskem prostoru le-te obravnavajo nekatere sodobne literarnovedne študije (prim. Juvan, Skubic, Virk idr.), seveda pa tudi mnoge tuje. Naša razprava se v svojih teoretskih izhodiščih opira predvsem na študijo *Style in Fiction* Leecha in Shorta (prva izdaja 1981; druga, dopolnjena izdaja 2007); njuna opredelitev sloga je celostna in še vedno aktualna, hkrati pa ponuja primereno izhodišče za tezo o univerzalnosti sloga.

Iz vrste teorij sloga sta v zadnjih desetletjih izšli dve tradicionalni in na neki način polarni usmeritvi: teorija odklona od jezikovne norme in teorija jezikovnih izbir. Prva predstavlja pristop, ki so ga teoretsko zasnovali ruski formalisti in praška literarna šola in katere osnovna teza razume slog kot izkrivljanje standardnih jezikovnih pravil, ki v nekem sistemu veljajo za normativne. Iz tega sledi, da je za opredelitev sloga, ki je ena bistvenih



sestavlin poetičnega jezika, nujno podrobno poznavanje pravil delovanja jezika (prim. Stankiewicz 71). Temu pristopu je blizu tudi raba izraza slog, kadar je govor o slogu določenega avtorja, obdobja itd., v smislu značilnih lastnosti enega ali drugega. Tudi tu gre za posebnosti jezikovne rabe, ki se razlikujejo od norme. Večina sodobnih jezikoslovnih študij pa zagovarja teorijo, da je slog posledica niza motiviranih avtorjevih izbir; npr. Beaugrande in Dressler (21), Hatim in Mason (10), Leuven-Zwart (162), Snell-Hornby (119–20), Verdonk (3), tudi Leech in Short (13–31), ki teorije tudi podrobno komentirata, ter mnogi drugi. Takšno razumevanje sloga je dobra osnova za izpeljavo teze o slogu kot univerzalni kategoriji, saj so avtorsko motivirane slogovne prvine stalnica v nastalih in nastajajočih literarnih delih, hkrati pa tudi teorija odklona od jezikovne norme ni v nasprotju s to tezo. Čeprav omenjeni usmeritvi delita teorije v dva tokova, imata tudi stične točke in se deloma prekrivata. Pomembno vprašanje pri teoriji sloga kot izbiranja je, kako avtorjeve izbire, ki so v splošnem nezavedne, odstopajo od norme; Hatim in Mason to vprašanje obravnavata v okviru individualnih ravni sloga. Ravno tako pa teorija odklona bistvo umetnostnega jezika povezuje z izbiro takih jezikovnih sredstev, ki izkrivljajo normo. Leech in Short pri opredelitvi sloga opozarjata na možnost pristopa z dveh vidikov: z vidika avtorja in z vidika bralca. V prvem primeru gre najpogosteje za opredelitev sloga v smislu zavestne izbire izraznih sredstev, v drugem pa za bralčeve zaznave le-teh, pri čemer lahko bralca vidimo tudi kot soustvarjalca sloga (prim. Čeh 48). V obeh primerih govorimo večinoma o ustaljenih slogovnih prvinah, ki jim je torej mogoče pripisati univerzalno veljavo.

### **Ločitev forme od vsebine: monistični in dualistični pristopi**

Tradicionalna dilema, ki je skozi zgodovino literarne teorije in jezikoslovja razdvajala različne teorije sloga in ki je pomembna tudi pri tezi o univerzalnosti, obravnava vprašanje deljivosti *načina* od *snovi* oz. *oblike* od *vsebine*. Obe tradiciji sta od nekdaj imeli številne zagovornike in sta v literarni vedi in jezikoslovju še vedno močno zasidrani. Teorije, ki to delitev dopuščajo, torej predpostavljajo, da je isto vsebino mogoče izraziti v več različnih oblikah, zagovorniki nedeljivosti tega koncepta pa trdijo, da se s spremembo oblike nujno spremeni tudi vsebina in je zato taka ločitev nemogoča. Leech in Short za ti dve skupini pristopov k obravnavi sloga kot načina pisanja oz. izražanja uporabljata izraza *dualizem* za prve oz. *monizem* za druge.

Dualizem pozna dve različici. Po prvi je slog samo estetski dodatek k vsebini oz. zgolj preobleka misli. Takšno pojmovanje izvira že iz antike in ostaja prisotno vse do dvajsetega stoletja; Roland Barthes zagovarja možnost minimalizacije sloga – teoretično celo do točke njegove popolne odsotnosti.

To utemeljuje v študiji s pomenljivim naslovom *Ničelna stopnja pisanja* in kot primer besedila z »ničelnim slogom« navaja Camusovega *Tujca* (Barthes).<sup>1</sup> Pri tem zaide v protislovje, saj lahko nenazadnje tudi popolno odsotnost sloga razumemo kot neke vrste slog, vprašanje pa je, ali je ta sicer teoretsko utemeljena možnost v praksi sploh dosegljiva. Druga različica dualizma pa vidi slog le kot način izraza, kar pomeni, da je vsako vsebino mogoče podati na različne načine. Richard Ohmann, sodobni zagovornik te vrste dualizma, ponazarja dihotomijo v književnosti z neliterarnim razumevanjem pojma slog v smislu »načina izvedbe oz. opravljanja nečesa«. Vsako tako opravilo ima nekaj stalnih oz. nespremenljivih elementov, ki jih izvajalec lahko uporabi na različne načine, ne da bi s tem bistveno vplival na vsebino. S tem jim pripisuje univerzalno veljavo, kot jo razume ta razprava, hkrati pa tudi sam izrazi pomisleke o očitnosti razmejitev med fiksnimi in variabilnimi komponentami.

V nasprotju z dualističnim razumevanjem stilistike pa monizem ne dopušča delitve med vsebino in formo, marveč ju vidi kot eno. Tako lahko predstavljata zgolj sami sebe, kar seveda pomeni, da se s spremembo načina ubeseditve spremeni tudi sporočilna komponenta besedila. Ocvirk pri tem vprašanju opredeli tri komponente sloga: idejo, snov in obliko, nedvomno pa jih vidi kot nedeljiv spoj v skladno celoto. Podobno David Lodge trdi, da se literarnega dela ne da parafrazirati ter da je nemogoče ločiti splošno vrednotenje književnega dela od vrednotenja njegovega sloga.

Kot lahko vidimo, je za tezo o univerzalnosti sloga monizem problematičen, saj bi v tem primeru univerzalnost sloga nujno veljala tudi za vsebino, česar pa naša teza ne predpostavlja. Prav nasprotno; če naj bo razprava o slogu kot univerzaliji sploh relevantna, mora obstajati tudi ne-univerzalni vidik književnosti, saj bi bila sicer vsa književna dela avtomatično v celoti univerzalna. To tezo bi bilo morda celo mogoče zagovarjati, vendar ne v okviru zastavljenih izhodišč te razprave.

Sodoben jezikoslovni pristop, ki presega temeljno vprašanje deljivosti vsebine in forme, raziskuje različne funkcije, ki jih jezik lahko opravlja vzporedno na več ravneh. Trije jezikoslovni modeli, ki so imeli največjo uporabno vrednost in vpliv v literarni teoriji, so Hallidayev, Jakobsonov in Richardsov. Vsak od njih je opredelil določeno število funkcij jezika (od tri do šest), Leech in Short pa prednost teh modelov utemeljujeta s tem, da je jezik že sam po sebi multifunkcionalen, saj ima lahko isto besedilo hkrati več funkcij (25).

## Sestavine sloga

Za potrebe besedilne analize je abstraktne definicije teorije odklona od jezikovne norme oz. teorije jezikovnih izbir nujno konkretizirati, tj. opredeliti orodja, ki omogočajo jezikovno oz. slogovno analizo besedila. Leech

in Short tako vpeljeta pojem sestavin sloga (angl. *features of style*) kot tistih jezikovnih sestavin, ki v raziskovanem korpusu izstopajo tako, da se dovolj pogosto ponavljajo ali prevladujejo, pri čemer jih bralec zaznava kot izstopajoče. Neki jezikovni element torej v besedilu »izstopa glede na ozadje pričakovanj, ki jih je besedilo izoblikovalo v bralcu« (55). Ta pojav avtorja imenujeta notranji odklon (angl. *internal deviation*), ki v odvisnosti od relativne norme deluje na osnovi presenečenja, saj ga bralec ne pričakuje, pri tem pa je to presenečenje lahko večje ali manjše – odvisno od intenzivnosti odstopanja elementa od norme. Jezikovni element, ki povzroči odklon, je lahko slovnične, skladenjske, glasoslovne, leksikalne, ritmične ali kake druge narave; npr. pravilni rabi pravorečja sledi pravorečna napaka, nizu zloženih povedi sledi kratka enostavčna, pojavi se izstopajoča aliteracija, avtor uporabi besedno izbiro iz drugega jezikovnega okolja, ki slogovno ne ustreza itd.

Elementi oz. sestavine sloga se lahko manifestirajo kot jezikovne ali kot slogovne kategorije. Jezikovne kategorije so v primerjavi s slogovnimi konceptualno enostavnejše in obsegajo osnovne pojme iz oblikoslovja, glasoslovja, slovnične (npr. prehodni glagol, nikalnica, morfem, nosni soglasnik, prihodnjik itd.), slogovne pa so po navadi kompleksnejše in se jih lahko opiše s pomočjo jezikovnih kategorij – npr. s pojmi aliteracija, personifikacija, hiazem itd. Avtorja še dodajata, da se delitev med enimi in drugimi sicer pogosto izkaže za uporabno, da pa je preveč formalno ločevanje včasih lahko prej ovira kot prednost.

Ključna opora pri analiziranju sloga konkretnega besedila so torej omenjene sestavine sloga, predvsem tiste, ki pomembno prispevajo k oblikovanju sloga. Te značilne izstopajoče sestavine – Leech in Short jih imenujeta slogovni označevalci (angl. *style markers*) – je pred slogovno analizo treba poiskati in izbrati za obravnavo, seveda glede na stopnjo njihovega izstopanja iz »povprečja« ostalih (lahko tudi izstopajočih) jezikovnih in slogovnih elementov. Bistveno vlogo v postopku analize in pomemben vpliv na rezultat imajo torej kriteriji za izbor le-teh. Vsaka analiza namreč ne temelji le na kvantificiranih kategorijah, med katerimi je ključna pogostost pojavljanja posamezne sestavine, marveč tudi na subjektivnih odločitvah, pri čemer odigra pomembno vlogo bralčeva intuicija. Bralec oz. analitik si pri identifikaciji ključnih slogovnih prvin pomaga z lastnim znanjem, s preteklimi izkušnjami ter z občutkom za jezik in slog, seveda pa je končni rezultat analize sloga pomembno odvisen od obeh omenjenih faz analize: od identifikacije sestavin sloga in od izbire tistih, ki po bralčevem mnenju najbolj izstopajo. Pri tem se je treba zavedati, da vsaka izbira zato izključuje neko drugo izborno različico, torej nabor elementov, ki bi prav tako lahko sodili v izbor za analizo.

Za lažje razumevanje konceptov kvantifikacije in intuitivnosti pri opredeljevanju sloga Leech in Short vpeljeta pojma devianca in prominenca

(angl. *deviance* in *prominence*). Z devianco, ki je povsem statistični pojem, označujeta razliko med normalno frekvenco pojavljanja nekega jezikovnega elementa in njeno frekvenco pojavljanja v določenem besedilu ali korpusu besedil. Prominenca pa je psihološki pojem – nekakšen intuitivni ekvivalent devianci –, ki označuje situacijo, ko zaradi nekega izstopajočega jezikovnega elementa besedilo opozori nase. Že po svoji naravi je bolj subjektivna kot devianca, saj je precej odvisna od bralčevega odziva na besedilo ter od vrste drugih dejavnikov, kot so bralčev občutek za slog in poznavanje slogovnih prvin, njegove bralne izkušnje nasploh, trenutno razpoloženje, zavzetost za besedilo, koncentracija ipd. Pri besedilih z izoblikovanimi jezikovnimi normami bralec le-te pričakuje že vnaprej, njegova pričakovanja pa so rezultat dolgotrajnih preteklih izkušenj s podobnimi besedili, pa tudi celote vseh ostalih izkušenj, vedenja, prepričanaj, pričakovanj itd., ki vplivajo na njegovo percepcijo besedila. (prim. Beaugrande, *Factors* 26, Thornborrow in Wareing 91, Grosman 13–37).

Kljub večji odvisnosti prominence od intuicije nikakor ne moremo reči, da gre za strogo subjektiven princip nasproti devianci kot objektivnemu, saj je tudi tukaj možno »izmeriti«<sup>1</sup> frekvenco pojavljanja nekih izstopajočih prvin. Po drugi strani pa lahko intuitivno posežemo tudi na polje deviance in ugotovimo, da neki avtor pogosto uporablja določeno skladijsko strukturo, ne da bi morali pred tem pojavitve omenjene strukture dejansko prešteti. Že zaradi same narave sloga se njegovih sestavin ne moremo lotevati samo s statističnimi ali samo z intuitivnimi metodami, ampak je potrebna zmerna kombinacija obojih. Juvan ob tem ugotavlja, da absolutna norma, torej statistično upoštevanje vseh potencialnih besedilnih korpusov v celoti, v praksi ni dosegljivo (186–7), pritrđitev tej tezi pa najdemo tudi pri Hallidayu, ki opozarja, da z uporabo statistike v stilistiki ne gre pretiravati; predlaga, da jo vključimo po potrebi, hkrati pa poudarja bistveno vlogo kvalitativne analize; v mnogih primerih namreč zadošča oz. je zaradi nazornosti celo primernejša navedba nekaj besedilnih primerov, ki ilustrirajo poanto raziskovalčevih ugotovitev (66–7).

Poleg deviance in prominence je uporaben še Hallidayev pojem književne relevance (angl. *literary relevance*) (64). Ta je opredeljena kot umetniško motiviran odmik od relativne norme (angl. *foregrounding*), ki je lahko bodisi kvalitativen ali kvantitativen; v prvem primeru gre za kreativno rabo jezika, ki odstopa od konvencionalne rabe, v drugem pa za devianco v smislu nepričakovane frekventnosti. Pri izstopanju v enem ali drugem smislu ni nujno, da gre za neko zelo uveljavljeno slogovno sredstvo, kot sta npr. metafora ali aliteracija, ali pa veliko število nekih iteracij; lahko je tudi jezikovni element, ki v nekem drugem besedilu predstavlja samoumevno ozadje in se sploh ne razume kot odklon, npr. kratki eliptični stavki, telegrafski slog, nasičenost

z besednimi igrami ali dvoumnostjo itd. Upošteva je navedene opredelitve lahko ugotovimo, da lahko te izstopajoče sestavine sloga razumemo kot univerzalne v prej opisanem pomenu, torej da niso vezane na določen žanr ali književno vrsto. Imajo statistično in/ali intuitivno pomembnost ter književno relevantnost, torej so izstopajoče in za bralca opazne. Predpostavka o univerzalnosti sloga bo izhodišče za analizo in razmislek o univerzalnih slogovnih elementih v grafičnem romanu, s čimer se ukvarja naslednji razdelek.

## **Slogovne univerzalije in grafični roman**

Kljub temu da ima strip kot oblika revijalne popularne literature že dolgo tradicijo, se je grafični roman kot resen literarni žanr začel uveljavljati šele v poznih 70-ih in zgodnjih 80-ih letih. Gale se že leta 1979 ukvarja z vprašanjem umetniške vrednosti stripa; primerja ga s televizijo in zaključí, da so tudi med stripi – kot med klasično literaturo – tako izdelki, ki imajo umetniško vrednost, kot taki, ki je nimajo (9–10).

Campbell (13) navaja, da ima pojem grafični roman lahko več različnih pomenov: poleg sinonima za strip in oznake za format oz. način vezave zvezka lahko označuje tudi obsežnejše literarno delo, ki uporablja slikovno-besedni kod, a je po svoji ideji in zasnovi kompleksnejše in daljše od stripa ter s tem bližje klasičnemu romanu. Labio ugotavlja, da je izraz grafični roman (angl. *graphic novel*) – kljub temu da gre za skovanko, s katero so založniki v angleško govorečem prostoru sprva želeli in uspeli povečati prodajo –, vse bolj priljubljen pri akademskih in pedagoških uporabnikih in se v teh diskurzih tudi vse pogosteje uporablja, ne le v angleškem jeziku, ampak tudi v številnih neposrednih prevodih v druge jezike (123). Maša Peče, ki je v slovenščino prevedla delo *Kako nastane strip* Scotta McClouda, uporablja izraz risani roman, do te izbire – kakor tudi do izraza grafični roman – pa je kritična Leonora Flis, ki zagovarja izraz grafična pripoved, kar utemeljuje s tem, da »vse pripovedi, ki se jim velikokrat, vsaj v anglo-ameriškem prostoru, pripisuje oznaka grafični roman [...], ne ustrezajo kriterijem za roman kot literarno zvrst s specifičnimi zakonitostmi in zahtevami do pisca in bralca« (207, 210), pri čemer se opira na Hilary L. Chute. V tej razpravi bomo ohranili doslej uporabljan izraz grafični roman, pri tem pa ni odveč poudariti, da grafični roman kljub takemu imenu ni povsem vizualni medij, ampak vsebuje tudi besedilo oz. njegove fragmente, tj. pripovedovalčev glas, dobesedni govor oseb, razne napise, onomatopoetske izraze itn.

Med prvimi grafičnimi romani, ki so dosegli vsesplošno priznanje in svetovni sloves, je *Maus* Arta Spiegelmana. Kompleksno strukturirana zgodba obravnava tematiko holokavsta in je vezana na pred- in medvojne

dogodke na Poljskem v času nacistične okupacije in pred njo, ki jo bralec spoznava skozi pripoved protagonista Vladeka Spiegelmana več desetletij po dogodkih. Avtor se je pri prikazu literarnih oseb odločil za uporabo živalskih metafor, pri čemer so Judje upodobljeni kot antropomorfizirane miši, Nemci kot mačke, Poljaki kot prašiči, Američani kot psi. Roman je poleg številnih pohval doživel tudi kritike, vendar so pozitivna mnenja prevladala. Kot ugotavlja L. Flis, je imel roman velik vpliv na številne druge grafične romane, ki – kot *Maus* – niso povsem fiktivni, ampak imajo močno poudarjeno osebno, zgodovinsko ali novinarsko noto (196).

Namen te razprave je pokazati, da lahko slogovne elemente oz. izstopajoče sestavine literarnega sloga zasledimo tudi v grafičnem romanu, torej v vizualnem mediju oz. vizualnem jeziku, kot ga opredeljuje Cohn (97), kjer besedni kod zamenja grafični, s čimer opozorimo na njihovo univerzalnost. Ker se zdi definicija po Leechu in Shortu primerno izhodišče, se članek opira na nekatere od kategorij, ki jih predlagata. Pri tem seveda ni odveč poudariti, da so nekatere izmed teh kategorij, ki so eksplicitno vezane na besedni kod oz. na obliko in podobo posameznih besed, težje prenosljive ali pa se jih sploh ne da uporabiti. Hkrati pa so med predlaganimi kategorijami še vedno številne, ki jih je mogoče smiselno prilagoditi vizualnemu okolju. Omenjena avtorja navajata štiri osnovne skupine kategorij: leksikalne kategorije, slovnične kategorije, retorične figure ter kategorijo kontekst in kohezija (60–66). Vsaka izmed njih je razdeljena še na podkategorije oz. na posamezne jezikovne in slogovne prvine.

Med retoričnimi figurami so se za dokaj dobro prenosljive izkazali tropi, nekatere besedne figure (npr. paralelizem, antiteza, celo hiazem), od glasovnih figur pa v glavnem onomatopoiija. Slika 1<sup>2</sup> prikazuje primer odlične Spiegelmanove vizualne metafore prikrivanja identitete (66). Sprevodnik na vlaku je Poljak, upodobljen kot prašič, na levi stoji Vladek, ki je sicer Jud in bi tako moral biti prikazan kot miš, vendar je s slike dobro razvidna prašičja maska, ki mu pokriva obraz. Prikritje judovske identitete (in s tem tudi metaforo) bralcu pojasni tudi pripovedovalčev glas v dodanem besedilu.

Med drugimi tropi metaforične narave smo že omenili upodobitev literarnih oseb oz. človeških ras z živalskimi liki, s katero je prežet celoten roman, pogoste pa so tudi besedne igre, ki v grafičnem romanu postanejo vizualno-besedne. Tak primer so nekatere naslovnice posameznih poglavij; slika 2 prikazuje Vladka z ženo Anjo, ki stojita v mišji pasti (131). Bralec seveda takoj opazi povezavo med miškama in mišelovko, metafora pa se dokončno razjasni po prebranem poglavju, v katerem se Vladek in Anja znajdetata v nemškem ujetništvu, od koder ju nacisti prepeljejo v taborišče Auschwitz. Pravzaprav gre za sestavljeno metaforo, saj lahko kot pomenljive razumemo tudi nekatere druge podrobnosti risbe kot npr. to, da je past že sprožena in jo je risar ujel v trenutku, ko se sprožitev ne da več preprečiti, hkrati pa je

videti, da miški stojita na mestu, kjer ju žična zanka, ki žrtev pokonča, ne bo dosegla. To lahko razumemo kot namig, da bosta Vladek in Anja ujeta, pa tudi kot nekakšno zagotovilo, da bosta iz te pasti izšla živa, kar se res zgodi. Opazna je igra svetlobe, ki – glede na to, da prihaja od zadaj – spominja na prižgane reflektorje ob zasačenju oz. zajetju ubežnikov, po drugi strani pa ima svetloba pogosto pozitivne konotacije, s čimer ponovno nakazuje na optimizem. Podobne metafore oz. slikovne besedne igre lahko najdemo tudi pri nekaterih drugih naslovnih poglavij, precej bogat z njimi pa je tudi grafični roman *Persepolis* Marjane Satrapi. Ena od sličic prikazuje dolgo stopnišče, po katerem se protagonistka spušča v klet (115), to pa je pospremljeno z besedami »In tako smo vedno bolj tonili v vojno.« (angl. »So we plunged deeper into war.«). Pri tem fizično dejanje odseva abstraktnega.



Slika 1: vizualna metafora; (poleg tega tudi kohezija)



Slika 2: vizualna besedna igra

V romanu naletimo tudi na nekaj metonimičnih figur. V delu zgodbe, kjer je Vladek v vojaškem taborišču in v sanjah zasliši glas svojega starega očeta rabina, je avtor na eni od risb upodobil celega rabina, na eni pa samo njegovo roko, ki se s kazalcem pomenljivo dotika Vladka. To lahko razumemo kot

sinekdoho, saj na osnovi principa *pars pro toto* ugotovimo, da ne gre le za roko, marveč za rabina (59). Prav tako je med podobami tudi nekaj vizualnih simbolov. Sliki 3 in 4 prikazujeta dva taka primera. Slika 3 je iz dela zgodbe, kjer Vladek vidi, kako Nemci na ulici pretepajo Jude. V hipu se znajde pred dilemo, kako naj reagira: naj nadaljuje počasi ali naj steče. Njegovo notranjo dilemo avtor prikaže tako, da ga upodobi na risbi brez okvirja, znotraj obrisa Davidove zvezde (82). Vladek je v tistem trenutku ujetnik svoje judovske identitete. Na podoben način uporabi simbolizem Davidove zvezde tudi Dres v romanu *Nous n'irons pas voir Auschwitz*, ko komentira, da Judje dandanes niso več tako združeni, kot so bili nekdaj. Nariše nam podobo okroglega parka s stezami v obliki zvezde, ki pa so na stičiščih zaraščene in neprehodne; mladi, ki so v parku, so tako med sabo ločeni (20). Na sliki 4 pa sta Vladek in Anja po odhodu iz zapuščenega geta v Sroduli, pred njima je cesta v obliki svastike (127). Iz tega simbola nacizma lahko razberemo brezizhodnost: kamor koli gresta, katero koli pot izbereta, nacistom ne bosta mogla ubežati. Poleg tega je pokrajina na sliki opustošena, na koncu glavne poti (isti krak svastike, na katerem stojita) pa vodi proti obrisu zgradbe, ki spominja na krematorij.



Slika 3: Simbol: Davidova zvezda; kohezija



Slika 4: Simbol: svastika



Vizualne iteracije in druge shematske besedne figure so v grafičnem romanu dokaj pogoste. Primer paralelnih ponovnih pojavitev motiva lahko vidimo na sliki 5. Vladek in Anja sta zaradi njene poporodne depresije na Češkoslovaškem. Večere preživljata ob raznih oblikah sprostitve, med drugim tudi ob plesu. Šest zaporednih okvirjev prikazuje isto sceno plesišča, le da sta na vsaki protagonista in ostali plesni pari v nekoliko drugačni poziciji, ob tem pa Vladek Anjo kratkočasi s pripovedovanjem zgodb (37). Poleg variiranja grafičnih elementov se spreminja tudi besedilo v oblačkih, brez dvoma pa bralec lahko zazna vizualno podobnost med grafičnimi enotami. V tem lahko vidimo koncept variiranih delnih ponovitev oz. ponovnih pojavitev. Slednje opredelijo oz. o njih razpravljajo številni teoretiki (prim. Harris, Van Dijk, Weinrich idr.). Beaugrande and Dressler za delne ponovne pojavitve štejeta ponovitve besed v obliki različnih besednih vrst, *Leksikon literatura* podoben fenomen, tj. »ponovitve iste besede v različnih pregibnih oblikah«, imenuje poliptoton (310), Trdina pa anominacija (45). V enem od poznejših člankov Beaugrande to besedno figuro definira kot ponovitev besednega sklopa, ki se ne ponovi v celoti; niti ni nujno, da se ponovijo vsi elementi sklopa, marveč zadošča, da se jih ponovi nekaj v enaki ali zadostno podobni obliki. Prav to opazimo na sliki 5.

Primer dveh zaporednih okvirjev na sliki 6 na prvi pogled spominja na neko obliko paralelizma (40). Oba se namreč raztezata po vsej širini strani in izstopata od prejšnjih okvirjev na isti strani, ki so razporejeni v dva stolpca – kot, na primer, na sliki 5 oz. v večini romana. Naslednja izstopajoča sestavina sloga sta poševnici, s katerima sta okvirčka z besedilom ločena od slik, kar je med ostalimi, večinoma pravokotnimi okvirčki, zelo opazno. Poleg tega lahko tu zaznamo vizualno antitezo, pri kateri so – kadar govorimo o besedni figuri – besede ali sklopi z nasprotujočim si pomenom v stavku pripeljani v neposredno bližino, da je nasprotje med njima oz. njimi še bolj očitno. To je tudi po McCloudovem prepričanju izjemno učinkovit stripovski element, jukstapozicija (*Understanding* 8–9). V tem duhu opazimo, da ima ena od slik civilno, druga pa vojaško vsebino. Na gornji je civilno vozilo in civilni predmeti – paketi in prtljaga –, avtomobil je obrnjen proti levi. Za razliko od tega imamo na spodnji sliki vojake; oklepno vozilo in puške predstavljajo nasilje, kolona se pomika v desno. Še nekoliko abstraktnejša, a vseeno vidna je podobnost teh okvirjev s strukturo dveh posebnih primerov iteracije, in sicer epanalepse in anadiploze. To sta besedni figuri, pri katerih se določen jezikovni element ponovi v dveh zaporednih verzih: na začetku prvega in na koncu drugega pri epanalepsi (x-----, -----x) ter na koncu prvega in na začetku drugega pri anadiplozi (-----x, x-----). Z vidika okvirčka z besedilom imamo pri-

mer epanaleptične, z vidika slike pa primer anadiplotične strukture. Če se pri obeh okvirjih osredinimo na zgradbo *besedilo – slika / slika – besedilo*, je to tudi strukturni primer hiazma. Potem ko smo te tri shematske figure opisali na sliki 6, jih bomo gotovo opazili tudi pri skupini okvirjev, ki se začne in konča s pripovedovalčevim besedilom na sliki 5.



Slika 5: paralelizem; ponovne pojavitve



Slika 6: paralelizem, antiteza, epanalepsa/anadiploza, hiazem

Zanimiv je tudi primer kombinacije vizualne ironije in stalne fraze oz. idioma (58), ki ga vidimo na sliki 7, čeprav je slednji v slovenščini zaradi manj ustreznega prevoda nekoliko zabrisan. Vladek je v vojaškem taborišču, kjer taboriščniki ves dan fizično delajo. Na večji sliki vidimo risbo ob-

močja dela in delavce, nad sliko je besedilni komentar: »Morali smo premikati hribe,« v manjšem notranjem okviru pa vizualizacija idioma. Angleški izvornik besedila je »*We had to move mountains.*«, ki vsebuje idiom s pomenom »opravljati velika dejanja«, kar bi bilo v slovenščino bolje prevesti s frazo »premikati gore«, ki je idiomatska, medtem ko »premikati hribe« ni. Če upoštevamo idiomatskost, postane risba v manjšem okviru ironična, saj dobesedna vizualizacija fraze *to move mountains* v resnobno in neveselo atmosfero vnese nekaj humorja, ki je načeloma domač v tem žanru, težje pa je združljiv s tako resno tematiko.



Slika 7: vizualna ironija, stalno reklo ali fraza oz. idiom

Skupina kategorij, ki jih Leech in Short imenujeta leksikalne (61), je v grafičnem mediju težko neposredno aplikativna, saj se posamezne kategorije eksplicitno nanašajo na besedišče in besedne vrste. Aktualna vprašanja v tej skupini so npr. preprostost/kompleksnost ter register besedišča, abstraktnost/konkretnost samostalnikov, pogostost pridevnikov, statičnost/dinamičnost glagolov itn. Ustrezna kategorija v vizualnem mediju bi lahko bila kakovost in debelina črte, gostota šrafure, pokritost polja s črno barvo, tudi razni grafični načini, ki nakazujejo gibanje, čustvena stanja oseb, nevizualno podobe, kar Charles Forceville imenuje slikovne/grafične rune (492); npr. polkrožne črtice ob vrtečem se kolesu, drobne vijuge, ki nakazujejo neprijeten vonj ipd. Slovnicihne kategorije pa vključujejo skladenjske značilnosti, torej tipe ter kompleksnost povedi in stavkov; to bi bilo mogoče primerjati s posameznimi okviri z risbami, ki so lahko grafični ekvivalent stavkom, povedim, odstavkom različnih tipov.

Zadnji sklop kategorij se deli na kontekst in kohezijo. Kontekst obravnava razmerje med avtorjem, bralcem, pripovedovalcem in literarnimi osebami v besedilu. Relevantna vprašanja se nanašajo na predstavitev govora in razmišljanja literarnih oseb, na načine, na katere se pripovedovalec

obrača na bralca, na slog govora oz. razmišljanja literarnih oseb oz. spremembe le-tega ipd. Kohezija jemlje pod drobnogled povezave med posameznimi deli besedila, kot so vezniške besede med stavki, deiktični izrazi, ki se nanašajo na reference v drugih delih besedila, ponovitve besed, struktur ali konceptov ipd. Grafični roman *Maus* ima precej kompleksno naratološko zgradbo, vsebuje pa tudi veliko vizualnih elementov, ki jim lahko pripišemo kohezivne lastnosti. Če pri tem upoštevamo še Staffordovo trditev, da vsaka slika že po svoji naravi izzove akt pripovedovanja oz. je s tem konceptom neločljivo povezana (6), lahko govorimo o verbalni koheziji tudi v grafičnem romanu.

Primer kohezivnih elementov lahko vidimo na sliki 8, kjer je iz vizualne podobe gornjih štirih sličic očitno, da spadajo skupaj – so del okvirne zgodbe –, saj se grafično in kompozicijsko ločijo od spodnje. Kohezijo med njimi ustvarja vizualni paralelizem (prim. slika 5) s tem, ko je Vladek narisana na podoben način, v podobnih pozicijah in v istem delu risbe. Tu je umestno spomniti na Shortovo »pravilo paralelizma«, ki pravi, da bralec ob vsaki paralelni strukturi poskuša najti semantično povezavo med paralelnimi deli (67), kar že samo po sebi deluje kohezivno. Pomemben prispevek h koheziji pa pomeni tudi diagonalna šrafura (morda senca), ki poleg tega, da ustvarja ozadje posameznih sličic, le-tem daje tudi enotno celostno podobo in jih med sabo povezuje. Podobno stvar ilustrira slika 9, kjer lahko s podobnimi argumenti utemeljimo obstoj kohezivnih elementov med prvimi tremi okvirji in posebej med spodnjima dvema. Tu lahko poleg omenjenih značilnosti opazimo tudi oblikovno podobnost oz. različnost: gornje tri so skoraj kvadratne oblike in se zato dobro ločijo od spodnjih dveh, ki pa kot podolgovati paraleli spadata skupaj.

Avtor romana uporablja še en inovativen način kohezije med posameznimi okvirji, in sicer njihovo delno prekrivanje. Na sliki 1 lahko vidimo, da krožni del risbe, ki združuje Vladeka in sprevodnika v pravkar vzpostavljeno prijateljsko vez, deloma prekriva desni okvir oz. se ga pomenljivo dotika in na ta način vzpostavi nekakšno fizično kohezijo, ki v tradicionalnem besednem romanu ni mogoča. Podobno se Davidova zvezda na sliki 3 dotika okvirja, na katerega se vsebinsko neposredno navezuje. S tem Spiegelman posega v prazen prostor med okvirji, v katerem McCloud vidi velike možnosti za kreativnost. Še očitnejši je ta tip kohezije na sliki 7, kjer je manjši okvir v celoti umeščen v večjega (*Understanding* 58).



Slika 8: grafična in kompozicijska kohezija



Slika 9: grafična in kompozicijska kohezija

Pri obeh gornjih primerih kohezivni elementi povezujejo sličice, ki se nahajajo v neposredni bližini oz. v neposrednem zaporedju, vendar to ni edini način ustvarjanja notranjih povezav. Pogosta je tudi situacija, v kateri

se neka pripoved prekine, nato pa se po nekaj »vrinjenih« sličicah nadaljuje. Tudi v takih primerih je pogosto mogoče opaziti kohezivne prvine, ki – poleg vsebine – nakazujejo na logično povezanost teh delov romana. Primer kohezivnega elementa, ki se pojavi po desetih straneh, prikazuje slika 10. Osrednji okvirček je nadaljevanje Vladkove zgodbe o dogodkih po odhodu iz zapora v Sroduli. Na sliki 4 je bralec lahko opazil izstopajočo cesto v obliki svastike, tu pa vidimo le njen del, zaradi česar je povezava nekoliko manj očitna, a pozorni bralec še vedno prepozna del prejšnje slike, kar pomaga vzpostaviti povezavo tudi med obema deloma zgodbe. Kohezivni element s tem uspešno opravi svojo vlogo.



Slika 10: grafična in vsebinska kohezija

Slika 10 je hkrati dober primer ponazoritve kontekstualne kompleksnosti romana, saj avtor v neposredno soseščino postavi dva nivoja zgodbe. S tem izpostavi pripovedovalca ter ustvari (in eksplicitno prikaže) razmerje med pripovedovalcem, ki je hkrati tudi protagonist romana – celo na dveh nivojih (v dveh časovnih obdobjih), in pripovedovano notranjo zgodbo. Medsebojna razmerja med osebami in pripovedovalcem so vidna še na nekaj mestih v romanu; eno najvidnejših je vključitev zgodbe o Anjinem samomoru, ki je predhodno izšla kot samostojni strip, v zgradbo tega romana. Tam se kot glavna oseba pojavi Artie, ki je – na nekem drugem nivoju – tudi avtor te iste zgodbe in hkrati celotnega romana, v katerem se prav tako pojavi kot pripovedovalec. To daje romanu *Maus* tudi metafizični značaj.

Poleg sklopov kategorij, ki jih za slogovno analizo tradicionalnega besednega romana predlagata Leech in Short, je med izstopajoče sestavine sloga mogoče uvrstiti še več drugih literarnih elementov in aspektov, ki so prav tako relevantni in vidni tudi v grafičnem romanu. Sem lahko prištejemo strukturne značilnosti romana, kot je uvodna zgodba oz. prolog, soobstoj notranje in okvirne zgodbe, razni naratološki vidiki in tehnike, gledišče in žariščenje (prim. Mozetič), absolutnost in neabsolutnost (prim. Szondi), diegetičnost in mimetičnost in drugi.

## Zaključek

Pričujoča razprava obravnava vprašanje univerzalnosti literarnega sloga. Teoretsko in z ilustrativnimi primeri poskuša pokazati, da je nekaterim izstopajočim sestavinam sloga oz., konkretnije, določenim jezikovnim in slogovnim elementom mogoče pripisati univerzalno veljavo, saj so le-ti stalni sestavni deli zgradbe literarnih del najrazličnejših žanrov. Začetni razdelki obravnavajo različne pristope k opredelitvam literarnega sloga in se pomudijo pri dilemah, ki se pri tem pojavijo. Za potrditev teze o univerzalnosti sloga so uporabne predvsem dualistične teorije, torej tiste, ki v svoji opredelitvi sloga dopuščajo ločitev na formo in vsebino. Le ob predpostavki, da je ta delitev mogoča, namreč lahko razmišljamo o univerzalnosti sloga in hkrati neuniverzalnosti vsebine. Monistične teorije, ki te delitve ne dopuščajo, bi nujno vodile do zaključka, da je hkrati z univerzalnostjo sloga takšna tudi vsebina.

Leech in Short za namen konkretne besedilne analize predlagata opredelitev izstopajočih sestavin sloga, tj. tistih jezikovnih in slogovnih elementov, ki zaradi pogostosti svojega ponavljanja v besedilu ali zaradi subjektivne odločitve avtorja analize posebej vidno odstopajo od ustaljene norme. Pri konkretni besedilni obravnavi predlagata štiri skupine kategorij za analizo. V razpravi so izbrane in s primeri ponazorjene tiste kategorije, ki kljub drugačnemu kodu funkcionirajo tudi v grafičnem romanu. Nekatere med njimi so neposredno prenosljive iz besednega v vizualno okolje, pri nekaterih pa je treba poiskati ustrezne ekvivalentne kategorije. Kljub temu da je stilistika tradicionalno utemeljena v verbalnem diskurzu, slogovne univerzalije predstavljajo bistvene gradnike literarne zgradbe tudi na področju vizualnega koda.

### OPOMBE

<sup>1</sup> Delo je prvič izšlo leta 1953 in je ena prvih avtorjevih objavljenih študij. Nastalo je preden se je Barthes začel intenzivneje ukvarjati s strukturalizmom in semiologijo in je – kot v spremni besedi k angleškemu prevodu komentira Susan Sontag – še precej pod vplivom Sartrovega eksistencializma.

<sup>2</sup> Slike iz slovenske izdaje romana *Maus* Arta Spiegelmana so uporabljene s prijaznim dovoljenjem Založbe ZRC. Podatki o knjižni izdaji so navedeni v bibliografiji.

### LITERATURA

Barthes, Roland. *Writing degree zero and Elements of semiology*. Boston: Beacon Press, 1970.  
 Beaugrande, Robert de. »Coincidence in Translation: Glory and Misery Again.« *Target* 3.1 (1991): 17–53.

- Beaugrande, Robert de. *Factors in a Theory of Poetic Translating*. Assen: Van Gorcum, 1978.
- Beaugrande, Robert de in Wolfgang Ulrich Dressler. *Uvod v besediloslovje*. Prev. Aleksandra Derganc in Tjaša Miklič. Ljubljana: Park, 1992.
- Campbell, Eddie. »What Is a Graphic Novel?« *World Literature Today*. 81.2 (2007): 13–15.
- Cohn, Neil. »Comics, Linguistics and Visual Language: The Past and Future of a Field« *Linguistics and the Study of Comics*. Ur. Frank Bramlett, Houndmills, New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Čeh, Jožica. »Jezikovni stil in literarno besedilo.« *Razprave. [Razred 2], Razred za filološke in literarne vede*. Ur. Jože Toporišič. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2007. 43–54.
- Dijk, Teunis Adrianus van. »Sémantique structurale et analyse thématique.« *Lingua* 23 (1969): 28–53.
- Dres, Jérémie. *Nous n'irons pas voir Auschwitz*. Paris: Editions Cambourakis, 2011.
- Flis, Leonora. »Joe Sacco in literarno novinarstvo v podobi stripa—žanrski preplet literature, stripa, novinarstva in zgodovine.« *Primerjalna književnost* 37.2 (2014): 195–225.
- Forceville, Charles et. al. »Stylistics and Comics« *The Routledge Book of Stylistics*. Ur. Michael Burke. New York: Routledge, 2014.
- Gale, Ciril. »Strip – opredelitev pojma.« *Otrok in knjiga* 9 (1979): 5–11.
- Green, Georgia. »On «too» and «either and not just «too» and «either» either.« *Fourth CLS* (1968): 22–39.
- Grosman, Meta. *Zagovor branja: Bralec in književnost v 21. stoletju*. Ljubljana: Sophia, 2004.
- Halliday, Michael A.K. »Linguistic Function and Literary Style: An Inquiry into the Language of William Golding's *The Inheritors*.« *The Stylistic Reader: From Roman Jakobson to the Present*. Ur. J.J. Weber. London, New York: Arnold, 1996. 56–86.
- Harris, Zellig. »Discourse Analysis.« *Language* 28 (1952): 1–30.
- Hatim, Basil in Ian Mason. *Discourse and the Translator*. London in New York: Longman, 1990.
- Juvan, Marko. *Literarna veda v rekonstrukciji*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2006.
- Labio, Catherine. »What's in a Name?: The Academic Study of Comics and the »Graphic Novel«« *Cinema Journal* 50.3 (2011): 123–126.
- Leech, Geoffrey in Mick Short. *Style in Fiction*. London in New York: Pearson Longman, 2007.
- Leuven-Zwart van, Kitty M. »Translation and Original, Similarities and Dissimilarities I.« *Target* 1.2 (1989): 151–81.
- Literatura: leksikon*. Avt. in sod. Janko Kos et al., ur. Živa Vidmar et al. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2009.
- Lodge, David. *Language of fiction: essays in criticism and verbal analysis of the English novel*. London in New York: Routledge, 2002.
- McCloud, Scott. *Kako nastane strip: pripovedne skrivnosti stripa, manga in risanega romana*. Ljubljana: Društvo za oživljanje zgodbe 2 koluta: Društvo za širjenje filmske kulture KINO!, 2010.
- – –. *Understanding Comics*. New York: Harper Collins, 1993.
- Mozetič, Uroš. *Problem pripovednega gledišča in žariščenja pri prevajanju proznih besedil*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2000.
- Ocvirk, Anton. »Novi pogledi na pesniški stil.« *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo: razprave*. I. Ljubljana: DZS, 1978. 25–96.
- Satrapi, Marjane. *Persepolis*. New York: Pantheon Books, 2000.
- Short, Mick. *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. London: Longman, 1996.
- Skubic, Andrej E. *Obrazi jezika*. Ljubljana: Študentska založba, 2005.
- Snell-Hornby, Mary. *Translation studies: an integrated approach*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1995.



- Spiegelman, Art. *Maus I: A Survivor's Tale: My Father Bleeds History*. New York: Pantheon Books, 1986.
- –. *Maus: zgodba o preživetju*. Prev. Oto Luthar. Ljubljana: Založba ZRC, 2010.
- Stafford, Tim. *Teaching Visual Literacy in the Primary Classroom*. London and New York: Routledge, 2011.
- Stankiewicz, Edward. »Linguistics and the Study of Poetic Language.« *Style in Language*. Ur. Thomas A. Sebeok. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960. 69–81.
- Szondi, Peter. *Teorija sodobne drame*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2000.
- Thornborrow, Joanna in Shan Wareing. *Patterns in Language: an introduction to language and literary style*. London in New York: Routledge, 1998.
- Trdina, Silva. *Besedna umetnost II*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1958.
- Verdonk, Peter. *Stylistics. Oxford Introductions to Language Study*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Virk, Tomo. *Moderne metode literarne vede in njihove teoretske osnove*. 2. ponatis. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2000.
- Weinrich, Harald. »Thesen zur Textsortenlinguistik.« *Textsorten*. Ur. Elisabeth Gülich in Wolfgang Raible. Frankfurt: Athenäum, 1972. 161–9.

## The Universality of Literary Style: an Insight into the Graphic Novel

Keywords: literature and visual arts / graphic novel / literary style / Spiegelman, Art

Literary phenomena with a distinct style, i.e., containing significant stylistic elements, could be seen as universal. In this case, universality is understood as a tendency of stylistic elements to occur in a variety of texts, mainly but not exclusively in literary genres. Considering that literary studies borrowed the term style from other areas of the arts in the early 20th century (cf. Juvan 187), it is not surprising that stylistic elements should have the ability to function in various environments – and thus in different text types. If these elements are observed in a transdisciplinary way, they are universal in a synchronous sense; on the other hand, they can also be studied vertically on the timeline, since they pass through all time periods from the Greek and Roman Periods to the present, thus achieving diachronic universality. This article first summarizes selected definitions of literary style, which can be divided into two major groups of approaches: monistic and dualistic. Although modern stylistics demonstrates the need for a complete renovation of classical treatments of style, the traditional categories prove to be adequate for understanding universality in the sense this thesis uses for the development of its central premise. The analytical part of the article deals with the phenomenon and function of the (usually classical) style

markers in the graphic novel, where the linguistic semantic code is largely replaced by a visual/graphic one (despite the name graphic novel, the semantic code in this genre is not exclusively graphic). The analysis is based on the definition of style by Leech and Short, because their structured approach turns out to be the most appropriate. The findings are mainly illustrated with the examples from the award-winning graphic novel *Maus* by Art Spiegelman, and two other graphic novels. It turns out that the same stylistic elements that in the literary sense are traditionally justified in verbal discourse do function effectively even when transferred to a visual or visual-verbal code. Moreover, these style elements can even constitute the essential building blocks of literary structure in a graphic novel.

Oktober 2014

# *Amour Fou* and *Crazy In Love*? Literature's Take on Uncontrollable Passion as a Universal Aspect of the Human Condition

Markus Schleich

Saarland University, Großherzog Friedrich Straße 61, 66111 Saarbrücken, Germany  
markus.schleich@uni-saarland.de

*Amour Fou is a universal literary topos, which originates in ancient Greece and survived until the beginning of the 20th century. It lost a lot of its attraction within the context of postmodernism, medical findings and popular culture. This paper seeks to explore its re-emergence within a new visual media.*

Keywords: thematology / love / passion / postmodernism / popular culture / intermediality

## **Breton's *L'Amour Fou* and the History of an Uncontrollable Passion**

No discussion concerned with *Amour Fou* can avoid Andre Breton's seminal essay of the same name (cf. Kern 00:10). His obtuse text, which is an utmost bizarre<sup>1</sup> combination of dream, short story, poetry, autobiography, travel documentary, manifesto<sup>2</sup> and photography is often seen as the starting point of *Amour Fou*<sup>3</sup> and is anything but an easy read.<sup>4</sup>

Kuon and Kern deemed it "an absolute, free, revolutionary, scandalous tale of love against all norms and rationality" (1), which Breton claims especially for the surrealism. Similarly, Oliver Jahraus tried to define *Amour Fou* in his monograph *Amour Fou. Die Erzählung der Amour Fou in Literatur, Oper, Film* from 2004 by stating that:

What are integral elements of *Amour Fou*? Is there a set of rules or regularities? There are some models, but in general *Amour Fou* is free just like love itself. Usually, there are two partners, infected by *Amour Fou*. But that is about it [...]. The lovers of the *Amour Fou* are not granted to be united. (38)<sup>5</sup>

If one accepts this assessment and combine it with that proposed by Kern and Kuon (1), it must end tragically, life-threatening or, in many

cases, deadly. One could conceivably imagine *Amour Fou* as a sickness, which can only be healed by the object of desire, thus the sickness will spread within the lover's system until the parasite eventually kills its host. Jahraus concludes that *Amour Fou* is a kind of love that is accompanied by death and thus turns love into something lethal (cf. 251). However, Breton survives when his crazy love, namely Jacqueline Lamba, walks out on him and leaves him with their newborn child Aude. Kern and Kuon critically sum this up by stating that in the end Breton's concept of love is crazy to such an extent that it turns the revolutionary into a babysitter (cf. Kern & Kuon). The aspect of survival is of some importance: Breton survives even though he knows that Lamba will never return. It shall therefore be clarified that even though the term owes much of its popularity to Breton, his text should not be read as an *Amour Fou* prototype.

Literature knew this concept long before Breton. Oliver Jahraus critically states that the term *AMOUR FOU* is considerably younger than the topos it describes (8).

### **A Love Against All Odds from Ancient Time to Modernism**

Oliver Jahraus suggests *Romeo and Juliet* as a decent starting-point (8). Rothenberger disagrees, identifying the origin of *AMOUR FOU* at the beginning of our Eurocentric literary canon in ancient Greece.<sup>6</sup> Rothenberger<sup>7</sup> takes a close look at mad love caused by Eros as found in Hesiod's *Theogony* and defines him as "simultaneously causing the greatest possible happiness and pain, as a source of joy, sorrow, security, lust, delusion, and jealousy among many other things. He can be soft and tender, or raging and destructive. [...] But he always drives humans towards each other" (6).<sup>8</sup>

Another fine example for the destructive energy of Eros can be found in Euripides' *Hippolytus*. Instructed by Aphrodite, Eros shoots his arrow at Phaedra, the wife of Theseus and mother-in-law of Hippolytus. Now Phaedra burns full of passion for Hippolytus and when he brusquely spurns this unthinkable and socially condemnable relationship, she commits suicide. A more prominent but similar case is made in Virgil's *Aeneid*. In this national epic, Cupid (or Amor) in the guise of Aeneas' son enchants Dido, under oath to never marry again after her husband's death. Dido now falls in love with Aeneas, which is critically seen by most of her advisors. When Jupiter urges Aeneas to continue his journey, he leaves Dido, who kills herself in despair.<sup>9</sup> This is also the central theme of "Pyramus and Thisbe" in Ovid's *Metamorphosis*, the tale of two lovers from rival families. Both fall in love, though strictly forbidden to see each other.

They do find a way of communication and eventually plan their escape. When Pyramus does not encounter Thisbe at their meeting point and is made to believe that his lover is dead, he immediately decides that his life without her is meaningless and falls on his sword in a proper Roman fashion. When Thisbe finds him under the mulberry tree, she stabs herself with the same sword.<sup>10</sup> A very similar account can be found in Gottfried von Straßburg's *Tristan*, a medieval reproduction of the Welsh *Tristan und Isolde* saga, which does bear some resemblance to this scenario. Tristan and Isolde are enchanted by a magic potion,<sup>11</sup> defy their king by embarking on an illicit affair and die in the same manner as Pyramus and Thisbe. This "fol amor" genre lasted from the Middle Ages through the Renaissance, as to be found in *Romeo and Juliet*, until the Enlightenment. There are of course epochs where the rationality overrules the passions. De Rougemont suggests that "[t]he eighteenth century offered a contrasting example of how passion [...] is submerged by rationalist criticism" (103), exemplified by the Enlightenment and especially Kant's dismissal of passion.<sup>12</sup> Hence, this critical dismissal of AMOUR FOU means that it is present *in absentia*. All attempts to smother it are admissions to its very existence.

Goethe's *Die Leiden des Jungen Werther* celebrates the crazy love of a social misfit and ends with Werther shooting himself in the head, when he eventually realizes out that he will never be with Lotte. Sturm und Drang, Empfindsamkeit and later Romanticism effectively dispensed ratio and embraced the AMOUR FOU. Similarly, Percy Bysshe Shelley's poem *One Word is Too Often Profaned* compares the lover to a moth who longs for the stars. And as it will never arrive at its destination but is caught in its endless travels it is therefore sentenced to death. Even though literary Realism favoured a more sober kind of story-telling, one of its most famous works, Flaubert's *Madame Bovary* describes the heroine's journey into adultery. Driven by romantic novels and the unrealistic ideals of love, Mme Bovary falls in love with being in love – which eventually kills her. Literary modernism even finds a way to integrate love delirium. Thomas Mann's *Der Tod in Venedig* describes the delusional paedophile love-projection of an elderly German author onto a young Polish boy. This story, like so many others, ends tragically.

There are stable, timeless elements of the love delirium that transcend literary epochs and build the foundation of Amour Fou. If one analyses all these works, there are some core elements. First of all, the relationships, be they established or desired, take place in socially unaccepted areas, love between relatives, between enemies, distinct social classes, paedophilia, and adultery. The morbid and deadly are also imbedded into the genetic code of Amour Fou. All participants die or are badly harmed by pursuing

their relationships, these elements have been steady parts of the narrative for centuries.

## **The Decline of Amour Fou in the 20<sup>th</sup> Century**

The latter half of the 20th century however, is a very disenchanting one. Three factors do not work in the favour of love-delirium: Postmodernism, medicine and a fundamental misinterpretation of what Amour Fou actually is.

Brian Finney detects “a contemporary decline in the ability to feel deeply leading to the depthlessness of postmodern art” (118). Similarly, David Hawkes points to the waning of affect as signifying “the death of love [...] as a characteristic development of the postmodern era” (quoted in Finney 30), also felt by J.G. Ballard, who labelled the death of affect “the century’s most terrifying casualty” (quoted in Finney 188).

In addition, modern medicine took a lot of mystery out of love in general and explained a great deal of the emotional turmoil it can cause. Freud blazed the trail by removing the unexplainable by a ruthless reduction of its motivations to sexuality (cf. de Rougemont 99). Later, the biological basis of love, split into a variety of hormonal combinations, made love a profane thing and explained perfectly, why people behave in the bizarre ways they do, once they have fallen in love. Helen Fisher, a leading expert in the topic of love, – claims that “being in love is universal to humanity” (6) – and used neuroscience to examine the involved chemicals present in the brain when people experience love. These chemicals include testosterone, oestrogen, dopamine, norepinephrine, serotonin, oxytocin, and vasopressin, which she explores in great detail in one of the book’s chapters titled “Chemistry of Love: Scanning the Brain in Love” (51).

Love has just been rationalized in ways unimaginable even to the Enlightenment. AMOUR FOU is nothing more but an imbalance of hormones. The source of the love delirium has thus far been the ancient gods, blood feud, and black magic, forbidden literature, higher powers and other mysterious entities; now just science provides the explanation. Jan Rothenberger argues that all it takes is a bunch of scientists to rationally explain love:

There would be a psychologist to explain what we expect from our partner, a neuroscientist to structure the chaos of the brain in love, an evolutionary biologist to speculate on the changing circumstances of mating since prehistoric times. Furthermore, there would be a sociologist to explore the structure of relationships within society. (6)<sup>13</sup>

Some could reasonably argue that the term Amour Fou is still used, especially in popular culture. If one takes a look at the works that explic-

itly refer or allude to the topic in question, it becomes clear that none of these works explore self-harm or even suicide, and rarely deal with socially forbidden relationships. The representations are not at all deluded, they are actually an appreciation of love that has to face a few difficulties as in the television series *Mad Love*. Or love that is difficult or sometimes hard to bear, as in Michel Bubl  's *Mad Love* or even worse, just a very strong feeling of love like Beyonc  's *Crazy in Love*. While the Enlightenment tried to suppress Amour Fou as something irrational that should be banned from social discourse, these artefacts all embrace Amour Fou. However, prior discourses of Amour Fou are overwritten with clich  s taken out of the romantic love discourse. This leads to a very soft and meaningless boiling down of a great gesture; the grand narrative has become a petty tale. The heartache never lasts long or all obstacles are soon overcome.

Thinking within the context of literary universalities, one could now ask whether this is the end of Amour Fou or can it return?

### **An Anthem for the Sick at Hearts: Radiohead's *Creep***

This paper will make a case for its return by discussing two examples that follow up the tradition of earlier works. While these artefacts originate in popular culture it should be noted that they should be perceived as modern equivalents to literature. Songs of popular music are often perceived as modern, yet updated forms of lyrical poetry (cf. Saint-Andre 22) and television series are dubbed as novels of the 21<sup>st</sup> century (cf. Haupts 95). An advantage of these works is that they, unlike literature, do not have to compete with literary traditions and are not under the same pressure to innovate (cf. F  rster 3). So while the works that will be discussed stand in a literary tradition, they have significantly more leeway to seriously discuss topics – such as an Amour Fou – that are not *en vogue* within postmodern literature.

Radiohead's *Creep* offers a fascinating take on being madly in love. The most common and popular interpretation is that *Creep* tells the tale of a social outcast, an inebriated man who tries to get the attention of a woman to whom he is attracted by following her around. Lacking self-confidence, he never addresses her directly. Guy Capuzzo, author of "Theory and the Analysis of Pop-Rock Music" analyses the songs as a "self-lacerating rage of an unsuccessful crush" (186).

Bizarrely enough, the song has become an anthem for an anorexic digital subculture that is very much interested in the line: "She floats like a feather through a beautiful world". An Internet search of "creep" and

“anorexia” brings up various manifestos on blogs and websites. [www.angelfire.com/emo2/iwant2bbeautiful](http://www.angelfire.com/emo2/iwant2bbeautiful) for instance advises the viewer to thin down and uses *Creep* to illustrate this undertaking.

You'll feel light as a feather and pure. You're less likely to get food poisoning. You won't be exposed to all the chemicals and pesticides they put in food today. You'll be thin in all the right places. [...] It proves that you have the strength to live without food. (ibid)

Thus, they interpret *Creep* as an attempt to slim down to be with the object of desire, thereby reading this song as an AMOUR FOU. In the first verse, the male musical persona praises her beauty and lightness. In the second, he envisions how he would like to be in the future: in control, with a perfect body, a perfect soul, which would grant his wish to eventually be with her – which can be achieved by being like her. This does correspond with many texts, which have concerned themselves with the illegitimate nature of a love, which exists outside of a normative structured society. Being in love with an anorexic girl maybe frowned upon, but starving oneself to be like her goes beyond that which is socially acceptable.

While the music in these verses is acoustic and calm (Radiohead 00:02), illustrating her beauty and his wish to be just like her, the dynamic in the chorus changes drastically (01:00) with distorted guitars exemplifying the uncontrollable love-delirium. One can read it both ways: “I’m a creep, I’m a weirdo, what the hell I’m doing here, I don’t belong here” (01:02) can be read as his self-assessment as a social misfit within society, but it can also describe how he feels in his own body and how that stands between him and his love. The highly distorted guitars, the sonic explosion of the bass and the drums signify his self-harm, the unforgiving manner in which he forces himself to thin down and his powerful determination to do so. He does not care if it hurts (cf. 01:24) and it gets worse. In the song’s climax, the bridge, he sings that she is running out (cf. 02:40), a metaphor for death through starvation. He intends to follow her, as he has done before and will also die. The last chorus lacks power, it is played like the verse, which might show that he is very close to his ideal; he does not need to force himself as he is nearly there. The singing voice, which whispers, “I don’t belong here”, foreshadowing his death. He, like so many protagonists before, wants to be reunited in death with the object of his desire.

The song explores what people crazy in love are capable of. It digs deep into the dark side of the human mind and fuses love with the death-drive. This mad love does not care for obstacles or social boundaries, it ranks love above life itself. The song’s use of anorexia is fascinating too, as this chronicle sickness also involves an imbalance of hormones, which can



seldom be healed. *Creep* defies the convention that just because an illness can be defined and categorized, it can also be treated. This is certainly also relevant for *Amour Fou*.

### **Pathologically Mad Love: *Homeland***

Another very recent example of *Amour Fou* is Howard Gordon's and Alex Gansa's *Homeland*. To summarize the ongoing series, Carrie Mathison, a CIA operative with bipolar disorder believes that Damien Brody, held captive by al-Qaeda as in Afghanistan, has been "turned" by the enemy and now threatens the United States. During her investigation she falls in love with him, which jeopardizes her career, social life and her country's security. Of course, the War on Terror is the show's main focus, but the romantic relationship between the leading protagonists has made its way into the spotlight.

The story is highly complex, with numerous twists which cannot be discussed here; therefore the paper focuses on a few important highlights: Brody is indeed a terrorist, uncovered in a video which outlines his plan to kill the vice-president of the United States. When the CIA uses him as a double agent, Brody and Carrie's relationship is rekindled. They share a few moments of calm togetherness and mutual happiness. It is clear that he loves her as much as she loves him but they cannot be together. The second season ends with the bombing of the CIA headquarters at Langley. While Carrie might be willing to forget that Brody is a terrorist who once wore a suicide vest and plotted to kill the vice president of the United States, there are others who will not. When the CIA finds out the Langley bombing has been placed in Brody's car, he is their prime suspect.

Carrie helps Brody to escape to Canada. When she informs Saul Berenson, her boss, that she is in love with Brody and will clear his name, Berenson identifies her as the smartest and the dumbest person that he has ever known; the smartest spy but the dumbest lover. One scene perfectly illustrates this. In the episode "A Red Wheelbarrow",<sup>14</sup> Carrie thinks she has identified the real bomber and tracks him down. On finding out that the bomber is about to get shot by a contract killer she tries to intervene, leaves her surveillance car and walks toward his apartment (39:29). Her superiors however, forbid her to do so. The CIA does not care for the bomber himself; they want the people behind him (38:44). Carrie however, needs to capture him alive to prove Brody's innocence (38:50). Undaunted she proceeds in her quest until she is informed that they will gun her down to stop her; her life and love are not important enough to

compromise the mission (39:42) and she is eventually severely wounded by a sniper fire (40:12).

This willingness to catch a bullet is significant: If she cannot be with the man she loves, this might be just as deadly as the bullet. She might face the same fate as Isolde, Thisbe or Juliet – dying out of grief for the deceased lover. Her rash decision re-enacts the entire history of the AMOUR FOU *en miniature*. She is willing to sacrifice her work and her life. Reborn by this love-delirium she is willing to die for it.

As in *Creep*, *Homeland* does incorporate discourses of sickness. Carrie is diagnosed as bi-polar and it would be too convenient to suggest that her bizarre actions are driven by her illness. In fact, she had her illness under control until she met Brody. Mental illness is not the reason why she is madly in love. There are numerous references to her taking her medication and she even undergoes ECT treatment at the end of the first season. This manages her bi-polar disorder but it cannot control the Amour Fou. ECT can cure physical symptoms, but not the rather metaphysical nature of Amour Fou.

Even though the show reflects heavily on the possibilities of medicine and the processes of the human mind, it does not accept that there is a cure for everything. This crazy love – that is destroying the logic and drive of the show – has taken the spotlight and Andy Greenwald argues that it has become so strong that the authors cannot erase it anymore:

I insisted in the past that leaving Brody alive for a second year made sense on both a creative and commercial level but it grew increasingly hard to make that argument as Season 2 tumbled dangerously close to absurdity. Brody was the spark that ignited *Homeland* but now threatened to burn the whole thing down. [...] Their connection — like the show that soared whenever it brought them together — was something far more twisted and dark, a collision of damaged people intent on remaking the world before even attempting to fix themselves. (1)

Amour Fou has written itself into the diegesis and does threaten to destroy the story as it endangers the life of the protagonists who spread the ‘disease’ within the show.

### **Amour Fou and *Crazy in Love*: Pushing Boundaries**

A ‘mad love’ has been a salient feature of European literature for millennia. Kern und Kuon argue: “The truth is that it can look back on a long and complex history. Furthermore, it has been a central enthrallment in every epoch for any artistic endeavour concerned with the topic of love” (1).<sup>15</sup>

Various aspects of ‘mad love’ change to suit the different circumstances. In atheistic times, a love-delirium inflicted by God would find few readers and black magic would be laughed in literary Realism or Modernism; the source has changed, but ‘mad love’ presents itself as a very stable, still mysterious entity. It is an unexplainable force that drives human beings towards the most irrational deeds. It is noteworthy that this crazy love’s defiance towards social restrictions cannot be tamed by discourses trying to socialise it. Denis de Rougemont is correct when he claims that “[w]hatever can be said about love through the ages is based on discourse on love, for what love ‘really’ is must escape us” (94). All attempts to overwrite *Amour Fou* or to integrate it within a greater discourse can only be temporary. Unlike sexuality, it cannot be tamed or socialized: “Sexuality does not endanger society, love does. Sexuality may be hard to be integrated within cultural processes of sublimation but it can be socialised, or at least domesticated” (9).<sup>15</sup>

*Amour Fou* is, and will always be, a part of the human condition. It shows us that love is a powerful stimulus that releases free positive and negative raw energy within human beings. De Rougemont concludes that “[i]t surely seems that passion is condemned, and that we are heading directly towards a society without surprises or drama [...]—disciplined, normalized, immunized, policed, psychoanalyzed” (106).

*Amour Fou* represents a retreat against this development, a literary warning of sorts. Humankind needs surprises, drama, and reminders of the fact that life will never be fully driven by calculations and there will always be uncontrollable phenomena. If the subjects of the narratives considered above kill themselves, it is not to glorify suicide but to demonstrate how all absorbing *Amour Fou* can become. Too absorbing for bystanders to understand. This love, however destructive and rebellious is not without cause. “Each time that society created new obstacles to the anarchy of the passions, the love with renewed vitality discovered fresh ways of expressing itself and spreading its ‘contagion’”(103).

*Amour Fou* is, if nothing, persistent, as there will always be restrictions and social boundaries. Thus, we can expect more flamboyant lovers on their twisted way to be reunited with their beloved. Some may acquire short-time release, but this illness will break out again, maybe even stronger than before. Johanna Drucker concurs by stating “the inexpressible substance of such urges may yet come back to bite us” (5). Black Rebel Motorcycle Club may provide an appropriate conclusion: “Spread your love like a fever and don’t you ever come down” (00:30).

NOTES

<sup>1</sup> Peter Kuon goes further and admits that he read the text several times and still isn't really sure what it is all about (02:03) and he also dares to ask whether Breton's *L'Amour Fou* does indeed qualify as mad love or a love delirium in the sense it is used today (00:49).

<sup>2</sup> Many critics "consider *Mad Love* either as a theoretical tract (the text does more than once describes itself as "theoretical"), a kind of misshapen, personalized appendage to Breton's Surrealist manifestoes, or as a memoir or autobiography — or indeed, as both manifesto and memoir at once" (Bellin 1).

<sup>3</sup> Even though this is up to debate as Roger Bellin notes that Breton does offer interesting aspects but never actually bothers to give a stable definition of his subject. Bellin concludes that the text celebrates mad love as something defiantly resistant to definitions (2). Breton speaks a great deal about mad love without ever saying what it is, which led Johanna Drucker to the conclusion: "Unlike other principles of the early avant-garde, such as Viktor Shklovsky's 'making strange' or Ezra Pound's 'make it new' *L'Amour Fou* does not lend itself to a code of disciplined instructions" (2).

<sup>4</sup> Roger Bellin claims that "on the first reading, some initial effort is required merely to assemble the story, given the book's apparently digressive style" (1).

<sup>5</sup> "Was sind Bestandteile der Amour Fou? Gibt es feste Regeln und Regularitäten? Es gibt Modelle, aber ansonsten ist die Amour Fou so frei wie die Liebe selbst. Im Standardfall sind es zwei Partner, die der Amour Fou verfallen. Aber da hört es auch schon auf [...]. Den Liebenden der Amour Fou ist es nicht vergönnt, zu einem liebenden Paar zu werden."

<sup>6</sup> Denis de Rougement agrees with this and comes to a similar conclusion. He argues that the Greeks established very clear distinctions between *eros*, a passionate love, on the one hand, and, on the other, *agapē* or disinterested affection (94).

<sup>7</sup> Similar accounts can be found in *Erotikon, Essays on Eros, Ancient and Modern* by Shadi Bartsch and Thomas Bartscherer.

<sup>8</sup> „[D]er Urheber größten Glücks und tiefsten Leids. Er macht Freude, Kummer, Sicherheit, Lust, Wahn, Eifersucht und viel anderes mehr. Einmal ist er zart und lieblich, ein andermal rasend und zerstörerisch. [...] Doch immer treibt er den Menschen zum Menschen."

<sup>9</sup> It is important to notice that even though Vergil's Dido is somewhat based on Homer's depiction of Calypso and Circe from *the Odyssey*, Dido differs heavily from Homer's figures by ending her own life. Calypso and Circe both love Odysseus deeply, but when he leaves, their lives go on; Dido however, cannot bring it over herself to live on when Aeneas abandons her.

<sup>10</sup> This story, as many have outlined before, can be seen as the pretext of *A Summer Night's Dream* and *Romeo and Juliet* from Shakespeare (von Koppenfels 498). Another famous example can be found in Dumas *Le Comte de Monte Cristo*, where the two star-crossed lovers Maximilien Morrel and Valentine de Villefort act just like Ovid's characters, which is underlined by the fact that chapter 51 is called "Pyrame et Thisbé".

<sup>11</sup> This potion was originally made to let Iseult and Marke, Tristan's uncle and the king, fall madly in love for the rest of their lives. When Iseult and Tristan share this drink unknowingly, this initiates an affair that of course ends tragically, as the betrayal of the king was the worst crime in a feudally structured society. It is not the king who sentences them to death though. When the mentally unstable Tristan thinks his one love, Iseult has forsaken him, he loses his will to live and is consumed by his fatal illness. When Iseult sees her dead lover, she immediately dies herself.

<sup>12</sup> Kant was not in favor of passion, which he defined as being immune to any kind of medication or having any potential to be corrected ([...] welche Arzneimittel verabscheut und daher weit schlimmer ist als alle jene vorübergehenden Gemütsbewegungen, die doch wenigstens den Vorsatz rege machen, sich zu bessern" (Kant quoted in Timmermann 8)).

<sup>13</sup> “Ein Psychologe wäre vermutlich vertreten, um zu erklären, was wir bei unserem Partner wirklich wirklich suchen, ein Neurowissenschaftler, der uns die Vorgänge im verliebten Gehirn aufdröseln, ebenso wie ein Evolutionsbiologe, der über die veränderten Bedingungen der Partnerwahl seit prähistorischer Zeit spekuliert. Weiter ein Soziologe, der die Struktur der Paarbeziehung in der Gesellschaft erforscht.”

<sup>14</sup> The title reflects a brief SMS exchange between Carrie and a restricted correspondent shortly after the meeting of the two suspects, in which the first two verses of William Carlos Williams poem “The Red Wheelbarrow” are used.

<sup>15</sup> “In Wahrheit hat sie freilich ihre lange und verschlungene Geschichte und stellt in allen Epochen ein zentrales Faszinosum der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Thema Liebe dar.”

<sup>16</sup> “Nicht die Sexualität gefährdet die Gesellschaft, sondern die Liebe. Die Sexualität, so andersartig sie gegenüber den kulturellen Sublimationen sich geben mag, ist dennoch sozialisierbar, und wo nicht, da doch zumindest domestizierbar” (9).

## WORKS CITED

- Anonymous: “I want to be beautiful”. Web 17 June 2014. <<http://www.angelfire.com/emo2/iwant2bbeautiful/>>
- Bellin, Roger. “Retrospection and Prophecy in the Structure of *Mad Love*.” *Journal of Modern Literature* 30.2 (2007): 1-16.
- Bartsch, Shadi and Thomas Bartscherer. *Erotikon, Essays on Eros, Ancient and Modern*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- Black Rebel Motorcycle Club. “Spread Your Love.” *Black Rebel Motorcycle Club*. London, New York: Virgin, 2001. Track 9.
- Capuzzo, Guy. “Neo-Riemannian Theory and the Analysis of Pop-Rock Music”. *Music Theory Spectrum* 26.2 (2004): 177–200.
- Drucker, Johanna. “Mad Love/Puppy Love”. *Mad Love, exhibition catalogue essay*. Aarken Museum of Modern Art, Summer 2007. 1–7.
- Finney, Brian. *Martin Amis*. Routledge: New York, London, 2008.
- Fisher, Helen. *Why We Love: The Nature and Chemistry of Romantic Love*. New York: Holt Paperbacks, 2004.
- Förster, Nikolaus. *Die Wiederkehr des Erzählens*. WBG: Darmstadt, 1999.
- Greenwald, Andy. “Spy Hard Homeland is back, but has it fixed its second-season problems”. Web 17 June 2014. <<http://grantland.com/features/homeland-season-3-review/>>.
- Haupts, Tobias. “Die großen Erzählungen. *Spacecenter Babylon 5* und die Science Fiction im Fernsehen.” *Previously on... ‘Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. Eds. Arno Meteling, Isabell and Gabriele Schabacher. Paderborn: Fink, 2010. 95–110.
- Jahraus, Oliver. *Amour Fou. Die Erzählung der Amour Fou in Literatur, Oper, Film*. Tübingen: Francke, 2004.
- Kern, Manfred and Peter Kuon. “L’Amour Fou - Einführung.” Öffentliche Ringvorlesung Amour Fou (2013). Web 17 June 2013. <<http://www.w-k.sbg.ac.at/arts-humanities/oeffentliche-ringvorlesung/lamour-fou.html>>
- Kern, Manfred. “Die absolute Liebe der Surrealisten: André Bretons Essay *L’Amour Fou*.” Öffentliche Ringvorlesung Amour Fou. Web 17 June 2014. <<http://www.youtube.com/watch?v=1vLJcv2nodU>>.
- Koppenfels, Werner von. “Romeo and Juliet.” *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit - Der Mensch - Das Werk - Die Nachwelt*. Ed. Ina Schabert. Stuttgart: Kröner, 2000. 498– 505.

- Mann, Seith (Dir.). "A Red Wheelbarrow". *Homeland*. Cre. Alex Gansa, Howard Gordon (2013). Showtime, New York.
- Radiohead. "Creep". *Pablo Honey*. London: Capitol/Parlophone, 1993.
- Rothenberger, Jan. "Amour Fou". *Denkbilder. Das Germanistikmagazin der Universität Zürich*. 23.2 (2007): 6–10.
- Rougemont, Denis de. "Love". *Dictionary of the History of Ideas*. III. Ed. Philip. P. Wiener. New York: CSS, 1973. 94– 105.
- Saint-Andre, Peter. „The Individualism of the Poet-Musician“. *Monadnock Review* 1.1 (1997): 21– 44.
- Timmermann, Jens. *Sittengesetz und Freiheit. Untersuchungen zu Immanuel Kants Theorie des freien Willens*. Berlin: De Gruyter Verlag, 2003.

## *Amour fou* in *Crazy in love*? Literarni pogled na neobvladljivo strast kot univerzalni vidik človeškega stanja

Ključne besede: tematologija / ljubezen / strast / postmodernizem / popularna kultura / intermedialnost

Če pobliže pogledamo zahodni literarni kanon, ugotovimo, da koncepti neustavljivega človekovega poželenja vedno posijejo skozi razpoke še tako skrbno preračunanih besedilnih kompozicij. Antična dela, kot je zgodba o Piramusu in Tisbi, ali srednjeveška viteška lirika (Minnesang), v kateri *Tristan* oznani noro, neracionalno in nenavadno ljubezen, ki je ni mogoče razložiti – seznam literarnih del o *sijajnih* ljubimcih, ki skušajo s svojimi dejanji premagati zemeljske ovire, je dolg. Osupljivo je, da lahko to načelo vztraja in preživi celo v obdobjih največjega *racia*, kakršno je bilo denimo razsvetljenstvo. Razumsko ga ni mogla izključiti niti Kantova vplivna zavrnitev strasti. V delih literarnega realizma, kot je *Gospa Bovary*, je ta *sižee* obravnavan kot ena izmed izredno redkih tem iz obdobja romantike, ki jo realizem ni preziral; celo modernizem z vsemi svojimi deziluzijami je ustvaril nekaj izjemnih del o strasti, kot je denimo *Smrt v Benetkah*. Zmožnost *amour fou* oziroma nore ljubezni, da se pojavlja v različnih diskurzih, ter njena fleksibilnost, ki ji omogoča, da deluje v kontekstu dramatike, pripovedništva in poezije, ji zagotavlja dolgoživost v literarni tradiciji.

V 20. stoletju so znanstvene raziskave učinkovito demistificirale celotni koncept strastne ljubezni z dešifriranjem feromonov, endorfinov in drugih hormonov. Poleg tega postmodernistični ideali metapripovedi in diskontinuitete niso bili naklonjeni nori ljubezni. V zadnjem času se občutek nore zaljubljenosti znova vrača. Zdi se, da sta ga od mrtvih obudili pesem

»Creep« angleške rock skupine Radiohead in nanizanka *Homeland* ameriške televizijske mreže Showtime. Trdili bi lahko, da literarne predstavitve nore ljubezni preučujejo ključna področja, kamor se lahko človek umakne, ko se želi izogniti časom in situacijam, v katerih se zdi vse logično razložljivo. Ni pa še jasno, ali so te predstavitve drugačne od predhodnih in ali spremembam kljubujejo tako močno, kot nora ljubezen kljubuje izginotju.

Oktober 2014





# O zgodovinskosti in nezgodovinskosti književnih upodobitev mejnih pojavov

Andrea Leskovec

Oddelek za prevajalstvo, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana  
aleskovec@web.de

*Mejne izkušnje lahko razumemo kot antropološko univerzalijo, vendar sta lahko njihovi definicija in vsebina povsem različni. Literarna besedila mejne izkušnje inscenirajo kot transgresijo in transformacijo različnih ureditev, pri čemer nas zanima, v kolikšni meri inscenacija mejnih fenomenov na ravni diskurza sledi bolj ali manj enotni strukturi.*

Ključne besede: literatura / mejna izkušnja / tujost / univerzalnost

Mejne situacije so po Karlu Jaspersu bistveni trenutki človeške tubiti. Gre za izkušnje, pri katerih odpovejo običajni postopki reševanja težav, miselni vzorci, možnosti orientacije in včasih tudi človeška zmožnost govora. Iz tega izvirajoča vrženost v lastno končnost in fizično stanje skriva v sebi hkrati tudi možnost transformacije subjektov in/ali družb, kajti »mi postanemo mi sami s spreminjanem svoje zavesti o biti« (18). Mejne situacije implicitno opozarjajo na meje družbene in posameznikove racionalnosti in tako s temi pojavi v ospredje postavljajo predvsem čustvenost, saj odpoved uveljavljenih pojasnjevalnih vzorcev povzroča neugodje, strah, prizadetost in občutke izgube samostojnosti ter izročnosti. Med mejne situacije po Jaspersu spadajo smrt, trpljenje, boj ter izkušnje kontingence in krivde. V tej povezavi govori Bernhard Waldenfels o mejnih izkušnjah ali radikalnih izkušnjah tujega, ki jih lahko povzročijo mejni pojavi, kot so smrt, bolečina, omama, blaznost, eros in eruptivni dogodki, kot sta revolucija ali nasilje. To so torej liminalna stanja, ki predstavljajo »mejo za ohranitev statusa quo subjekta« (Gruber 25).<sup>1</sup> Gre za izkušnje, v katerih subjekt ustvari izkušnjo, ki presega lastno področje in s tem tudi to, kar velja za normativno. S tem se razveljavijo uveljavljeni pojasnjevalni modeli in se hkrati vanje podvomi. Kot tuje se torej ne označuje tisto, kar je zunaj območja habitualiziranega znanja (kar bi lahko na splošno bila minimalna definicija tujosti) in se praviloma rešuje z določenimi hermenevtičnimi

strategijami ter se tako lahko integrira v lastni red, radikalna tujost nastane šele z izkušnjo, pri kateri se znane strategije za reševanje težav ne obnesejo več; te strategije bi bilo zato treba opustiti ali razširiti, da bi omogočile razumevanje. Univerzalna strategija osvojitve oziroma obvladanja tujosti je odprava tujosti s pripovedovanjem, ki izvira iz ene najbistvenejših funkcij književnosti, namreč iz temeljne vzpostavitve koherence, ki nastane s podrobnim opisovanjem oziroma iz reševanja kontingence (prim. Klotz 334). V postopkih opisovanja in pripovedovanja se tujost odpravi, tematizirata pa se neznanost in neugodje.

Če izhajamo iz tega, da sta obstoj in tematizacija mejnih izkušenj antropološki konstanti ter da je ena bistvenih funkcij književnosti spopadanje s takimi mejnimi izkušnjami s postopkom pripovedovanja, se v zvezi s temo univerzalnosti književnosti oziroma univerzalijami v književnosti postavlja vprašanje, koliko je mogoče primerjati tematizacijo in upodabljanje mejnih izkušenj v književnih besedilih iz različnih obdobj.

### **Radikalna tujost – mejni pojavi – izkušnja tujega**

Obstoj mejnih pojavov je antropološka univerzalija, prav tako kot izkušnje tujega, ki jih ti mejni pojavi povzročajo. Zdi se, da jim je skupna univerzalna struktura: prekoračitev meja redov in nemožnost razumevanja. Tako lahko radikalno tujost opredelimo kot mejno vrednost razumevanja, kot prekoračitev kognitivnih in logičnih ureditev, družbeno dogovorjenih meja ureditev in estetskih ureditev. Tukaj se praviloma najprej poruši komunikacija, subjekt izkušnje tujega pa se po eni strani počuti oropanega svoje avtonomije, ker se počuti izpostavljenega tujemu kot nečemu neoprijemljivemu, po drugi strani pa se v izkušnji tujega na novo konstituira, ker je prisiljen spremeniti svoje meje. Univerzalnost take strukture izkušnje tujega se vendarle relativizira, če izhajamo iz tega, da je tujost relacijska kategorija in da se določa v odnosu do vsakokratnega konteksta, v katerem se pojavlja. Zato so lahko definicije tistega, kar velja za tuje, popolnoma različne (prim. Gruber 30). To je predvsem povezano z odnosom med mejo in normo: meje so normativnega značaja in obratno, norme implicirajo meje. O mejah torej ne moremo razmišljati neodvisno od norm in to, kar velja kot meja, ni dano po naravi in ni univerzalno veljavno. Osnova za določitev meja je namreč vedno nek postopek za določanje meja. Zato meja ni ontološka danost, temveč kulturni artefakt, ter je vedno povezana s konteksti, ki jo določajo, in tako ni univerzalna. Univerzalen pa je obstoj meje, ki je vendarle ne razumemo kot ločnico med lastnim in tujim, temveč kot prag, ki ga Waldenfels opredeli na na-

slednji način: »Prag je vmesno območje, ki ločuje dve heterogeni območji, od katerih je eno označeno kot lastno in poznano, drugo pa kot tuje in tujevrstno« (Waldenfels, *Fremdheitsschwellen* 16).

Ne pri lastnem ne pri tujem ne gre za homogeni entiteti. Kot lastno lahko po eni strani razumemo individuume v njihovih posameznih redih, znotraj katerih se gibljejo kot telesni, misleči in čuteči jaz ter v katerih se ti individuumi konstituirajo v interakciji z drugimi. Po drugi strani gre za splošne funkcije ureditev, prek katerih se sistemi oblikujejo in znotraj katerih delujejo. Tuje se torej opredeli v odnosu do vsakokratnega reda, v katerem se pojavlja. Zato moramo razlikovati med izkušnjo tujega, katere strukturo lahko razumemo kot univerzalno, ter vsebino tujosti in tistimi mejami, ki so prekoračene ali razširjene in veljajo za kontekstualne kategorije.

## **Problematizacija**

Ko torej govorimo o mejnih izkušnjah, moramo sočasno tematizirati konkretne ureditve, ki so prekoračene. Za strukturo mejne izkušnje je bistveno to, na kar smo že opozorili, in sicer prekoračitev meja redov in nemožnost razumevanja kot posledica heterogenizacije redov in s tem povezane izkušnje kontingence, pri čemer gre za temeljne izkušnje sodobnega časa. Vprašanje, ki se tukaj pojavlja in ki bi si ga morali pobliže ogledati, je to, ali so tudi v manj diferenciranih družbah, denimo v srednjem veku, obstajale prekoračitve meja v smislu navedene definicije oz. ali je bila destabilizacija kot posledica mejne izkušnje značilna tudi za razmeroma zaprte družbe z vseobsegajočim in homogenim razumevanjem reda in predstavo jaza kot nečesa razmeroma homogenega in ustaljenega. Vprašanje je, ali so grozeč potencial mejnih izkušenj, ki destabilizirajo subjekt, doživljali podobno intenzivno kot v novem veku in še zlasti v moderni in postmoderni, saj so jaz doživljali kot del vnaprej določene, bolj ali manj strogo zamejene celote s ponavljajočimi se osnovnimi značilnostmi, tisto, kar je bilo zunaj reda, pa se je kot del skupne ureditve morebiti pojavljalo kot manj kontingentno.<sup>2</sup> Radikalne izkušnje tujega, ki razveljavljajo prevladujoče pojasnjevalne modele, bi pravzaprav morale biti izključene iz takih svetovnih nazorov, saj pojavi, ki jih povzročajo, zavzemajo trdno mesto v skupnem redu in se tako zdijo razložljivi. Pojav erosa je denimo uveljavljen na določenih področjih, ki so glede na vrsto reda bodisi v posvetnem bodisi v božansko transcendentnem, pri čemer je njihov grozeč potencial vsaj omiljen. Toda kako naj to razumemo? Ali je potem denimo nasilje mejna izkušnja le od novega veka, prej pa to ni bilo? Ali izkušnja erosa destabilizira individuum šele od novega veka, ko se je zavest o kontingenci

redov poglobila prek spremembe reda, ki se je začela v poznem srednjem veku, predstava o svetu kot o homogeni entiteti pa se je postopoma razblistala, s čimer se je povečal tudi grozeč potencial tovrstnih pojavov, katerih lokalizacija je postala na določenih področjih vprašljiva?

Za mejno izkušnjo ima bistven pomen subjekt: »Človek (kot antropološka konstanta) je podvržen pojavu, zaznavanju kljub želji, da ga ponotrani in razume, ker je sestavni del pojava, katerega resnice ne more prepoznati (če bi jo človek sploh želel spoznati)« (Mühr, *Naturwahrnehmung* 299). Ta izkušnja je vključena v vsakokratni svetovni nazor, temelji na razumevanju sveta, ki je v družbi uresničljiv ter se zato lahko tudi posreduje naprej in fikcionalizira. V srednjem veku so družbo razumeli kot naravni ali božji red, v kateri se vse biva očesno »sicer razlikuje, toda ne ločuje« (Weddige 160) in se pojavlja »kot celota urejenih delov« (**prav tam**). **Izkušnja kontingence, ki je bistvena za novoveški subjekt** in ki temelji na zavedanju o možnostnem oz. potencialnim redu, je bila za srednjeveški subjekt v večji meri nepomembna, kajti čeprav so postale opazne razpoke v predstavi o srednjeveškem redu (*ordo*), so bile te »pogosto umetno prekrite ali nasilno zatesnjene« (Waldenfels, *Topographie* 18). To ne pomeni, da mejnih izkušenj ali pojavov ni bilo, toda imeli so drugačen status in drugačen pomen za subjekt mejne izkušnje. Pri tem je bistveno, da se tuje vedno opazuje in obravnava s stališča lastnega. Univerzalne funkcije ureditev, značilne za srednjeveško družbo, implicirajo centrizme, tj. v kontekstu teh centrizmov je tuje nekaj, kar je treba asimilirati. V okviru teh ureditev postane tuje trdno zasidrano in je izključeno samo izjemoma, denimo, ko je vrženo v kaos kot negacija kozmosa. To zadeva tudi tujost jaza, ki v sodobnem smislu v srednjem veku ni obstajala. To se je spremenilo, ko sta se spremenila novoveško pojmovanje razuma in novoveška vloga subjekta. Z razcepom kozmičnega skupnega reda so univerzalni red zamenjale številne omejene ureditve. Zaradi take decentralizacije ni več univerzalnih modelov interpretacije in tuje je izgubilo svoj običajni položaj v univerzalno veljavnem sistemu ter ga zato ni mogoče popolnoma obvladovati. Iz tega sledi, da tujega ni mogoče več jasno ločevati od lastnega in je zato postalo bistven sestavni del lastnega. V srednjem veku so tuje razumeli kot nekaj, kar je bilo onkraj lastnega, toda z novim vekom se je zavest spremenila: tuje se prepleta z lastnim in tako povzroča potujitev lastnega, izkušnjo, ki jo lahko povzamemo z znano Rimbaudovo izjavo »Je suis un autre« (cit. iz Waldenfels, *Topographie* 27–28). Že v luči tega se postavlja upravičeno vprašanje, ali lahko tematizacijo mejnih izkušenj v srednjeveški literaturi sploh primerjamo z novoveškimi mejnimi izkušnjami, saj izkušnje radikalno tujega kot nečesa, kar je lastnemu imanentno in ki lahko velja kot pogoj za grozeči potencial, ki destabilizira sistem, v srednjem veku ni bilo. Šele iz take sodobne zavesti se lahko razvije toleranca do dvoumnosti, tj. sposobnost

zaznavanja in prenašanja dvoumnosti in večpomenskosti ter njenega – sicer ne ravno brez zadržkov – uvrščanja v obstoječe.

## **Tujost in izkušnja tujega – učinek, upodobitev, obvladovanje**

Tujost se razvije le na podlagi izkušnje tujega. Pri tem gre za uvrščanje neznanega v znane strukture, kar je povezano z univerzalno človeško nujno oziroma potrebo po razumevanju. V primeru običajne in strukturne tujosti razumevanje poteka v znanih ureditvah, ki niso prekoračene, medtem ko radikalna tujost presega obstoječe ureditve (prim. med drugim Waldenfels, *Topographie* 35 itd.) Vprašanje, ki se pri tem pojavlja, je vprašanje učinka, upodabljanja in obvladovanja izkušenj tujega v različno diferenciranih družbah.

Mejne izkušnje s preobremenitvijo sistema ustvarjajo nelagodje. Nelagodje najprej nastane s samim pojavom ter se izraža s strahom, ogroženostjo, odporom ali prizadetostjo. Nelagodje lahko nastane tudi takrat, ko subjekt pojava ne more kognitivno doumeti in obdelati. To ga razdraži in praviloma tudi spremeni, kar lahko destabilizira in fragmentira družbeni sistem. Ta univerzalna struktura mejne izkušnje bi lahko bila izhodišče za primerjalne analize književnih upodobitev mejnih izkušenj v različnih obdobjih, pri čemer pa je vendarle treba upoštevati dejavnike, odvisne od konteksta. To se najprej nanaša na funkcijo književnosti. V srednjem veku književnost ni bila izraz individualne in subjektivne izkušnje (kar pa je dejansko izkušnja tujega!). Ker posameznik svojo identiteto pridobi prek navezovanja na hierarhično ureditev, je književnost družbena oblika izražanja in ne individualni prostor izkušenj (z morebitno izjemo mistike). Književnosti torej ne smemo razumeti kot zasebno doživljajsko pesnitev, temveč spada v javno sfero. To prav tako vpliva na estetske postopke. Književni govor je bil v srednjem veku zelo konvencionaliziran. Čeprav se artikulira »spontana in subjektivna izkušnja bolečine in smrti« (Weddige 140), se to zgodi z razpoložljivimi retoričnimi vzorci. V takem »retoričnem distanciranju in refleksiji« (prav tam) se tipizirajo osebna doživetja. Navezovanje na retorično tradicijo avtorju omogoča, da enkratno doživetje predstavi kot nekaj, kar se lahko ponavlja in posreduje naprej.

## **Obvladovanje izkušnje tujega z uporabo književnih upodobitev**

Za sodobne ureditve je značilno upodabljanje prekoračitev ureditev. Povezano je s figurami ambivalence. Drugače povedano: ambivalenco iz-

kušenj skušamo izraziti z estetskimi postopki, ki to ambivalenco ponovno ustvarijo. Na primer v moderni in postmoderni, ko je mejna izkušnja že skoraj fetiš, je subjekt po navadi pozvan k temu, da ob zavedanju svojih meja te meje hkrati prekorači, kar je tesno povezano z razumevanjem subjektivnosti in pristnosti. Ta imperativ se prenaša na upodabljanje mejnih izkušenj, ker je ustvarjanje umetniških del podvrženo stalnim zahtevam po inovativnosti ter kršenju konvencij in meja na splošno. V središču stojijo subjektivizacija izkušnje, njena intenzivnost in tematizacija kontingence. Nasprotno srednjeveška književnost ne upodablja posameznosti izkušenj, temveč jih uvršča v predpisane miselne in jezikovne vzorce, s čimer bi se pravzaprav morala vsaka izkušnja tujega objektivizirati in obvladati. Če podobno kot Ricoeur izhajamo iz tega, da je pripovedovanje pretvarjanje kontingentnega dogodka v koherentno ureditev, potem bi bila lahko univerzalnost književnosti tista funkcija, ki vzpostavlja ureditve in tako obvladuje kontingenco. Pri opisu tujega bi se vendarle morala prekoračiti estetska meja, in sicer do te mere, da se z uporabo take prekoračitve predstavi onostranstvo, v katerem se za subjekt izkušnje tujega to tuje najprej nahaja (prim. Muenkler 4). V zvezi z upodabljanjem mejnih pojavov bi moral torej postopek obvladovanja oziroma premagovanja kontingence kazati nekakšen prelom, saj gre pri tem ravno za nasprotje; tj. upodabljanje mejnih pojavov bi moralo spodkopavati ustvarjanje koherence.

V nadaljevanju je podrobneje obravnavano vprašanje o tem, koliko se pojav erosa v srednjeveški književnosti lahko razume kot mejni pojav v pomenu, kot smo ga opredelili. Če se mejne izkušnje dogajajo v določenih ureditvah, potem je treba pojasniti, za kakšno vrsto ureditev gre. V zvezi z izkušnjo erosa se torej postavlja vprašanje, kako so eros razumeli v srednjeveški družbi. Pri tem razlikujemo med dvema področjema ureditev: med religioznim in posvetnim erosom. Posvetni eros je bil v sklopu koncepta visoke in nizke ljubezni družbeno institucionaliziran; verjetno se še zlasti visoka ljubezen s svojo »značilno razprtostjo med poželenjem in njegovo potešitvijo« (Weddige 178), ki **preprečuje vzajemnost, najbolj približa razumevanju erosa kot mejnega pojava**. Waldenfels na primer erosu pripisuje položaj »med prisotnostjo in odsotnostjo« (*Normalisierung* 158) in ga razume kot »vdor iz-rednega« (prav tam, 159), za katerega je značilna struktura nepotešenega poželenja. Ta opredelitev izhaja iz razumevanja novoveškega pojma subjekta in razuma, zato se tudi postavlja vprašanje, ali se lahko uporabi tudi za tematizacijo erosa v srednjeveški književnosti. Od srednjeveškega razumevanja erosa odstopa tudi antično. Tako denimo Platon opredeljuje eros kot »blaznost« in »opitost« ter kot pojav, ki presega zmožnost dožemanja (prim. Waldenfels, *Bruchlinien* 16 in Eming 107). Nerazumevanje, transgresija erosa se v kozmičnem sistemu antike

pripisuje tuji premoči oziroma božanski blaznosti ali demonski moči, ki je hkrati prisotna in odsotna: prisotna je kot nekaj, kar destabilizira sistem, in odsotna v smislu nezmožnosti razumevanja. Tudi v antiki je eros nakazoval prekoračenje družbenih norm in prepletanje lastnega s tistim, kar leži onkraj lastnega: »Sami sebi se približujemo v preobleki drugega, ki je hkrati drugi v preobleki samega sebe« (Benardete 193). Posledično nepoznavanje sebe (prav tam) približa antično razumevanje erosa sodobnim pojmovanjem, za katere je bistven odteg lastnega in drugega v izkušnji erosa (prim. Leskovec, *Transgression*). V srednjem veku, ko je prevladovalo krščanstvo, pa je bil posvetni eros v bolj ali manj jasnem nasprotju med dobrim in zlim moralno razvrednoten kot deficitarna različica dobrega oziroma predstavljen kot božja ljubezen na področju svetega in posvetnega. V zahodni kulturi se je zato v veliki meri ohranila zavest o protislovju med izkušnjo poželenja in izkušnjo svetega, mejnost te izkušnje pa se tematizira v mistiki in posvetni književnosti. Vsekakor se izkušnja erosa po eni strani skozi srednjeveško pojmovanje ljubezni in po drugi strani skozi srednjeveško retorično tradicijo pojavlja kot družbeno uravnana prekoračitev meja. Nepotešeno hrepenenje je del razumevanja visoke ljubezni in tako ne vsebuje nobenega momenta nerazumevanja. Zato pri tem ne gre niti za izkušnjo kontingence, ker je eros družbeno institucionaliziran in ker subjekt s pomočjo te izkušnje razdraženosti ne doživlja kot reda ureditve ali celo svojega sebstva, temveč v izkušnji erosa doživlja sebe kot del prav tega reda. Ta družbena oblika mejne izkušnje je na primer zelo jasno razvidna v srednjeveški *aventure* (avanturi), pri kateri gre po sodobnem razumevanju za mejno izkušnjo (razširitev meja jaza s prekoračitvijo), v srednjem veku pa je šlo za običajen korak iz reda, neke vrste obred iniciacije, s katerim lik šele prejme ustrezen družbeni status. Situacija se je morda spremenila v visokem srednjem veku, ko je koncept visoke ljubezni začel razpadati in ko se je pojavila nevarnost, da se bo osamosvojil eros, ki je bil do tiste točke le namišljen. To je na primer razvidno v delu *Tristan* (1210) Gottfrieda von Straßburga, v katerem se pojavlja nevarnost, da se bodo porušile vse strukture reda zaradi enega trenutka izpolnjene ljubezni, kar se kaže zlasti v kršitvi družbeno uveljavljenih vrednot, kot je zvestoba. Književnost se poskuša s to težavo spopasti s pripovedovanjem, pri čemer te eksplozivne trenutke upodablja z uporabo srednjeveške retorične tradicije in jih poskuša na ta način umestiti v estetsko ureditev. Če se eros pojavi kot element, ki se očitno upira redu, kot denimo v *Tristanu*, potem se zdi, da gre predvsem za tematizacijo »disociacije družbenih in individualnih vidikov« (Weddige 201), torej za kritiko družbenih ureditev, ki že od srednjega veka ves čas povzroča dvome o uveljavljeni ureditvi. V *Tristanu* se pojavlja vprašanje glede samega koncepta institucionaliziranega

erosa, ki prehaja v združitev obeh zaljubljenecv na področju ljubezni, ki ga ne ureja družba. To področje »neizmerne in brezredja« (Haug 205) se v besedilu nahaja na idealiziranem mestu varnosti in udobja (*locus amoenus*), ki pa ni ambivalentna književna figura, temveč konvencionalen književni topos. Razdraženost družbenih ureditev (in morda celo protagonistov, podvrženih oziroma izpostavljenih taki izkušnji) in z njo povezana destabilizacija se obravnava v sklopu te ureditve in s konvencionalnimi književnimi postopki. Tristan »izgublja in pridobiva« (prav tam 213) svojo identiteto, morda res v trenutku vdanosti, če želimo smrt zaradi ljubezni razumeti na ta način; nikakor pa ni razdrobljenosti subjekta v sodobnem smislu, ni dolgoročne ogroženosti jaza ali reda, ni doživljanja kontingence, saj se doživeto razume in sprejema kot božja volja.

Potemtakem tudi v srednjem veku radikalna tujost presega vsaj začasno obstoječe strukture in povzroča začasno negotovost subjekta, vendarle pa je obvladljiva, če se le priznava kot del obstoječega reda. Waldenfels meni, da ostaja radikalno tuje v zaprtih svetovnih nazorih »ukročeno« (*Topographie* 16), kar pa ne pomeni, da subjekt ne more doživeti izkušnje radikalnega tujega, v kateri se izpostavlja ter doživlja nekaj in samega sebe, kar povzroča spremembo lastnega konstrukta obstoja (prim. Mühr, *Naturwahrnehmung* 300). To velja tudi v Tristanu, saj vendar oba protagonista dejansko hodita po poti, ki je zunaj družbenih konvencij ter se konča v družbeni in resnični smrti. Tako protagonista doživljata izkušnjo tujega, toda ta izkušnja se zaradi različnega pojmovanja razuma in subjekta kljub temu temeljno razlikuje od sodobne izkušnje radikalne tujosti. Čeprav se zdi, da je prišlo do vsaj začasne preobremenitve jaza, lahko to izkušnjo razumemo kot del sistema. Zato nikakor ne bi bilo primerno, da nemško viteško liriko razumemo kot denimo doživljajsko poezijo o doživetjih individuuma, naslednjih nekaj verzov pesmi *Uns ist zergangen* Heinricha von Morungena (okoli 1225) pa kot ubeseditev mejne izkušnje: »Prav zares, ranila me je do smrti. Izgubljam zavest. Milost, kraljica, ozdravi me!« (cit. iz Ehlert 47). Pri tem ne gre za individualni izraz individualne izkušnje, temveč za različice književnega toposa, ki izraža nepotešeno hrepenenje.

Zavest o kontingenci se pogloblja že od poznega srednjega veka, vsakršne kršitve ureditev pa niso več podrejene le enemu vseobsegajočemu redu, temveč se osamosvajajo in postajajo elementi »kaotičnega, naključju podrejenega, samovoljnega in zlobnega sveta« (Grubmüller 1013). Nerazumevanje in z njim povezane izkušnje kontingence, ki povzročajo destabilizacijo, so razvidne iz pojavov blaznosti ali obsedenosti, ki jih verjetno vendarle ni mogoče razumeti kot subjektivno izkušnjo individuuma, temveč kot književne topose, ki odsevajo naraščajoča protislovja v fevdalni družbi enako kot dvom v krščanski svetovni nazor. Tako so te



kršitve ureditev znak diferenciranega svetovnega nazora; izkušnja erosa, kot je denimo predstavljen v noveli *Aristotel in Filis* iz poznega srednjega veka, ni mejna izkušnja v sodobnem smislu, temveč družbeno urejena prekoračitev ureditev, ki lahko velja kot njihova kritika. Tudi če bi šlo za individualno izkušnjo erosa, ga še vedno ureja družba, kar je po mojem mnenju razvidno iz konvencionalnih jezikovnih floskul, s pomočjo katerih je prikazana ta izkušnja: »Saj je bil na žalost oropan svoje modrosti in svojega razuma« (Grubmüller 497), »Ujel ga je hladen naliv in takoj zatem ga je zmrzilo. / Ljubezen ga je dala na udar in ga spremenila v otroka« (prav tam 511), »Oropan sem pameti in razuma« (prav tam 513).

Mejne izkušnje in njihove upodobitve so torej tudi del predsodobne književnosti in sistema nič manj ne destabilizirajo, razlika je le v tem, da ni nobenih subjektivnih individualnih izkušenj, ki bi destabilizirale individu-um kot takšen. Tudi kontingenco bi bilo treba tu drugače določiti. Menim, da ne gre toliko za zavest o izročnosti, saj je posameznik razumljen kot del povezane ureditve, ki od novega veka počasi razpada. Zato je tudi grozeč potencial takih izkušenj v razmeroma zaprtih sistemih verjetno manjši, saj so še zlasti skrajne mejne izkušnje, kot je smrt, prek umeščenosti v skupno ureditev uspešno obvladane. V obeh primerih gre za prekoračitev ureditev oziroma za sicer začasno destabilizacijo zaradi izkušnje tujega, kar pa navsezadnje tvori univerzalnost izkušnje tujega.

## **Zgodovinskost – nezgodovinskost**

Iz navedenega je razvidno, da take izkušnje brez upoštevanja vsakokratnega konteksta komaj lahko primerjamo. Če je tujost, kakor smo jo opredelili na začetku, relacijska kategorija, potem iz tega sledi, da je treba izkušnje erosa ali smrti kot absolutne izkušnje kontingence vedno opazovati v sklopu vsakokratnega reda. Iz tega sledi, da je zgodovinski pogled na opredelitev in upodobitev teh pojavov in njihovih izkušenj nujno potreben. Če torej govorimo o obstoju univerzalij – in doživetja, kot sta eros in smrt, so univerzalna –, potem je treba vedno upoštevati tudi vidik zgodovinskosti. Kar pa zadeva nezgodovinskost ali univerzalnost književnosti, ju lahko iščemo v premagovanju tujega s pomočjo pripovedovanja. S tem ko je kontingenca izravnana in se ustvari koherenca, se tuje odpravi s pripovedovanjem – in sicer znotraj določenega reda in razpoložljivih estetskih postopkov. Menim, da to velja tudi za postmoderno književnost, kajti še zlasti kjer je kontingenca postala program in kjer se ureditve na prvi pogled spodkopavajo, se ravno s tem uveljavljajo ureditve, v katerih razmišljamo in ravnamo. Tega, kar stoji za tem, si ni mogoče predstavljati,

toda ravno to je radikalna izkušnja tujega, kajti prav na tej točki se pojavlja refleksija in prehaja v izkušnjo – ta izkušnja se izmika vsakršnemu poskusu interpretacije, a ima kljub temu različna imena: božja, mistična, numinozna izkušnja, izkušnja radikalnega tujega ipd. **Ko torej (post)moderna književnost** upodablja radikalne izkušnje tujega in jih tako poskuša fiksirati, to počne znotraj (post)modernih ureditev in se zato v tem ne razlikuje od književnosti v manj diferenciranih družbah. Razlika je morda v tem, da je v postmoderni nerazumevanje vedno tematizirano, izkušnja tujega pa je izjemno individualna. Upodablja se s književnimi postopki, ki poskušajo upoštevati to individualnost in so na prvi pogled videti manj konvencionalni. Vsekakor pa upodabljanje ambivalence s figurami ambivalence spada med postmoderne estetske konvencije. Gre za figure, s katerimi se poskuša estetsko prikazati značilnosti tujosti (neposrednost, drugačnost, presežnost in prikrajšanost) v njeni radikalni obliki, ter estetske figure, ki so značilne še zlasti za moderno in postmoderno književnost (prim. Leskovec, *Dekonstruktion*). Oblike ambivalence so tudi strategije metajzicije oziroma samoreferencialnosti, nejasna stopnja fiktivnosti oziroma stopnja resničnosti (tj. epistemološka negotovost) ter tudi odstopanja od zahtev zvrsti ali žanra in strategije heterogenizacije, ki dopuščajo različne vzorce interpretacije in se posredujejo s pripovedovanjem z uporabo konceptov mnogoglasnosti, večperspektivnosti, hibridizacije in nezanesljivega ali neverodostojnega pripovedovanja.

V zadnjem času pa raziskave o srednjem veku kažejo, da je bila ambivalenca kot metoda heterogenizacije uporabljena tudi v srednjeveški književnosti (»Ambiguität«). Sem spadajo med drugim še uporaba slik, alegorije, metafore ali posebitve, ki se izmikajo jasni razlagi, oblike samorefektivnega pripovedovanja v romanih visokega srednjega veka oziroma književne figure, ki vsebujejo ambivalentne značilnosti.

V tem kontekstu se ponovno postavlja vprašanje o univerzalnem v književnosti. To je mogoče razumeti kot funkcijo v sklopu takih strategij, ki temelji na tem, da izraža in upodablja dvoumne izkušnje. Vsebine teh izkušenj so vendarle povezane z vsakokratnimi konteksti in so zato relacijske. Poleg tega se lahko univerzalno v književnosti uporablja za to, da upodablja strategije premagovanja in ozavešča o ureditvah, v sklopu katerih potekajo taki poskusi interpretacije. To denimo velja tudi za nemško srednjeveško viteško liriko (nem. *Minnesang*), ki upodablja koncept ljubezni *in* o njem razmišlja. Književnost torej prav tako prispeva k zavesti, da se gibljemo v zgodovinsko in kulturno ustvarjenih konstrukcijah – ne glede na to, za katero zgodovinsko obdobje ali obliko družbe gre. Konstrukcija srednjeveških pojasnjevalnih modelov je prepletena s takratnimi teološko-filozofskimi prepričanji, ki so lahko zaradi svoje univerzalne veljavnosti

omilila izkušnjo kontingence, tudi zato, ker s tedanjega stališča njihova konstruiranost ni bila razvidna. Današnji pojasnjevalni modeli institucionalizirajo ravno to izkušnjo kontingence in njeno lastno transparentnost kot univerzalijo ter s tem konstruirajo modele pojasnjevanja sveta, ki morebiti niso nič manj togi kot njihovi predhodniki.

Tujost in izkušnja tujega, ki sta relacijska in se tako navezujeta na vsakokratni kontekst, pa imata vendarle univerzalno funkcijo: nanju lahko gledamo kot na predpogoj za razširitev meja ureditev in s tem tudi za obnovitev sistemov, saj subjekt izkušnje tujega doživlja kot destabilizacijo, ki se pri približevanju tujemu vendarle odpravi, sistem pa se s tem znova stabilizira in hkrati razširi. Brez vpliva tujega ne bi bilo ničesar razen reprodukcije, tako da lahko o tujosti govorimo kot o univerzalnem evolucij-sko-tehničnem elementu, pri čemer ureditve ne ostajajo zaprte same vase.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Za podrobnejšo razlago pojma »mejni pojav« glej Waldenfels, *Normalisierung* 145–161.

<sup>2</sup> Ni treba pojasnjevati, da gre pri takem razumevanju ureditev, ki se plastično izraža v grškem kozmosu in srednjeveškem redu (*ordo*), za homogenizirajočo in konstruirano funkcijo ureditev.

#### LITERATURA

- »Ambiguität im Mittelalter. Formen zeitgenössischer Reflexion und interdisziplinärer Rezeption.« Zapisnik simpozija. Greifswald, 11. 4. 2013 – 13. 4. 2013. Splet 12. 6. 2013. <[hszkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=4872](http://hszkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=4872)>
- Bernadete, Seth. „Sokrates und Platon. Die Dialektik des *Eros*«. Über die Liebe. Ein Symposium. Ur. Heinrich Meier und Gerhard Neumann: München: Beck, 2010. 169–196.
- Borgards, Roland. „Liminale Anthropologien. Skizze eines Forschungsfeldes.“ *Liminale Anthropologien. Zwischenzeiten, Schwellenphänomene, Zwischenräume in Literatur und Philosophie*. Ur. Jochen Achilles, Roland Borgards in Brigitte Burricher. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2012. 9–13.
- Ehlert, Trude. „Das klassische Minnelied. Heinrich von Morungen: Vil suezio senftiu toeterinnen.“ *Gedichte und Interpretationen. Mittelalter*. Ur. Helmut Tervooren. Stuttgart: Reclam, 1993. 43–55.
- Eming, Knut. „Eros – Entidealisierung und neue Gestalt. Bataille – Lévinas – Jaspers.“ *Eros und Grenzsituation*. Ur. Hermes Andreas Kick. Berlin: Lit Verlag, 2006. 107–115.
- Gruber, Bettina. „Vom Umbau des Subjekts. Variationen des klassischen Subjektbegriffs in der Literatur der Moderne.“ *Grenzsituationen. Wahrnehmung, Bedeutung und Gestaltung in der neueren Literatur*. Ur. D. Lauterbach, U. Spörl, U. Wunderlich. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 2002. 25–46.
- Grubmüller, Klaus, ur. *Novellistik des Mittelalters: Märendichtung*. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1996.
- Haug, Walter. „Tristan und Lancelot. Das Experiment mit der personalen Liebe im

- 12./13. Jahrhundert“. Über die Liebe. Ein Symposion. Ur. Heinrich Meier in Gerhard Neumann. München: Piper 2010. 197–234.
- Jaspers, Karl. *Einführung in die Philosophie*. München: Piper, 1971.
- Klotz, Volker. „Erzählen als Enttöten. Vorläufige Notizen zu „zyklischem“, instrumentalem“ und „praktischem“ Erzählen.“ *Erzählforschung*. Ur. Eberhard Lämmert. Stuttgart: Metzler, 1982. 319–334.
- Leskovec, Andrea. „Dekonstruktion von Homogenitätskonzepten in literarischen Texten.“ *Deutsch als Fremdsprache und Literaturwissenschaft: Zugriffe, Themenfelder, Perspektiven*. Ur. Michael Ewert, Renate Riedner in Simone Schiedermaier. München: Iudicum, 2011. 79–98
- – –. »Transgression und Transformation: Eros als Grenzphänomen in einigen Texten der deutschsprachigen Literatur.« *Lili* 43. 171 (2013): 140–156.
- Mühr, Stephan. „Die Imagination der Fremdwahrnehmung. Peter Handkes Suche nach Wirklichkeit und ihre kontroverse Rezeption.“ *Acta Germanica* 35 (2007): 67–84.
- – –. *Naturwahrnehmung – Fremdwahrnehmung*. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2001.
- Münkler, Marina. „Wie, die wir einst Europäer waren,... Fremdheitserfahrungen in Vergangenheit und Gegenwart.“ *Splet* 25. 10. 2013. <[web.ev-akademie-tutzing.de/cms/get\\_it.php?ID=1062](http://web.ev-akademie-tutzing.de/cms/get_it.php?ID=1062)>
- Scheffel, Michael. Formen und Funktionen von Ambiguität in der literarischen Erzählung. *Ambibolie, Ambiguität, Ambivalenz*. Ur. Frauke Berndt, Stephan Kammer. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2009. 89–103.
- Waldenfels, Bernhard. *Bruchlinien der Erfahrung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002.
- – –. „Fremdheitsschwellen.“ *Liminale Anthropologien. Zwischenzeiten, Schwellenphänomene, Zwischenräume in Literatur und Philosophie*. Ur. Jochen Achilles, Roland Borgards in Brigitte Burrichter. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2012, 15–27.
- – –. *Grenzen der Normalisierung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2008.
- – –. *Topographie des Fremden*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997.
- Weddige, Hilbert. *Einführung in die germanistische Mediävistik*. München: Beck, 2008.

## Zur Historizität und Ahistorizität literarischer Inszenierungen von Grenzphänomenen

Schlüsselwörter: Literatur / Grezerfahrung / Fremdheit / Universalität

Als Grenzsituation lässt sich eine Erfahrung einer Grenze bestimmen, die eine Grenze für den Erhalt des status quo des Subjekts darstellt. In der Grenzerfahrung erlebt das Subjekt seine Subjekthaftigkeit als ausgelöscht, da es um die Verschiebung von Ichgrenzen geht, um Transgression und Autonomieverlust als Ergebnis von Nichtverstehen und Kontrollverlust. Andererseits ist die Grenzerfahrung subjektkonstituierend, da das Subjekt gerade in der Konfrontation mit Fremdheit sich selbst als Subjekt erfährt. Grenzerfahrungen haben in tendenziell geschlossenen Gesellschaften erwartbare Gehalte, in der Moderne/Postmoderne ist das meistens nicht

der Fall, da der Raum jenseits der Grenze nicht definitiv besetzt ist. Als anthropologische Universalie kann daher lediglich die Existenz von Grenzerfahrungen begriffen werden, deren Definition und inhaltliche Füllung kann jedoch gänzlich unterschiedlich sein. Literarische Texte nun inszenieren Grenzerfahrungen als Transgression und Transformation von Ordnungen (kognitive, emotionale, logische Ordnungen, gesellschaftlich ausgehandelte Ordnungsgrenzen, Ordnungen des Subjekts und ästhetische Ordnungen), und gleichzeitig als Bewältigung von Fremdheit durch Wegerzählen von Fremdheit, was auf eine der wesentlichen Funktionen von Literatur, nämlich Kontingenzbewältigung, zurückzuführen ist. Geht man also erstens davon aus, dass die Existenz und Thematisierung von Grenzerfahrungen anthropologische Konstanten sind und zweitens davon, dass eine wesentliche Funktion von Literatur die Bewältigung solcher Grenzerfahrungen im Prozess des Erzählens ist, dann ist bezüglich des Themas Universalität der Literatur bzw. Universalien in der Literatur zu fragen, inwiefern sich Thematisierung und Inszenierung von Grenzerfahrungen in literarischen Texten unterschiedlicher Epochen vergleichen lassen

September 2014



# Lirika z vidika univerzalnosti pripovedi

Darja Pavlič

Oddelek za slovenske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, Koroška 160, SI-2000 Maribor  
darja.pavlic@um.si

*Članek se ukvarja s problemom pripovedi kot univerzalnega semiotičnega postopka, ki je po nekaterih novejših teorijah značilen tudi za liriko. Tezo razširi na področje moderne lirike in predlaga, naj interpretacije, pri katerih je pozornost usmerjena v narativizacijo pesmi, upoštevajo tudi značilnosti sloga.*

Ključne besede: poezija / lirika / dogodek / pripoved / kognitivna naratologija / teorija shem / univerzalije / Bašō, Matsuo / Mallarmé, Stéphane

## Lirika, dogodek in zgodba

Lirika je pogosto razumljena kot zbirni pojem za nepripovedno poezijo ali pesmi brez zgodbe. Tako je npr. Monika Fludernik za potrebe svojega članka, objavljenega v zborniku *Theory into Poetry* (2005), lirsko poezijo definirala kot »poezijo s personalnim govorcem, ki v osnovi ne pripoveduje zgodbe (kot to počnejo balade, epska poezija in pripovedne pesmi, npr. Scottova *Lady of the Lake*), verzne oblike pa ne uporablja niti za pragmatične ali didaktične namene komunikacije.« (Fludernik 99) Werner Wolf, ki se je s problemom definiranja lirike sistematično ukvarjal v istem zborniku, je z naslonitvijo na kognitivno znanost nakazal nekoliko bolj pretanjen pogled na razmerje med liriko in zgodbo. Na seznam devetih prototipskih<sup>1</sup> lastnosti lirike je namreč uvrstil »relativno nepomembnost ali celo pomanjkanje zunanjega delovanja in (suspenznega) pripovednega razvoja: tudi to lastnost se da, kljub nasprotnim primerom, zagovarjati kot prototipsko za liriko, še zlasti, če je postavljena nasproti pripovedni prozi in drami, ki obe tipično – in veliko bolj redno kot poezija – predstavljata zgodbe, čeprav v drugačnih oblikah prenosa.« (Wolf 39) Kot je razvidno iz navedka, Wolf ne govori o popolni odsotnosti zgodb, ampak o njihovi relativni nepomembnosti, pomanjkanju in neobičajnosti.

Na prisotnost narativnih elementov v najbolj subjektivni literarni vrsti je opozoril že Hegel, ko je v *Predavanjih o estetiki* opredeljeval njeno vsebino. Predmet lirike je notranji svet občutij, lahko pa tudi dogodek, ki je po svoji vsebini in zunanji pojavnosti epski (npr. v junaških pesmih, romancah, bala-

dah)<sup>2</sup> ali slučajen (kot v prigodnih pesmih). V obeh primerih je bistveno, da osnovni ton ostane lirski; to pomeni, da v ospredju ni objektivno opisovanje realnega dogodka, ampak subjektivno razmišljanje in njegovi občutki, njegovo razpoloženje.<sup>3</sup> Pravi lirski pesnik, poudarja Hegel, ne izhaja nujno iz zunanjih okoliščin, ampak je sam zase zaprt svet, tako da lahko vsebino svojih pesmi išče v samem sebi in ostane pri notranjih stanjih, okoliščinah, dogajanju, strasteh lastnega srca in duha. Toda celo v tem primeru se lahko pojavi narativni element – Hegel kot primer navede motiv srečanja v anakreontiki. Pesnik lahko preseže omejitve na svoj notranji svet tudi tako, da sebe predstavi v drugem bitju, ki je tako subjektivno kot realno. »V tem primeru pesnik je in ni on sam; ne prikazuje sebe, ampak nekaj drugega in je tako rekoč igravec, ki igra neskončno mnogo vlog, se zadrži zdaj tukaj, potem tam, za trenutek zabeleži tukaj prizor, tam skupino, toda zmeraj v to vplete svojo umetniško notranjost, svoje občutke in doživetja.« (526) Primer takega prevzemanja vlog je anakreontika – v njej pesnik opisuje sebe kot nekakšnega junaka med rožami, lepimi dekleti in dečki, ob vinu in igri, veselju in uživanju itn.

Heglova razčlemba lirske poezije na različne oblike kaže, da jo je razumel kot kompleksen pojav. Njegova primerjava pesnika z igralcem je še posebej zanimiva, če jo beremo v luči kasnejših teorij o tem, da govorca v lirski poeziji ni mogoče neposredno izenačiti s pesnikovo osebo. Zdi se, da je Heglovo primerjavo mogoče dopolniti s trditvijo, da je tudi »jaz« v lirski poeziji zgolj vloga, ki jo odigra pesnik. S tem pa nismo daleč od sklepa, da je t. i. lirski jaz ali lirski subjekt bolj ali manj zavesten konstrukt avtorja, njegova maska ali persona.

Koncept govorca lirske pesmi kot persone so razvili pripadniki novega kritištva, ki so liriko definirali kot vrsto dramskega dialoga. Teoretiki v 20. stoletju lirike ne obravnavajo več toliko kot izraz pesnikovih čustev, »ampak bolj kot asociativno in domišljjsko delo *na* jeziku, eksperimentiranje z jezikovnimi zvezami in formulacijami« (Culler, *Literary theory* 74), pri čemer je še vedno »glavni način ukvarjanja s poezijo v šolah in na univerzah, da se osredotočiš na kompleksnosti govorcevega stališča, na pesem kot dramtizacijo misli in občutkov govorca, ki ga rekonstruiraaš« (76). Rekonstruiranje govorca in njegovega govornega dejanja je bilo torej do nedavnega bralčevo glavno vodilo pri interpretaciji pesmi. Toda Culler se je dobro desetletje po objavi *Literarne teorije*, v razpravi iz leta 2008, že pritožil nad tem, da je trenutno skoraj obvezno pesmi prebirati v luči pripovedne teorije. »Kadar se preučuje poezijo,« je zapisal, »je pogosto asimilirana v model pripovedne fikcije.« (»Why Lyric?« 201) Njegov glavni pomislek glede tovrstnih pristopov je, da zanemarijo metrično obliko in rime. Vztraja, da je lirska poezija potujitev jezika (*foregrounding of language*)<sup>4</sup> ter da je v svoji materialni razsežnosti nepozaben jezik (*memorable language*).



V prispevku »Narrative in Poetry«, objavljenem v *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, je Brian McHale razčlenil področje naratološkega raziskovanja poezije na štiri skupine pojavov: 1) kontinuirane pripovedne pesmi (epi, romance, balade, romani v verzih in pripovedne avtobiografije v verzih); 2) kvazipripovedni nizi (npr. Petrarkovi ali Shakespearovi nizi sonetov);<sup>5</sup> c) implicitne pripovedne situacije v liričnih pesmih, pri čemer je definicijo lirske pesmi povzel po članku Wernerja Wolfa iz leta 1998: lirska pesem po navadi predstavi persono, ki »sporoča« pesem (lirski jaz), in/ali osebo, ki doživi s pesmijo priklicano izkušnjo, ter običajno nakazuje pripovedno situacijo za dejanje sporočanja ali/in doživljanja; d) pripovedno gradivo, vključeno v pesmi, ki so v osnovi lirične (miti in »mikropripovedi« v Pindarjevih odah). McHale se je ukvarjal s kontinuiranimi pripovednimi pesmimi v postmodernizmu, pri čemer je razvil koncept »šibke narativnosti« (McHale, »Weak Narrativity«),<sup>6</sup> medtem ko lirične pesmi niso bile v središču njegovega raziskovanja.

Z narativnim vidikom lirike se posebej intenzivno ukvarjajo Peter Hühn in njegovi kolegi iz raziskovalne skupine na hamburški univerzi.<sup>7</sup> Prepričani so, da naratologija lahko pomaga »konceptualno izboljšati in spodbuditi študij lirske poezije. [...] Legitimnost tega pristopa temelji na predpostavki, da je pripoved antropološko univerzalna semiotična dejavnost, neodvisna od kulture in obdobja, uporabljena z namenom, da strukturira izkušnjo in ustvari in posreduje pomen, ter je kot taka eden od osnovnih postopkov tudi v lirski poeziji.« (Hühn in Kiefer 1)<sup>8</sup>

Namen naratološkega pristopa ni zanikati razlike med tremi glavnimi literarnimi vrstami, zato je v definiciji lirske poezije, kot sta jo podala Hühn in Sommer, zajeta njena tradicionalna značilnost, tj. subjektivnost: »**Lirska poezija** v strogem pomenu [...] predstavlja niz primarno mentalnih ali psiholoških pripetljajev, zaznanih skozi zavest posameznih govorcev in izraženih z njihovega položaja.« (Hühn in Sommer 2) Naratološko proučevanje lirske poezije v primerjavi s tradicionalnimi pristopi poudarja, da je treba posebno pozornost nameniti časovni organizaciji dogajanja. Medtem ko so nekateri starejši raziskovalci na liriko aplicirali koncept zgodbe, sta Hühn in Schönert predpostavila, da zapleti (*plots*) oz. zgodbe (*stories*) »niso objektivno prisotni v (dejanski ali fikcijski) stvarnosti in ne obstajajo, dokler jih (človeški) akter (*agent*) ne konstruira na osnovi pripetljajev.« (Hühn in Kiefer 4) Po mnenju hamburških raziskovalcev je osrednji sestavni del pripovedne organizacije lirske pesmi prav dogodek. Dogodki v liriki so po navadi mentalni ali psihološki, lahko pa so tudi zunanji, družbeni. Dogodek je prelomna točka v lirski pesmi, odločilna ali zgolj s pomočjo namigov in sklepanja ugotovljena sprememba iz enega stanja (drže, pogleda, čustva itd.) v drugo. Glede na to, kam so umeščeni, je mogoče razlikovati tri osnovne tipe dogodkov:

a) dogodki v dogajanjih (*events in the happenings*) so pripetljaji v svetu zgodbe s protagonistom kot akterjem;

b) predstavitveni dogodki (*presentation events*) so umeščeni na raven diskurza z govorcem kot akterjem, kajti ta posreduje ‚zgodbo pripovedovalca‘.<sup>9</sup> Poseben podtip predstavitvenih dogodkov so dogodki posredovanja – v tem primeru akter ni govorec, ampak abstraktni avtor,<sup>10</sup> odločilna sprememba pa se pripeti s premikom v načinu posredovanja (npr. ko je govorceva tožba o njegovi umetniški neplodnosti posredovana v obliki popolne pesmi);

c) recepcijski dogodki (*reception events*) so postavljeni na raven recepcije, akter je v tem primeru (idealni) bralec.<sup>11</sup> Dogodek se zgodi v bralcu, gre npr. za to, da bralec pridobi nov vpogled ali nov ideološki položaj. (Hühn in Kiefer 7, 246–51; prim. Hühn in Sommer)

Medtem ko so po Heglovem mnenju predmet lirike zgolj v nekaterih primerih zunanji dogodki (bodisi epski ali naključni), za katere lahko rečemo, da sodijo na prvo raven predstavljene tipologije (tj. v svet zgodbe), in medtem ko je lirika pogosto definirana kot poezija brez dogodkov na tej ravni, so dogodki v prej predstavljeni tipologiji umeščeni še na dve dodatni ravni: raven predstavitve (diskurza) in raven branja. Ker akterji niso več samo literarne osebe, ampak tudi govorec, implicitni avtor, implicitni in realni bralec, gre za popolnoma drugačno razumevanje dogodka in njegove vloge v liriki. Ko bralec interpretira literarno delo, mora po prepričanju kognitivnih naratologov na podlagi dogodkov konstruirati zgodbo, to pa naj bi veljalo tudi za lirske pesmi, čeprav v njih prevladujejo mentalni ali psihični dogodki in čeprav so dogodki pogosto umeščeni na raven diskurza ali raven branja. Na tem mestu velja omeniti koncept narativizacije, ki ga je uvedla Monika Fludernik. Z njim označuje bralsko strategijo, ki besedilo naturalizira tako, da nanj aplicira sheme. Bralci »**aktivno konstruirajo** besedila v smislu njihovega usklajevanja z izkustvenimi (prevzetimi iz »resničnega življenja») kognitivnimi parametri. Kadar se bralci ukvarjajo z običajnimi realističnimi besedili, je proces narativizacije precej avtomatičen; kadar pa so soočeni s težkimi ali celo potencialno neberljivimi besedili, zavestno iščejo način, da bi jih obnovili kot pripovedi.« (Alber 387)

## Teorija shem in prototipske pripovedi

Več raziskovalcev, med njimi Elena Semino, je opozorilo na uporabnost teorije shem za podrobno analizo poezije. Teorija shem, ki jo je v novjšem času razvijala predvsem kognitivna psihologija, za njenega začetnika pa velja psiholog Frederic Bartlett s knjigo *Remembering* (1932), pomaga

pojasniti bralčevo dojetje besedila kot proces aktiviranja in apliciranja predhodnega znanja.<sup>12</sup> Skupina hamburških naratologov je poleg splošne teorije shem v obravnavo lirike uvedla tudi podrobnejše razlikovanje med okviri (*frames*) in skripti (*scripts*).<sup>13</sup> Okvire razumejo kot stereotipno znanje o prizoriščih, situacijah in temah; iz njih črpamo npr. védenje o tem, kaj lahko pričakujemo, da bomo videli v restavraciji: mize, jedilne liste, krožnike itd. Skripti so védenje o stereotipnih serijah dejanj in procesih, npr. o tem, kaj se bo po vsej verjetnosti zgodilo v restavraciji: naročili in jedli bomo hrano. Bralci s pomočjo okvirov in skriptov zapolnjujejo prazna mesta v besedilih. V okviru literarne vede je koncepta shematiziranih videzov in nedoločenih mest, ki jih mora zapolniti interpret, razvil Roman Ingarden v *Literarni umetnini* iz leta 1931. Teorija okvirov in skriptov nadgradi njegovo teorijo z bolj natančno analizo, kaj izvira iz bralčevega predhodnega znanja ali spomina.

Teorijo shem je pri raziskovanju literature uporabil tudi Patrick Colm Hogan, znan po tem, da je s knjigo *The Mind and Its Stories* (2003) v literarno vedo ponovno uvedel raziskovanje univerzalij. Prevezel je lingvistično definicijo pojma univerzalno; ta se torej nanaša na »katero koli lastnost ali razmerje, ki se pojavlja v (genetsko in področno nepovezanih) jezikih z večjo frekvenco, kot bi bilo mogoče napovedati zgolj na podlagi naključja« (Hogan, *The mind* 19). Absolutne univerzalije se pojavljajo s stoddostno predvidljivostjo, medtem ko je predvidljivost v primeru statističnih univerzalij manj kot stoddostna. Hogan je posebej poudaril, da se absolutne univerzalije sicer pojavljajo v vseh tradicijah, vendar to ne pomeni, da se morajo pojaviti v vseh literarnih delih. »Njihova prisotnost v posameznih delih mora biti samo večja od naključja.«<sup>14</sup> (19) Prepričan je, da je ena od absolutnih univerzalij posebno razmerje prototipskih lirskih pesmi do prototipskih pripovedi:<sup>15</sup> »Prototipske lirske pesmi so tiho (*tacitly*) umeščene v odločilne trenutke (*junctional moments*)<sup>16</sup> junaških ali romantičnih tragikomedij in nakazujejo čustvene prototipe za ta dva žanra.« (153) Romantično in junaško tragikomedijo je kot prototipski in absolutno univerzalni pripovedi prepoznal s pomočjo primerjalne raziskave književnih del z vsega sveta in iz različnih obdobj. Tezo o dveh prototipskih pripovedih je razširil, potem ko je analiziral epske pesmi z otoka Hokaido, saj je prepoznal še tretji žanr, tj. tragikomično pripoved o žrtvovanju. Po njegovi grobi oceni »dve tretjini do tri četrtine vseh lirskih pesmi implicira enega od treh prototipskih žanrov.« (154) Pripovedi, v katere so položene lirske pesmi, so, kot poudarja, »seveda implicitne in nujno do neke mere nejasne.« (153) Kako poteka rekonstruiranje pripovedi, je razvidno iz njegove interpretacije verjetno najbolj znanega haikuja, kar jih je napisal Matsuo Bašō:<sup>17</sup>

Ribnik, star in pust –  
vanj skoči žaba: zdrami  
vibast zvok vodé ... (Ogen 60)

Hogan opozarja, da so implikacije te pesmi nerazumljive, če jo bremo izven njenega literarnega konteksta, torej brez ozadja tem in podob, ki so sicer značilne za žanr. Japonci so žabe tradicionalno povezovali z gorskimi rožami in potoki, njihove glasove so dojemali kot lepe. Tipična pesem o žabi je obravnavala, kot je zapisal Haruo Shirane, »žalobni glas žabca, ki poje sredi brzic ali kliče svojo ljubljeno.« (cit. iz Hogan, *The mind* 168) Kontekst Bašōve pesmi je torej pregnanstvo od ljubljene osebe, to pa pomeni, da je pesem, ki na videz predstavlja preprosto izkušnjo iz narave, »skrbno vložena v romantično zgodbo.« (168) Hogan upošteva tudi podobe, uporabljene v pesmi, in ugotavlja, da je v primerjavi s tradicionalnimi pesmimi, v katerih je dopuščena možnost ponovne združitve dveh zaljubljenec, Bašōva pesimistična: voda ni tekoča, ribnik je star in brez rož, žabec ne poje svoji ljubi in morda je tudi sam star – vse to pa nakazuje, da je ločitev postala brezupna.

Za slovenski prevod Marta Ognja se zdi, da je poudarek prenesel na žabino dejanje, saj je dodan glagol zdrami; dvopičje še podkrepi vzročno povezavo med skokom in spremembo, ki jo je ta povzročil. Dogodek je prikazan tako, da lahko bralec (ki ne pozna literarnega konteksta tradicionalnih japonskih pesmi o žabah) rekonstruira zgodbo o tem, kako je žaba razgibala vodo oz. v statični ribnik vnesla življenje. To pa pomeni, da je (Ognova) pesem namesto na ozadju ljubezenske pripovedi mogoče razumeti tako, da jo vključimo v prototip junaške pripovedi. Žaba je v tem primeru metafora za junaka, ki opravlja velika dejanja, aktivirati pa bi bilo mogoče tudi skript o princu, ki začaran v žabo čaka na odrešilni poljub, s čimer bi bila pesem spet položena v prototip romantične pripovedi.

## Moderna lirika in narativizacija

V zadnjem delu razprave me bo zanimalo, ali je teorijo shem (oz. skriptov in okvirov) in Hoganovo narativno hipotezo o vključenosti lirike v prototipske pripovedi mogoče uporabiti pri interpretaciji moderne lirike. V ta žanr štejem simbolistične in modernistične pesmi, za katere so značilni: neosebnost oz. ukinjanje avtorskega lirskega subjekta, nemimetičnost, prosti verz, moderno podobje, tehnika kolaža oz. fragmentarnost itd. Med navedenimi prototipskimi lastnostmi moderne lirike je za razpravo o univerzalnosti pripovedi – poleg problematike lirskega subjekta – najbolj zanimiva tehnika kolaža. Soroden koncept, razložen kot rušenje časovne

organizacije dogajanja v poeziji (in romanu), je razvil Joseph Frank z izrazom spacializacija; definiral ga je kot »razbitje inherentne konsekvitivnosti jezika, tako da frustrira bralčevo normalno pričakovanje sekvence in ga prisili, da zaznava elemente pesmi, sopostavljene v prostoru, ne pa sledeče si v časovnem zaporedju.« (cit. iz Škulj 65) **Teorija o univerzalnosti pripovedi** predpostavlja nasprotno, bralec naj bi bil torej sposoben konstruirati zgodbo tudi v primeru, ko pesemski elementi niso razporejeni po principu časovnega zaporedja.

Trditev, da je mogoče narativizirati tudi moderno liriko, bom skušala preveriti s konkretnim primerom. Zanimalo me bo, kako uporabni so okviri in skripti ter prototipske pripovedi, kadar skušamo razumeti Mallarméjevo poezijo? Mojster je bil prepričan, da je pravi pesniški postopek sugeriranje, ne imenovanje. Posledica uporabe tega postopka so številne vrzeli ali nedoločena mesta, ki naj bi jih zapolnil aktivni bralec. Vsak poskus narativizacije dogodkov (bodisi na ravni dogajanja, diskurza ali branja) zato zahteva precej iznajdljivosti in menim, da se tovrstnih poskusov interpretacije – zlasti na ravni dogajanja, manj verjetno na ravni diskurza in skoraj nikoli na ravni recepcije – lotevajo tudi bralci, ki ničesar ne vejo o dognanjih kognitivne znanosti. To domnevo je mogoče potrditi s primerom domiselne razlage Mallarméjevega soneta »Surgi de la crupe et du bond«,<sup>18</sup> ki jo je napisal pesnikov sodobnik, kritik, prevajalec in zagovornik simbolizma Théodor de Wyzeva:

Na mizi je vaza, drobna vaza, v kateri so nekoč davno žarele vrtnice. Pesnik jo opazi: opazuje nežno zaobljeno obliko, krhki stekleni kelih, ki se zdi, da odskakuje, nato pa zagleda še njegov vrat, ki pa se kmalu prelomi. Pesnik žalosten pomisli, da ga nobena vrtnica ne more potolažiti v njegovem bridkem bedenju. To je poetično izhodišče; nato pride čustvo. Zakaj ne more pesnik najti v samem sebi rože, ki si jo želi? Ali je niti z najvišjo voljo ne more evocirati? Ah, brez dvoma je že po svojem rojstvu obsojen, da tega ne bo nikoli zmogel, saj je podvržen dedni nezmožnosti. Njegovi starši so mu zagotovo pozabili zapustiti svojo moč evociranja, pozabili so piti iz oplajajočega izvira izmišljije; in ta izvir se je, neuporabljen, skalil. Na žalost vroče grlo vaze ostaja golo: umira, brez koristi, vdovec slehernega napoja razen svoje turobne praznosti, in ne pristaja na to, da bi se na jalovo pesnikovo željo skozenj izvilo njegovo najvišje posvečenje – dišeči razcvet vrtnic. (cit. iz Mallarmé 265)

Ni težko ugotoviti, katere okvire je uporabil de Wyzeva: 1) miza, vaza, vrtnica; 2) kelih, izvir domišljije, napoj; 3) pesnik, njegovi predhodniki. Največ pozornosti je posvetil zadnjemu okviru – na ravni dogajanja je namreč v vlogi akterjev prepoznal prav pesnika in njegove metaforične starše, tj. pesniške predhodnike. Odnos med starši in sinom obravnavajo številni skripti, ki bi jih bilo mogoče aktivirati med interpretacijo. Théodor

de Wyzeva je – nedvomno pod vplivom pesemskih motivov, ki jih je lahko povezal z dogajanjem v svojem času, tj. s postopnim uveljavljanjem moderne poezije in še posebej prostega verza – na pesem apliciral skript o sinovem razočaranju nad dediščino; to temo pa zlahka povežemo s prototipom tragične junaške pripovedi. Pesem seveda ne predstavlja junakove zgodbe v celoti, ampak je umeščena v trenutek, ki je čustveno zaznamovan. S stališča prej predstavljenih konceptov kognitivne naratologije je de Wyzeva lahko ponudil razlago Mallarméjevega soneta, ker ga je narativiziral, to pa tako, da se je oprl na skript, ki se mu je zdel najverjetnejši zaradi okvirov, prepoznavnih iz same pesmi; aktivirani skript je del prototipske junaške pripovedi, vanjo pa je implicitno umeščena tudi pesem.

Odprto ostaja vprašanje, kako ovrednotiti tako interpretacijo. Zaradi njegovega zagovarjanja poetike sugestij se zdi verjetno, da bi jo Mallarmé odobral. Po drugi strani ni mogoče spregledati, da razlaganje pesmi s pomočjo narativizacije zgledi vsa težka mesta (ne samo v moderni liriki, ampak v liriki na sploh) in ponudi bolj ali manj prepričljivo parafrazo, vendar ostane popolnoma zanemarjena raven artikulacije oz. stila (ritem, rime, figure in tropi). Sklenem lahko z ugotovitvijo, da je teorija shem uporabna za interpretiranje lirskih pesmi, tudi modernih; njeno vrednost vidim predvsem v tem, da bralec z njeno pomočjo ozavesti, na kakšnem (literarnem, kulturnem, zgodovinskem itd.) ozadju poteka njegova interpretacija, vendar bi jo bilo treba kombinirati z analizo različnih pesniških postopkov, ne samo pripovedi kot univerzalne semiotične dejavnosti.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Wolf je prototipe definiral kot »mentalne konstrukte, oblikovane v odgovor na pluralnost izkušenj, ki jih občutimo kot podobne.« (38) Posamezne lirske pesmi nimajo nujno vseh prototipskih lastnosti lirike kot prototipa.

<sup>2</sup> Naštete literarne zvrsti ne sodijo v liriko, kot jo je definirala Monika Fludernik.

<sup>3</sup> Podobno je vlogo dogodkov v liriki razumel Janko Kos: »[Subjekt lirike] govori zmeraj o sebi. [...] Kadar opisuje stvarne predmete ali dogodke, mu ti nujno postajajo prisposode za doživljaje lastnega ‚jaza‘.« (Kos 104)

<sup>4</sup> V slovenski literaturi se pojem *foregrounding* prevaja kot »odmik od relativne norme« (prim. članek Tomaža Oniča v tej številki *Primerjalne književnosti*) in kot »ospredje« (prim. slovenski prevod Cullerjeve *Literarne teorije*), toda ker je bil stilistični koncept na angleškem govornem področju razvit kot prevod češkega pojma aktualizacija, njegove korenine pa segajo k teoriji potujitve Šklovskega (prim. članek Williija van Peera v tej številki *Primerjalne književnosti*), se zdi ustrezno opozoriti na to ozadje z izbiro prevedkov aktualizacija ali potujitev. Šibka stran pojma aktualizacija je, da je Jan Mukařovský z njim izvorno označeval samo kršenje jezikovne norme, medtem ko *foregrounding* obsega tudi paralelizme oz. ponovitve (tu gre za navezavo na poetično funkcijo jezika, kot jo je definiral Roman Jakobson). Podobno je pomanjkljivost izraza potujitev, če ga uporabimo kot prevod za *foregrounding*, njegova drugačna vsebina v primerjavi s tem, kako ga je definiral Viktor Šklovski.

<sup>5</sup> V to skupino spadajo mdr. nekateri slovenski lirski cikli, katerih opazna sestavina je »kavzalno-logično zaporedje med sestavinami besedilnega sveta posameznih pesmi in medpesemski kontinuum v vsaj do neke mere objektiviziranem prostoru in času.« (Žerjal Pavlin, *Lirski* 44)

<sup>6</sup> Koncept šibke narativnosti je razložil opisno: nekateri postmodernistični pesniki, med njimi John Ashbery, evocirajo pripovedno koherenco in obenem rušijo zaupanje vanjo z nepomembnostjo, nedoločnostjo in namerno nekompetentnim pripovedovanjem. (McHale, »Narrative«)

<sup>7</sup> Za kratek zgodovinski pregled čežžanrskega apliciranja naratologije na liriko glej Hühn in Sommer.

<sup>8</sup> Knjigo Petra Hühna in Jensa Kieferja, je v kritiki, objavljeni v reviji *Primerjalna književnost*, izčrpno predstavila Vita Žerjal Pavlin. Kot je zapisala, se knjiga »vpisuje v krog tretje, poststrukturalistične, postklasične faze naratologije oz. teorij pripovedi od 90. let 20. stoletja dalje, saj se je v tem času raziskovanje pripovedi razširilo tudi na liriko in dramatiko ter celo na druge medijske uresničitve, družboslovne in naravoslovne stroke.« (Žerjal Pavlin, »Naratološki« 282)

<sup>9</sup> Predstavitveni dogodki so značilni za pesmi, v katerih govorec pripoveduje o sebi – »tičejo se pripovedovalčeve drže ali obnašanja v performativno predstavljenem pripovednem dejanju.« (Hühn in Kiefer 246)

<sup>10</sup> V slovenski literarni vedi je ustaljen izraz implicitni avtor.

<sup>11</sup> Namesto izraza idealni bralec lahko uporabimo pri nas bolj razširjeni izraz implicitni bralec.

<sup>12</sup> Bartlett je ugotovil, da »zaznavanje, razumevanje in spomin oblikujejo pričakovanja, ki jih ljudje gojijo na osnovi svojega predhodnega znanja. S pojmom ‚schema‘ je označil osnovno enoto v organizaciji predhodnega znanja.« (Semino 3)

<sup>13</sup> Pojmi shema, okvir in skript se uporabljajo v različnih kontekstih, zato nimajo splošno sprejetega pomena. Izraz shema je pogosto uporabljen kot nadpomenka za okvire, scenarije, skripte in načrte, lahko pa je tudi sopomenka za okvir. O okvirih je prvi govoril Marvin Minsky v zvezi z raziskovanjem umetne inteligence (»A Framework for Representing Knowledge«, 1974), medtem ko sta pojem skripti uvedla Roger Schank in Robert Abelson (*Plans, Goals and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structures*, 1977). Pojma okviru in skriptu sta na Slovenskem v rabi zlasti v psihologiji in jezikoslovju; na področju literarne teorije velja opozoriti na članek Marka Juvana, v katerem je žanre opredelil kot rezultat medbesedilnega navezovanja na žanrsko prototipska (tudi modelna ali reprezentativna) besedila. (Juvan 20–22) V kognitivni naratologiji je teorija shem v zadnjih letih »še vedno razumljena kot pomembna, toda vse bolj narašča zanimanje za to, kako mora bralec dopolniti splošno vedenje z vedenjem, ki ga pridobi iz samega besedila.« (Hühn, *Handbook* 416)

<sup>14</sup> Hogan domneva, da se bo nekaterim bralecem zdelo čudno, da se absolutne univerzalije ne pojavljajo v vseh literarnih delih. Da gre za povsem običajno rabo, pokaže z naslednjim primerom: homoseksualnost je absolutna univerzalija, saj se pojavlja v vseh kulturah. Toda to ne pomeni, da je večina ljudi v vseh kulturah homoseksualcev ali lezbijk. (Hogan, *The Mind* 20) Koncept absolutnih univerzalij, kot ga uporablja Hogan, je torej ahistoričen, ni pa univerzalen v tem smislu, da bi lastnosti, označene kot univerzalije, imela vsa literarna dela. Z naslonitvijo na kognitivno znanost so absolutne univerzalije izenačene s prototipi in prototipskimi lastnostmi (za razlago teh dveh pojmov glej opombi 1 in 15) – gre torej za mentalni konstrukt in ne za esencialne lastnosti pojavov.

<sup>15</sup> Hogan je prototip opisal kot enega od treh vrst kompleksov leksikalnih značilnosti (umestil jih je med (abstraktne) sheme in (konkretne) eksemple). Prototipi so v osnovi sheme, v katerih so izražene vse privzete značilnosti (npr. moški ima dve roki in nogi),

dodane pa so še povprečne lastnosti (ne vseh moških, ampak moških, ki so pomembni za naše izkušnje; npr. na Norveškem prototipski moški nima samo dveh rok in nog, ampak je tudi svetlolas, medtem ko je v Afriki temnopoltn). (Hogan, *Cognitive* 45–46; prim. *The mind* 57–58) Prototipske pripovedi (npr. pripovedi o dveh ljubimcih) so »bolj standardne« od ostalih pripovedi; njihova glavna značilnost je, da »pritegnejo naša čustva ali jih vsaj nagovarjajo.« (87) Hogan je predpostavil, da tudi izrazi za čustva temeljijo na prototipih (in ne na shemah, ker so te preveč abstraktne). Prototip za žalost je opisal takole: »Kar občutiš, kadar umre nekdo, ki ga ljubiš, in izraziš z jokom.« (*The mind* 83)

<sup>16</sup> Kot primer odločilnega trenutka je Hogan navedel napad volkov na človeka – ko doživimo kaj takega ali o tem beremo, se čustveno odzovemo. Odločilna točka v nizu dogodkov (ang. *junction*) je koncept, povzet iz sanskrske pripovedne teorije, kjer govorijo o »premoru« ali »premisleku« v narativni strukturi. Gre za protagonistovo oceno verjetnosti, ali bo lahko dosegel svoj cilj. Hogan je *junction* definiral kot »vsako implicitno ali eksplicitno oceno akterjevega položaja v zamišljenem poteku dejanj in dogodkov«, pri čemer je posebej poudaril, da ne gre za objektivne lastnosti kazalne sekvence, ampak za akterjevo (tu je s tem izrazom mišljen zgolj protagonist), avtorjevo ali bralčevo spoznanje. (*The mind* 77, 91) Če njegove ugotovitve primerjamo z obema tipologijama dogodkov v liriki, kot so ju predstavili hamburški naratologi, lahko opazimo stične točke – Hogan govori o notranjih (psihičnih ali mentalnih) dogodkih na ravni dogajanja, diskurza in recepcije.

<sup>17</sup> Hogan navaja pesem v izvirniku: »furu ike ya / kawazu tobikomu / mizu no ooto in v angleškem prevodu: »An ancient pond. / A frog plunges in. / The sound from the water.« (cit. iz Hogan 167–168)

<sup>18</sup> Pesem se v prevodu Marka Crnkoviča glasi takole:

*Iz skoka in obline gnan*  
mu stekla bežnega, ki sije,  
ne da bedenje grenko vzklije,  
se vrat prelomi nespoznan.

Verjamem, da par ust zama,  
ljubimec njen in mati, pije  
iz vedno iste izmišljije,  
jaz, silf, in z mano strop teman!

Vrč čisti brez napoja bolni,  
ki nujno ga le vdovstvo polni,  
umira, vendar ne želi,

mrtvaški bolj, poljub naivni!  
dahnuti to, kar govori  
o vrtnici zdaj v temi skrivni. (Mallarmé 58)

## LITERATURA

- Alber, Jan. »Narrativisation.« *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ur. David Herman, Manfred Jahn in Marie-Laure Ryan. London: Routledge, 2010.
- Culler, Jonathan. *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1997. [= *Literarna teorija. Zelo kratke uvod*. Prev. Marko Cerkenik. Ljubljana: Krtina, 2008.]
- – –. »Why Lyric?« *PMLA* 123.1 (2008): 201–206.
- Fludernik, Monika. »Allegory, Metaphor, Scene and Expression. The Example of English



- Medieval and Early Modern Lyric Poetry.« *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*. Ur. Eva Müller-Zetzelmann in Margarete Rubik. Amsterdam, New York: Rodopi, 2005. 99–124.
- Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- Hogan, Patrick Colm. *Cognitive Science, Literature, and the Arts: A Guide for Humanists*. New York: Routledge, 2003.
- – –. *The Mind and Its Stories. Narrative Universals and Human Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009 (2003).
- Hühn, Peter in Jeans Kiefer. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry. Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. Berlin. New York: Walter de Gruyter, 2005. (Narratologia; 7).
- Hühn, Peter in Roy Sommer. »Narration in Poetry and Drama.« *The living handbook of narratology*. Ur. Peter Hühn idr. Hamburg: Hamburg University. Splet 20. 4. 2014. <<http://www.lhn.uni-hamburg.de>>
- Hühn, Peter idr., ur. *Handbook of Narratology*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.
- Juvan, Marko. »Žanrska identiteta in medbesedilnost.« *Primerjalna književnost* 25.1 (2002): 9–26.
- Kos, Janko. *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS, 1983.
- Mallarmé, Stéphane. *Knjiga: izbrano delo*. Ur. in prev. Marko Crnkovič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1990.
- McHale, Brian. »Narrative in Poetry.« *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ur. David Herman idr. London: Routledge, 2010.
- – –. »Weak Narrativity: The Case of Avant-Garde Narrative Poetry.« *Narrative* 9.2 (2001): 161–167.
- Ogen, Mart, prev. *Mala antologija japonske lirike*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1975.
- Semino, Elena. »Schema Theory and the Analysis of Text Worlds in Poetry.« Splet 23. 8. 2014. <[http://www.academia.edu/553154/Schema\\_theory\\_and\\_the\\_analysis\\_of\\_text\\_worlds\\_in\\_poetry](http://www.academia.edu/553154/Schema_theory_and_the_analysis_of_text_worlds_in_poetry)>
- Škulj, Jola. »Spacialna forma in dialoškost: vprašanje konceptualizacije modernističnega romana.« *Primerjalna književnost* 12.1 (1989).
- Žerjal Pavlin, Vita. *Lirski cikel v slovenski poeziji 19. in 20. stoletja*. Ljubljana: Založba ZRC, 2008. (Studia litteraria)
- – –. »Naratološki pogled na lirsko pesništvo.« *Primerjalna književnost* 33.3 (2010): 282–289.
- Wolf, Werner. »The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation.« *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*. Ur. Eva Müller-Zetzelmann in Margarete Rubik. Amsterdam, New York: Rodopi, 2005.

## Lyric Poetry from the Perspective of Universality of Narration

Keywords: lyric poetry / event / narration / cognitive narratology / theory of schemes / universals / Bašō, Matsuo / Mallarmé, Stéphane

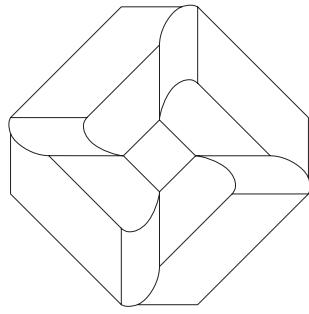
Lyric poetry is often understood as a collective concept for non-narrative poetry or poetry without a story, although Hegel already drew attention to the presence of narrative elements in the most subjective literary genre. In his *Lectures on Aesthetics*, Hegel defined the subject of lyric poetry as the internal world of sentiments, but it could also be an event that, through its content and external characteristics, is epic (e.g., in heroic poems, romances, and ballads) or occasional (as in poems for special events). In both cases, it is essential that the basic tone remains lyric; this means that no objective description of an actual event is foregrounded, but the subject's reflection and his feelings or mood.

In the twentieth century, theorists no longer treated lyric poetry so much as an expression of the poet's feelings but as a dramatization of the speaker's spoken thoughts and feelings, and as the literary genre that most strongly expressed linguistic creation. As part of transgeneric narratology, a new approach developed that applied concepts used for analyzing narrative texts to lyric poetry. This article deals with the thesis that narration is a universal semiotic practice that is also characteristic of lyric poetry.

Whereas Hegel believed that external events were the subject of lyric poetry in only a few cases (whether epic or occasional), which can be said to belong to the "level of happenings" (i.e., the world of the story), and whereas lyric poetry is often defined as poetry without events at this level, in the typology of the Hamburg researchers (Peter Hühn et al.) events are placed at two additional levels: the level of presentation (discourse) and the level of reading. The reader constructs a story from the events at these three levels, and this process can be explained through the concept of narrativization (Monika Fludernik). The author of this article draws attention to the usefulness of the theory of schemas, frames, and scripts for studying lyric poetry, presents Patrick Colm Hogan's narrative hypothesis, according to which lyric poems are placed in prototypical narratives, and extends the thesis on the universality of narration to modern lyric poetry. The conclusion suggests that interpretations in which attention is directed to narrativization of poems should also take into account characteristics of style.

November 2014

## **Kritika**





# Ženska literatura kot sredstvo transmutacije

Metka Zupančič: *Les écrivaines contemporaines et les mythes: Le remembrement au féminin.*

Pariz: Karthala, 2013. 342 str.

## Jelka Kernev Štrajn

Rožna dolina, c. XV - 8,1000 Ljubljana

jelka.kernev-strajn@guest.arnes.si

Naslov (Sodobne pisateljice in miti: Spajanje na ženski način) najnovejše znanstvene monografije Metke Zupančič<sup>1</sup> ne napoveduje le njene vsebine, ampak nakazuje tudi njena teoretska izhodišča in literarne preference, ki jih poznamo po vrsti besedil, utemeljenih v mitokritičnem pristopu k literaturi, največkrat k tekstom avtoric s francoskih govornih področij. Zato je mogoče reči, da specifična in hkrati kleč razumevanja pričujoče knjige bolj kot v naslovu tiči v podnaslovu, v izrazu *remembrement*, ki je za to delo ključnega pomena, a zanj slovenščina nima natančnega enobesednega prevedka. Gradov *Francosko-slovenski slovar* (1975) »remembrement« pojasnjuje samo opisno, to je kot »združitev raznih parcel«, glagol, »remember« pa samo kot »združiti«, kar je za natančno predstavo o pomenu te besede zagotovo premalo, *Le petit Robert* (1979) pa pojasnjuje, da gre pri »remembrement« za vnovično združitev poprej preveč razparceliranih poljedelskih zemljišč.

Izraz »remembrement« vsebuje torej več med seboj dopolnjujočih se pomenskih odtenkov. Zato je smiselno, da se opremo na razlago same avtorice, ki izraz naveže na »rememoration« (vnovično spominjanje), ga obenem pojasni tudi s francoskim glagolom »joindre« (spojiti) in hkrati opozori na koren »spo«, ki ga vsebujeta besedi »spojiti« in »spomin« v slovenščini in ki etimološko izhaja iz skupnega grškega korena »syn«, označujočega vse, kar se vnovič združi v eno (163). Zaradi pomanjkanja ustreznega slovenskega prevedka se zdi, da je za razumevanje dela nasploh najustreznejša navezava na francoski antonim tega izraza, *demembrement*, katerega slovenska prevedka sta »razkosanje« in »razdelitev dežele, občine, posestva« (Grad 1975), a tudi »raztelešenje«. Avtorica ga vpelje v smislu grške besede *sparagmos*, ki v stari grščini, kot zatrjuje, nima pravega antonima, ima pa pomembno funkcijo v grški mitologiji. Ob njem kaže v mitološkem kontekstu najprej pomisliti na razbesnele menade, ki so raztrgale Orfeja, pa tudi na titane, ki so razkosali in požrli prvega Dioniza, to je Dioniza Zagreusa (22).<sup>2</sup> Izraz »remembrement« je torej neposredno nasprotje tega razkosavanja. Po eni strani evocira razparceliran teritorij, ki

ga je treba združiti, po drugi strani pa vnovično povezovanje ali spajanje nečesa, kar je bilo raztrgano, razbito, razkosano, razteleseno, raztrošeno in – razspominjeno. Zato velja priporočilo, da med branjem ne pozabimo, da gre za spajanje »na ženski način«, da mitološke podlage naše kulture in literature tu niso prikazane s prevladujoče nevtralne perspektive, ki je dejansko moška perspektiva, pač pa s še ne povsem dorečene, zato pa toliko bolj sveže in odprte ženske perspektive, ki mitološke in zgodovinske zgodbe interpretira na podlagi indukcijske metode, saj, kot pravilno sklepa avtorica, ženski arhetipi še niso tako ustaljeni kot moški. In to je le eden od razlogov, zakaj je knjiga vredna pozornosti.

Iz nje med drugim izvemo, kako so se osnovne mitološke sheme spreminjale skozi čas in udejanjale v literaturi in kako so se v skladu s tem spreminjali osnovni pripovedni vzorci, katerih manifestacije je mogoče opazovati pri branju. Avtorica se sprašuje, kateri arhi-ženski principi so pri tem najpogostejše na delu. Predmet njenega neposrednega opazovanja in komentarja so besedila desetih pisateljic s francoskih govornih področij: Souad Guellouz (Tunizija), France Théoret, Francine d'Amour, Louise Dupré, Andrée Christensen (Kanada), Claire Lejeune (Belgija), Fabienne Pasquet, Jacqueline de Clercq, Pierette Fleutiaux in Hélène Cixous (Francija).<sup>3</sup>

Prepričljiva in vsestranska raziskovalna zrelost, razberljiva v *Les écrivaines*, ni samo posledica avtoričine odločitve za izbor tekstov, ki so jih napisale življenjsko in literarno izkušene avtorice, pač pa je tudi pričujoče delo mogoče označiti za plod dolgotrajnih raziskovalnih in življenjskih izkušenj. To utegne biti razlog, da je besedilo mestoma osebno obarvano, kar pa prej okrepi kot oslabi njegov teoretski in literarnokritičski učinek. Čeprav je metoda v knjigi opredeljena kot mitokritična ali mitoanalitska v skladu s smerjo, ki so jo nakazali in utrdili C. G. Jung, Mircea Eliade, Joseph Campbell in Gaston Bachelard, predvsem pa Gilbert Durand s svojim temeljnim delom *Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969), ne pa v skladu s smerjo, ki jo je zakoličil Claude Lévi-Strauss, avtorica nika- kor ne ignorira strukturalistične tradicije. Spomniti se je treba, da se je M. Zupančič v mlajših letih intenzivno posvečala novemu romanu, posebej romanom Clauda Simona (*Lectures de Claude Simon. La polyphonie de la structure et du myth*, 2001), kjer je ob premisleku Hermesovega mita pokazala, kako se imanentna strukturalistična analiza produktivno dopolnjuje z mitokritiko. V *Les écrivaines* pa lahko opazujemo, kako se mitokritika uspešno kombinira z izsledki postjungovske globinske psihologije, feministične literarne kritike, zlasti severnoameriške (Jean Shinoda Bolen, Christine Downing, Ginette Paris) in novimi filozofskimi obravnavami telesa. Zato je razumljivo, da je avtorico posebej pritegnila knjiga *Nietzsche et la critique de la chair* (2005)<sup>4</sup> francoske filozofinje Barbare Stiegler, saj gre, kot zapiše,

za eno redkih sodobnih teoretskih del, ki lik Ariadne obravnava skupaj z Dionizom in tako neogibno načne problematiko telesnosti, ki jo pisateljice tematizirajo bistveno drugače od pisateljev. Toda pot do razumevanja te drugačnosti vodi skozi filozofijo. Zato je tu potrebna kratka zastranitev.

B. Stiegler se sklicuje na Nietzschejev koncept Dioniza, v skladu s katerim je Dioniz problematičen in kontradiktoren bog, pred katerim se vse meje in razmejitve razpustijo (Stiegler 20), a Nietzsche kljub temu vztraja pri Dionizu kot filozofskem konceptu. Pri tem se opre na Schopenhauerjevo izkušnjo iz dela *Svet kot volja in predstava* (1819), imenovano *Mit-leid* (trpetiskupaj) (Stiegler 21). To pomeni, da bolečine, povzročene našim sobitjem (človeškim ali ne-človeškim živalim), izkušamo kot svoje lastne bolečine, natančneje, kot bolečine lastnih teles. Zato je telesnost moč dojemati kot skupno okolje, kjer afekti krožijo ne glede na dejanske meje med posameznimi telesi. Ta *Mit-leid* ali fr. *com-passion* je po Nietzscheju neke vrste opitost, kakor jo filozof pojmuje v *Rojstvu tragedije*, ne opitost v smislu zatemnitve razuma, pač pa kot izkušnja živih bitij, kot razkritje neke arhi-enote žive telesnosti, kontinuitete življenjske izkušnje. Temu ustreza Nietzschejev prvi koncept Dioniza, ki kliče po svojem nasprotju, to je po principu diskontinuitete in individuacije, poosebljenem v Apolonu. Gre torej za igro dveh nasprotujočih si silnic, ki se vzajemno omejujeta. Toda Nietzsche je koncept Dioniza z leti spremenil, ga čedalje bolj osamosvajal od sprege z Apolonom, dokler ga ni navezal na Ariadno, to je na žensko, ki je, po besedah, položenih na jezik Dionizu, domiselna kot žival in se znajde v slehernem labirintu. Ariadna torej označuje iznajdljivost človeške živali, orientacijo, a tudi veččino in njeno zmožnost izdelovanja orodij in tudi fikcijskih svetov. B. Stiegler glede na to sklepa, da telesnost in z njo življenje tu še nista brezpogojno afirmirana (Stiegler 29). V tem smislu je še vedno ohranjena zveza med Dionizom in Apolonom. Telesnost in veččina sta namreč še zmeraj združeni okoli istega pola, okoli Ariadne kot domiselne telesnosti. Ko je Dioniz enkrat soočen z Ariadno in njeno veččino, postane instanca zunaj telesnosti. Koncept Dioniza torej ni več oznaka za telesnost, kar pomeni, da je zveza z Apolonom sicer ohranjena, a glede na prvi Nietzschejev koncept Dioniza v temelju premaknjena. Prej je šlo za razmerje med afektivnostjo subjektivnosti (Dioniz ali svet kot volja) in njeno reprezentativnostjo (Apolon ali svet kot predstava), zdaj pa gre za razmerje med telesnostjo in neko drugo instanco, ki ni niti človeška telesnost niti kontinuirano tkivo telesa, ampak je neznani in enigmatski bog Dioniz. Ta bog je po Nietzscheju sodnik.<sup>5</sup> Če je Dioniz sodnik, potem je razmerje med njim in Ariadno razmerje med nadčutnim in čutnim, kar pomeni, da se kritika telesnosti, o kateri govori B. Stiegler, znajde v slepi ulici. Da bi se iz nje rešili, je treba slediti Ariadnini niti, ki je nit telesnosti

(Stiegler 15). Na tem mestu je treba – izključno zavoljo ekonomije tega pisanja – razvijajočo se filozofsko misel B. Stiegler prekiniti in jo dopolniti z Deleuzovo interpretacijo Nietzschejevega Dioniza, v skladu s katero se ta iz boga – sodnika, ki življenje odvrča od afirmacije in mišljenje od kreacije, ob svoji zaročenki Ariadni<sup>6</sup> prelevi v boga – zakonodajalca, ki omogoči, da »življenje aktivira mišljenje in mišljenje afirmira življenje« (Deleuze 17).

Natanko to spoznanje je poleg omenjene, pri Schopenhauerju utemeljene teze o soodvisnosti in sotrpjenju vseh živih bitij, mogoče zaslediti v ozadju mitokritične misli, ki je podlaga *Les écrivaines*. Na tej podlagi se šele lahko vzpostavi in odvije intratekstualen in intertekstualen dialog med literarnimi besedili, kjer se dogaja transformacija in rekonstrukcija mitskih vzorcev, ki nas še vedno zaznamujejo in oblikujejo prek pisanja in branja literature, pri tem pa se kar naprej spreminjajo, dopolnjujejo, izključujejo in transmutirajo. Zato so v nekaterih aktualizacijah težko prepoznavni; potrebna je intuicija in veščina, da jih uzremo kot arhetipe, zmožne zagotavljati reprodukcijo zmeraj novih manifestacij mitskih vzorcev, ki vselej nastopajo v vlogi znane neznanke. To je razlog, da M. Zupančič, ki ima intuicijo in obvlada veščino, opozarja na spajanje (remembracijo), vpisano v nekaterih aktualizacijah mitov, ki nakazujejo tudi možnosti uravnovešenja med moškimi in ženskimi silami in njihovo povezovanje. Gre za naravnost, ki pozornost namerno odvrča od orfične tradicije *sparagmosa* in hkrati tudi od tradicije ojdipske drame in abstrakcij njene zgodovine. Samo tako je namreč mogoče opazovati, kako se med posameznimi literarnimi imaginariji pisateljic vzpostavlja dialog, ki je hkrati dialog med tremi velikimi frankofonskimi področji, med Kanado, Zahodno Evropo in Sredozemljem.

Opusi izbranih pisateljic so predstavljeni kot mesta preskušanja starih vrednot, ki naj bi jih nadomestili novi modeli, utemeljeni v restrukturaciji in aplikaciji mitov. Zato te tekste, v katerih avtorica poleg zakritih mitskih vzorcev razbira različne težnje sodobne zavesti in nezavednega – ženske so v teh besedilih večkrat prikazane kot nosilke »regenerativne zavesti« – dojema tudi kot terapevtske, utopične in polemične, kot nekaj, kar omogoča porajanje novih oblik, ki utegnejo sooblikovati novo pojmovanje telesnosti in potemtakem tudi drugačna razmerja med moškimi in ženskami. Ugotoviti skuša, zakaj pisateljice različnih okolij v svojih tekstih zasledujejo podobne cilje, na primer evokacijo mitov, ki omogočajo tematizacijo procesov odpuščanja, ozdravljenja, celjenja telesa in duha, skratka cilje, precej drugačne od ciljev pisateljev, ki jih, tako avtorica, pogosto določa ekspanzivnost bodisi družbe bodisi narave. Zato M. Zupančič v izbranih romanih išče predvsem specifično ženske imaginarije, načine konstruiranja različnih ženskih identitet in modelov obnašanja; odkrije



potrebo po oblikovanju nove mitografije, kjer Ojdipov mit ne bi bil več utemeljujoč, in po razširitvi perspektive na druge mite, zlasti na tiste iz časa pred patriarhatom. Pri tem ni kritična samo do Freuda, ampak tudi Jungu očita, da je na žensko izkušnjo projiciral moško stališče. Sprašuje se, kako to, da je nekatere egipčanske boginje, na primer Isis potegnila iz pozabe samo ezoterična tradicija, in zakaj so literarno tematizirane šele v sodobni frankofonski književnosti. Tovrstno kritično spraševanje je razlog, da so dela, obravnavana v *Les écrivains*, analizirana v luči nenehnega prenavljanja starih paradigem, na podlagi katerih nastajajo nove naravnosti do sveta, novo razumevanje vloge žensk kot tistih, ki zmeraj znova spajajo raztresene delce in tradicijo te dejavnosti prenašajo iz generacije v generacijo, v čemer se kaže tudi njihova vzgojna razsežnost.

Tako je na primer roman, ki ganljivo tematizira bližnjevzhodni konflikt, *Myriam ou le rendez-vous de Beyrouth* (1996) **Souad Guellouz** mogoče brati kot neke vrste iniciacijski tekst in psihološki roman v luči aktualizacije mita o Perzefoni in Artemidi, kot tematizacijo potovanja v notrine človeka, a obenem tudi kot sodoben vzgojni roman o dobroti in ljubezni, zelo drugačen od starih kanoniziranih modelov. V njem je navzoče nenehno vabilo k prekoračevanju političnih, geografskih in družbenih meja, ki nam jih postavljajo naši vsakdanji strahovi, frustracije in tesnobe. **Fabienne Pasquet** pa ne zanimajo toliko arhetipi grškega izvora, pač pa krščanska tradicija; znotraj te predvsem lik Marije-Magdalene, ki jo vidi kot izjemno problematičen ženski lik, njena vloga pa jo spominja na babilonsko boginjo Ištar. Tematizira jo v dramskem monologu, ki ga, drugače kot se izteče roman S. Guellouz, ne pripelje do srečnega konca. Problem vzgoje načenja tudi roman **France Théoret**, *Une belle éducation* (2006), vendar so tu na delu drugačni arhetipi kot pri S. Guellouz. Naslov tega romana je mišljen ironično, saj govori o velikem razkoraku med tem, kar je prvoosebna pripovedovalka, katere glas se šibi pod težo spominov, z velikim trudom naredila iz sebe, in njenim deprimirajočim okoljem, prikazanim zelo realistično. Kljub temu duhovna razsežnost ne umanjka, kot opaža M. Zupančič, ki v glavni junakinji razbira več arhetipskih vzorcev: novo Ateno (junakinja se ne sme identificirati z materjo), Evridiko, ki je brez Orfeja, vendar svojo moč vseeno črpa iz pesniške besede, in Perzefono, ki ne prihaja iz podzemlja, pač pa iz pekla, ki ga v tem romanu predstavlja pripovedovalkino domače okolje. V zvezi z romanom **Francine d'Amour**, *Le retour d'Afrique* (2004), M. Zupančič opozarja na prenovljeni lik Evridike, utelešen v sodobni Montrealčanki, in na njen notranji monolog, namenjen odsotnemu možu, neke vrste demiurgu, ki je odšel v Egipt umret. V romanu je tematizirana simbolična raztrganost junakinje kot prefiguracija smrti njenega moža, pozneje pa se zgodi vnovično celjenje spominskih okruškov, ki s

subtilno predelavo odpira navezave na egipčansko Isis in na like iz predislamske zgodovine Egipta. Iz spominjanja oziroma povezovanj spominskih drobcev izhaja tudi **Louise Dupré**, in sicer v romanu z zgovornim naslovom *La memoria* (1996), sestoječim iz štirih spevov. Protagonistka, ki evocira tako lik Evridike kot tudi lik Perzefone, je prevajalka in pisateljica, ki svojo raztreščeno eksistenco lahko rekonstruira samo na podlagi kreativne moči besede, najprej tuje, ki jo prevaja, nato še svoje lastne. Tu gre torej za spajanje (remembracijo) s pisavo, ki na svoj način spominja na Ariadnino nit. Ta pripovedovalko pelje iz labirinta in ji s tem omogoči, da uresniči načrt lastne regeneracije. Mnoge vzporednice s tematizacijo spomina in z Ariadninim mitom se kažejo tudi v drugem romanu iste avtorice, *La voie lactée* (2001), kjer se lik Ariadne zaradi razmerja z Dionizom uzira kot zvezdna konstelacija. Poleg tega se poklic protagonistke neposredno in konkretno navezuje na spomin, saj gre za arhitektko, angažirano pri rekonstrukciji ruševin. Spomin je osrednja tema tudi v romanu *La mémoire de l'aile* (2010) **Andrée Christensen**, kjer se prepletajo prvine najrazličnejših mitoloških tradicij, kar potrjujejo tudi s pomeni nabita imena romanesknih oseb. Ženska – ptič, postavljena v središče pripovedi, predstavlja sintezo mitov in legend, s katerimi se lahko poistoveti. V svoji značilni ekscesnosti (prizadevanje za nedosegljivim, zavračanje kompromisov, življenje onkraj prave mere, transformativno razmerje med človeško in ne-človeško življenje) ima tudi šamanske lastnosti, saj se telesno nenehno spreminja. To ji omogoči, da preživi hude preizkušnje, misteriozne in mistične. Zgradba tega romana je, kot poudarja M. Zupančič, zelo zahtevna, opaziti je progresivno razvijanje pglavitnih zastavkov v spiralah, ovinkih in tangentah, s strateškimi postanki na točkah, kjer so vpeljani novi elementi. Grajen je kot mozaik, ki ga je treba gledati kot celoto. Na tematizacijo ekscesa v smislu prestopanja meja naletimo tudi pri belgijski filozofinji **Claire Lejeune**, med drugim tudi v njeni knjigi *Le livre de la soeur* (1993), kjer razvija koncept sestrstva, in v knjigi *La lettre d'amour* (2006), kjer je v smislu sinteze med divjo in kultivirano žensko predstavi koncept »tretja ženska«. Lik Ariadne pa prepričljivo aktualizira v dramskem tekstu z naslovom *Ariane et Don Juan ou Le desastre* (1997). Ariadna je tu prikazana kot tista, ki se zavzema za dialog in ne nastopa več kot žrtev Tezeja, ki utegne biti razumljen kot predhodnik Don Juana. Šla je po poti transformacije in zdaj lahko pomaga tako, da utopijo spreminja v novo realnost. M. Zupančič je prepričana, da je ta protagonistka najsodobnejša med vsemi sodobnimi utelesitvami Ariadne.

Delo z naslovom *Le dit d'Ariane* (2008) **Jacqueline de Clercq** se odlikuje po tem, da pusti do besede sami Ariadni, ki pripoveduje zgodbo o tem, kaj se je dogajalo na Kreti pod Minosovo oblastjo. Ge za zanimivo priredbo kretskega mita, po katerem Ariadnin brat, Asterion (ali

Minotaver), ki je zaprt v kleti Minosove palače, ve, da tam ni nobenega labirinta razen ušesnega, zato svoji sestri naloži, naj širi njegovo zgodbo. V tej različici, ki jo posreduje de Clercq, se Ariadna ne odloči za Tezeja, pač pa se raje posveti umetnosti in vednosti. V izgnanstvu se nauči presti in tkati, kar M. Zupančič poveže s konkretnim in simboličnim spajanjem (remembracijo) raztresenih delcev. Z novimi oblačili, ki si jih sama naredi, se transformira tako navzven kot navznoter. Šele tako transformirana Ariadna lahko spozna Dioniza. Toda ta ni njen rešitelj, pač pa le njen ljubimec in enakovreden partner v dialogu. Napetosti, porajajoče se v dialogu med moškim in ženskim principom, izrecno tematizirajo romani **Pierrette Fleutiaux**. Tako se na primer v delu *La saison de mon contentement* (2008) pisateljica loti preučevanja ženskih imaginarijev v zaporedju vzajemno se priklicujočih vinjet, pri tem pa ironizira tako moški kot ženski princip. Sprašuje se, kako transformirati literarno interpretacijo v smislu novega razumevanja starih tekstov. Roman *Nous somme éternelles* (1990) pa je obsežen ljubezenski roman, ki govori o trpljenju ob stiku med moškim in žensko. V glavni junakinji M. Zupančič uzira novo Evridiko, ki skuša premagati smrt in skozi umetnost vzpostavlja stik z onostranstvom. Umetnost naj bi imela moč pomiriti nasprotujoče si sile in ustvariti odrešilno sočutje. Zato M. Zupančič sklepa, da je pri tej pisateljici pisava mišljena kot sredstvo sprave s preteklostjo, kot način, kako se prebiti na svetlo iz teme, kako se reševati v modernem svetu, ki je izgubil Boga in svetost. Ta literatura je globoko terapevtska (tudi v etimološkem smislu vodenja k Bogu), kar pomeni, da ponuja neke vrste nadomestek za izgubljenega Boga. To pa vodi naravnost v vprašanje, kako je v moderni literaturi tematizirano pravno razmerje med življenjem in smrtjo. Prav o tem razmerju govori tudi romani **Hélène Cixous**, še zlasti roman z naslovom *Philippines: Predelles* (2009), v katerem je, kot zatrjuje M. Zupančič, mogoče razbrati, da se je za uspešno spojitev (remembracijo) raztresenih spominskih delcev treba kljub tveganju izničenja in smrti vreči v sanje brezpogojno. Delo se intertekstualno navezuje na angleški roman Georgea du Mauriera (in po njem posnet film) *Peter Ibbetson* (1889), katerega osrednja poanta je »sanjati resnično«. Jezikovna posebnost tega romana je mešanje angleščine in francoščine, iz česar izhaja tudi kodirana pisava, ki jo protagonista uporabljata, ko se s sanjami sporazumevata. V duhu te pisave tudi H. Cixous v *Philippines* ustvari svojo lastno mešanico jezikov, ki omogoča dostop do novih pomenskih polj, ustvarja raznovrstne simbole in odpira nove mitske razsežnosti. O dvojni naravi jezika in mnogoterih jezikovnih permutacijah govori že naslov, ki je francoska različica nemške besede »Philipschen«, kot je bila zapisana v Maurierovem izvorniku. M. Zupančič prepričljivo izpelje interpretacijo naslova na podlagi odkrivanja povezav v različnih

jezikih, ki jih Cixous rabi za svoje jezikovne igre. To ji uspe samo zato, ker dobro pozna pisavo te pisateljice<sup>7</sup> in lahko parafrazira njen način medjezikovnega preigravanja, obelodani pisateljico medbesedilno metodo in namigne na njeno specifično tematizacijo spajanja različnih tradicij in šol. Pokaže, da so osrednji topos *Philippines* »resnične sanje«, ki glavnemu junaku omogočijo, da razmakne zaporniške rešetke in se znajde na svobodi. M. Zupančič je prepričana, da v ozadju te pisave deluje empatija, ki je v osnovi posredovanja tiste vednosti, ki so jo učili teozofi in tanscendentalisti, pri katerih se je po vsej verjetnosti inspiriral Du Maurier. Vse kaže, da je tematizacijo te empatije v kontekstu pisave H. Cixous treba brati v smislu Schopenhauerjevega pojma so-trpljenje (Mit-leid), ki ne zadeva le našega odnosa do telesnosti in sobitij, ampak določa tudi razumevanje razmerja med življenjem in smrtjo.

Nakazanih je bilo le nekaj značilnosti iz neizčrpnega imaginarija izbranih ženskih tekstov, katerega raziskovanje avtorica *Les écrivaines* vidi kot v neskončnost se odvijajočo spiralo, njeno sidrišče pa kot vnovično spojitvev raztresenih, razspominjenih komponent simbolične ženske telesnosti. Posebna zasluga tega izčrpnega in obsežnega dela je, da to stori na ozadju preobrata Orfejevega mita in da s tem prepričljivo nakaže tudi možnost preobrata temeljne paradigme, na kateri je gradil večji del zahodne kulture.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Metka Zupančič v slovenskem kulturnem prostoru ni neznana, zato zadostuje, če povemo, da je avtorica številnih znanstvenih del, utemeljenih v strukturalnem in mitokritičnem pristopu, in profesorica francoske književnosti na Univerzi Alabama v Tuscaloosi, ZDA.

<sup>2</sup> Po nekaterih izročilih je srce prvega Dioniza požrla Semela, toda medtem ko je pod srcem nosila ta plod, jo je ubila Zeusova strela. Toda Zeus je Dioniza rešil, tako da mu je dal zatočišče v svoje stegnu, iz katerega se je potem Dioniz drugič rodil, zato je Dioniz dobil vzdevek »dvakrat rojeni«.

<sup>3</sup> Opozoriti velja, da večina v knjigi analiziranih besedil ni prevedena v slovenščino.

<sup>4</sup> Naslov je mogoče prevesti kot Nietzsche in kritika telesnosti, nikakor ne kot kritika mesa ali kritika poltenosti. Izraz »chair« **ima namreč v francoskem kontekstu nekoliko drugačne konotacije kot jih ima v slovenščini beseda »meso«**, četudi oba izraza aludirata tudi na mesenost v smislu poltenosti.

<sup>5</sup> Podrobneje o tej problematiki, povezani s telesnostjo v smislu »chaire«, glej Stiegler 21–36).

<sup>6</sup> Dioniz in Ariadna s tem postaneta par »večnega vračanja«.

<sup>7</sup> M. Zupančič je izdala vrsto tekstov, posvečenih opusu Héléne Cixous.

## LITERATURA

- Deleuze, Gilles. *Nietzsche*. Prev. Jelka Kernev Štrajn. Ljubljana: Kulturno-umetniško društvo Police Dubove, 2014 (Zbirka Uvid; 3).
- Grad, Anton. *Franosko-slovenski slovar*. Ljubljana: DZS, 1975.
- Robert, Paul. *Dictionnaire alphabetique et analogique de la langue française*. Pariz: Société du nouveau Littré, 1979.
- Stiegler, Barbara. *Nietzsche et la critique de la chair: Dionisos, Ariane, le Christ*. Pariz: PUF, 2005.

UDK 821.163.6.091“1920/1930“

Tomaž Toporišič: The Dangerous Liaisons between “Young Slovenian Art” and Futurism

This article explores the ties between the 1920s Slovenian historical avant-garde (Ferdo Delak and Avgust Černigoj) and the Italian (semi)futurists (Sofronio Pocarini). Its hypothesis is that both of these Slovenians came into the most dangerous form of contact with Futurism during this time, but that Futurism's relation to Fascism made them move towards Constructivism and the Bauhaus.

UDK 821.163.6.09-1Strniša G.

Igor Žunkovič: Gregor Strniša's Lyric Subject

This article deals with the development of the lyric subject in the works of Gregor Strniša, one of the most important twentieth-century Slovenian poets. It starts by defining universal consciousness as an idea connected with the theory of relativity and quantum mechanics, and continues by determining various ways in which the idea of universal consciousness is articulated through Strniša's poetry. There is a development of the lyrical subject from one that articulates the idea of universal consciousness to one that seeks to describe the world from the viewpoint of universal consciousness.

82.0-3

Alojzija Zupan Sosič: The Narrator and Focalization

The narrator and focalization are mediators/conveyors and drivers of a narrative. The former tells the story (using his voice) and the latter focalizes the narrative information (through the eyes) – the narrative system distinguishes between the subject of speech (the narrator) and the subject of perspective (the focalizer). In her overview of narrator types, the author takes into account the (grammatical) person or various participants in the story (first-person, second-person, or third-person narrator), the mode in which the narrative information is conveyed (auctorial/omniscient narrator vs. figural narrative situation), the reliability of the information conveyed (reliable or unreliable narrator), and classification by typical speech act or type of narration (reporter, explainer, or evaluator).

UDK 821.162.4.09:316.7

Mária Bátorová: Slovaška književnost in kultura s »postkolonialnega« vidika

V članku avtorica obravnava stanje slovaške kulture in književnosti v obdobju, ko je Sovjetska zveza na Češkoslovaškem izvajala ideološki nadzor. Analizira življenje in dela dveh različnih avtorjev ter opredeli dve vrsti javnega nasprotovanja na Slovaškem: 1) po letu 1968 ter 2) po letih 1950 in 1968. Opozarja na parametre zahodne misli (deloma tudi retrospektivno) v slovaški alternativni kulturi in književnosti, njuno uporniško moč ter boj za svobodo misli proti ideološki »kolonizaciji« in manipulaciji zavesti.

UDK 81'255.4:821.111(73).09=163.6

Janko Trupej: Translating Racist Discourse about Black People into Slovenian

This article discusses strategies for translating explicitly racist discourse about black people and racist terms for black people into Slovenian. Thirty-five translations are analysed in order to determine the general characteristics of translating racist discourse about black people over the course of Slovenian history.

UDK 82.0

Willie van Peer: Teorije književnosti: metarefleksija in rešitev

Avtor izhaja iz kategorizacije Roberta Penrosea in se sprašuje o tem, v kakšnem smislu lahko literarne teorije označimo za »znanstvene«. Gledano s tega zornega kota le malo obstoječih teorij zasluži, da jih označimo za znanstvene. To je še bolj presenetljivo, če upoštevamo, da je metodologija za oblikovanje takih znanstvenih teorij na voljo vsakomur, ki ga to zanima. To je ponazorjeno na primeru teorije aktualizacije (ang. *foregrounding*). Obenem avtor ugotavlja, da feministične literarne teorije ne morejo doseči svojih ciljev, ker ne izvajajo empiričnih raziskav.

82-02“19“

Špela Virant: A Mirror of Life or Its Model: Twentieth-Century Realism

This article uses the example of ahistorical twentieth-century realism to demonstrate how the hypothesis about universal, ahistorical functions of literature in relation to non-literary reality can contribute to in-depth historical treatment of literary phenomena.

UDK 82.0

Dejan Kos: The Universality of Literature: An Epistemological Perspective

Literary studies holds an ambivalent view of the concept of universality. On the one hand, it assumes that manifestations of its subject matter cannot be reduced to a common denominator, and on the other it speaks of literary phenomena that extend beyond the temporal and spatial frameworks of their historical manifestations. At the same time, while focusing on the subject of its treatment, it usually ignores the fact that even the concept of universality itself cannot avoid being included in arbitrary historical contexts. Hence, discussions on universal or partial dimensions of literature should also include a meta-reflection on the universality or partiality of literary-history discourses and their anthropological presumptions.

UDK 82.091

Mihaela Ursa: Univerzalnost kot stalnica v primerjalni književnosti: v smeri celostne teorije kulturnih stikov

V članku avtorica analizira vprašanje kulturnih stikov v primerjalnem okviru obstoječe dialektike med univerzalnim in nacionalnim. Idejo univerzalnih invariant, ki se kažejo v odsotnosti neposrednega vpliva ali odvisnosti, preučuje predvsem na podlagi del dveh romunskih komparativistov.

UDK 821.111(71).09Atwood M.

Michelle Gadpaille: Tematika in njene posledice: razmišljanje o knjigi *Survival* avtorice Margaret Atwood

V članku avtorica zgodovinsko in analitično preučuje trditev, da knjiga Margaret Atwood z naslovom *Survival, A Thematic Guide to Canadian Literature* (Preživetje: tematski vodnik po kanadski književnosti) opisuje nacionalne posebnosti kanadske književnosti. Primerja kanadske in evropske odzive na univerzalni tematski pristop Atwoodove ter ponuja nov pogled na ton in žanr besedila.

UDK 82.0:084.11

Tomaž Onič: The Universality of Literary Style: an Insight into the Graphic Novel

This paper deals with the stylistic features of texts which in the literary sense are traditionally justified in verbal discourse, but that can also be found in the graphic novel, where the visual semantic code replaces the linguistic one. Because of their capacity to colonize various literary genres, including visual discourse, and even to surpass the boundaries of literature, these components – and the literary phenomena containing them – can be viewed as universals.

UDK 82.091

Markus Schleich: *Amour fou* in *Crazy in love?* Literarni pogled na neobvladljivo strast kot univerzalni vidik človeškega stanja

*Amour fou* ali »nora ljubezen« je univerzalni literarni topos, ki izvira iz antične Grčije in je preživel vse do začetka 20. stoletja. Velik del privlačnosti je izgubil v kontekstu postmodernizma, medicinskih dognanj in popularne kulture. V članku avtor preučuje njegov ponovni pojav v novem vizualnem mediju.



UDK 82.0

Andrea Leskovec: The Historicity and Non-Historicity of Literary Depictions of Borderline Phenomena

Borderline experiences can be perceived as an anthropological universal, although their definition and content may differ completely. Literary texts stage borderline experiences as a transgression and transformation of various arrangements in which the author examines the extent to which the staging of borderline phenomena at the level of discourse follows a more or less uniform structure.

UDK 82.0-1

Darja Pavlič: Lyric Poetry from the Perspective of Universality of Narration

This article deals with the issue of narration as a universal semiotic practice that, according to some recent theories, is also characteristic of lyric poetry. It expands this thesis to the realm of modern lyric poetry and suggests that interpretations in which attention is directed to narrativization of poems should also take into account characteristics of style.

## GUIDELINES FOR AUTHORS

*Primerjalna književnost* (Comparative Literature) publishes original articles in comparative literature, literary theory, literary methodology, literary esthetics, and other fields dealing with literature and its contexts. Multidisciplinary approaches are also welcome. The journal publishes articles in Slovenian and occasionally in foreign languages. All submissions are peer reviewed.

Submit papers via e-mail (darja.pavlic@um.si).

Articles should be no longer than 25 pages (50,000 characters), and other submissions, such as reports, reviews, and so on, should not exceed 10 pages (20,000 characters). Articles include a synopsis (up to 300 characters) and keywords (5 to 8) in Slovenian and English; a summary (up to 2,000 characters) is published in Slovenian or another language.

Endnotes are numbered (numbers follow a word or punctuation directly, without spacing) and placed at the end of the main text. Endnotes do not contain bibliographical citations. Quotations within the text are in quotation marks; omissions are marked with ellipses and adaptations are in square brackets. Longer quotations (more than five lines) are set off in block paragraphs. The source of quotations appears in parentheses at the end of each quotation.

When the author of a quotation is mentioned in the accompanying text, only the page numbers (42–48) appear in parentheses at the end of the quotation. When the author of a quotation is named in parentheses, there is no punctuation between the author and page number: (Pirjevec 42–48).

Different works by the same author are referred to by an abbreviated title in parentheses: (Pirjevec, *Strukturalna* 42–48).

The bibliography at the end of the article follows MLA style:

- Independent publications (books, proceedings, and other volumes):  
Pirjevec, Dušan. *Strukturalna poetika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981. (Literarni leksikon 12).
- Articles in periodicals:  
Kos, Janko. “Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca.” *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.
- Articles in books or proceedings:  
Novak, Boris A. “Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu.” *France Prešeren – kultura – Evropa*. Eds. Jože Faganel and Darko Dolinar. Ljubljana: Založba ZRC, 2002. 15–47.

## NAVODILA ZA AVTORJE

*Primerjalna književnost* objavlja izvirne članke s področja primerjalne književnosti, literarne teorije, metodologije literarne vede, literarne estetike in drugih strok, ki obravnavajo literaturo in njene kontekste. Zaželeni so tudi meddisciplinarni pristopi. Revija objavlja prispevke v slovenščini, izjemoma tudi v drugih jezikih. Vsi članki so recenzirani.

Članke oddajte po elektronski pošti (darja.pavlic@um.si).

Razprave ne presegajo 25 strani (50.000 znakov), drugi prispevki – poročila, recenzije ipd. – imajo največ 10 strani (20.000 znakov). Razprave imajo sinopsis (do 300 znakov) in ključne besede (5-8) v slovenščini in angleščini ter daljši povzetek (do 2.000 znakov) v slovenščini ali tujem jeziku.

Tekoče oštevilčene opombe so za glavnim besedilom. Vanje ne vključujemo bibliografskih navedb. Citati v besedilu so označeni z narekovaji, izpusti iz njih in prilagoditve pa z oglatimi oklepaji. Daljši citati (več kot 5 vrst) so izločeni v samostojne odstavke. Vir citata je označen v oklepaju na koncu citata.

Kadar avtorja citata navedemo v sobesedilu, v oklepaju na koncu citata zapišemo samo strani: (42–48).

Kadar je avtor citata imenovan v oklepaju, med avtorjem in stranjo ni ločila: (Pirjevec 42–48).

Več enot istega avtorja označimo s skrajšanim naslovom v oklepaju: (Pirjevec, *Strukturalna* 42–48).

V bibliografiji na koncu članka so podatki izpisani po standardih MLA:

– za samostojne knjižne izdaje (monografije, zbornike):

Pirjevec, Dušan. *Strukturalna poetika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981. (Literarni leksikon 12).

– za članke v periodičnih publikacijah:

Kos, Janko. »Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca.« *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.

– za prispevke v zbornikih:

Novak, Boris A. »Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu.« *France Prešeren – kultura – Evropa*. Ur. Jože Faganel in Darko Dolinar. Ljubljana: Založba ZRC, 2002. 15–47.

## PAPERS

- 1 Tomaz Toporišič: **The Dangerous Liaisons between “Young Slovenian Art” and Futurism**
- 23 Igor Žunkovič: **Gregor Strniša’s Lyric Subject**
- 47 Alojzija Zupan Sosič: **The Narrator and Focalization**
- 73 Mária Bátorová: **Slovak Literature and Culture from the “Postcolonial” Perspective**
- 89 Janko Trupej: **Translating Racist Discourse about Black People into Slovenian**

## THEMATIC SECTION

- 111 Dejan Kos: **Universality of Literature and Universals in Literature: Historical and Ahistorical Perspectives. Introduction to the Thematic Section**
- 113 Willie van Peer: **Theories of Literature: A Meta-reflection and a Solution**
- 125 Špela Virant: **A Mirror of Life or Its Model: Twentieth-Century Realism**
- 139 Dejan Kos: **The Universality of Literature: An Epistemological Perspective**
- 151 Mihaela Ursa: **Universality as Invariability in Comparative Literature: Towards an Integrative Theory of Cultural Contact**
- 165 Michelle Gadpaille: **Thematics and its Aftermath: A Meditation on Atwood’s Survival**
- 179 Tomaz Onič: **The Universality of Literary Style: an Insight into the Graphic Novel**
- 199 Markus Schleich: ***Amour Fou and Crazy In Love?* Literature’s Take on Uncontrollable Passion as a Universal Aspect of the Human Condition**
- 213 Andrea Leskovec: **The Historicity and Non-Historicity of Literary Depictions of Borderline Phenomena**
- 227 Darja Pavlič: **Lyric Poetry from the Perspective of Universality of Narration**

## BOOK REVIEW

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST ISSN 0351-1189  
*Comparative literature, Ljubljana*

PKn (Ljubljana) 37.3 (2014)

**Izdaja Slovensko društvo za primerjalno književnost**  
***Published by the Slovene Comparative Literature Association***  
**[www.zrc-sazu.si/sdpk/revija.htm](http://www.zrc-sazu.si/sdpk/revija.htm)**

**Glavna in odgovorna urednica** *Editor:* Darja Pavlič

**Uredniški odbor** *Editorial Board:*

Darko Dolinar, Marijan Dovič, Marko Juvan, Vanesa Matajč, Lado Kralj,  
Vid Snoj, Jola Škulj

**Uredniški svet** *Advisory Board:*

Vladimir Biti (Dunaj/*Wien*), Janko Kos, Aleksander Skaza, Neva Šlibar, Galin Tihanov  
(London), Ivan Verč (Trst/*Trieste*), Tomo Virk, Peter V. Zima (Celovec/*Klagenfurt*)

© avtorji © *Authors*

PKn izhaja trikrat na leto *PKn is published three times a year.*

Prispevke in naročila pošiljajte na naslov *Send manuscripts and orders to:*  
Revija Primerjalna književnost, FF, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenia.

Letna naročnina: 17,50 €, za študente in dijake 8,80 €.

TR 02010-0016827526, z oznako »za revijo«.

Cena posamezne številke: 6,30 €.

*Annual subscription/single issues (outside Slovenia): € 35/€ 12.60.*

Naklada *Copies:* 400.

PKn je vključena v *PKn is indexed/abstracted in:*

Arts & Humanities Citation Index, Current Contents/ A&H,  
Bibliographie d'histoire littéraire française, ERIH, IBZ and IBR,  
MLA Directory of Periodicals, MLA International Bibliography, Scopus.

Oblikovanje *Design:* Narvika Bovcon

Stavek in prelom *Typesetting:* Alenka Maček

Tisk *Printed by:* VB&S d. o. o., Flandrova 19, Ljubljana

Izid številke je podprla *This issue is supported by*

Agencija za raziskovalno dejavnost RS

Oddano v tisk 12. decembra 2014 *Sent to print 12 December 2014.*