

RAZPRAVE

Winfried Menninghaus

France Bernik

Špela Žakelj

Varja Balžalorsky

Marcello Potocco

Sascha Bru & Bart Keunen

Darko Suvin

Franca Sinopoli

KRITIKE

PKn, letnik 29, št. 1, Ljubljana, junij 2006
UDK 82.091(05)

VSEBINA

■ RAZPRAVE

Winfried Menninghaus:

Hölderlinov sapfiški način: revizija mita o moškem
pindarskem vidcu 1

France Bernik:

Mejni model v slovenski religiozni poeziji 25

Špela Žakelj:

Dramska ironija v miraklu in moraliteti 35

Varja Balžalorsky:

Romani Chrétiena de Troyes v luči treh modernih teorij romana 51

Marcello Potocco:

Literatura, ideološkost in imaginarno 65

Sascha Bru & Bart Keunen:

Marx Barks. Nove perspektive v literarni sociologiji:
postmarksizem Ernesta Laclaua in Chantal Mouffe 83

Darko Suvin:

Političnost ob stoletnici Bertolta Brechta: njegova metoda
in kaj si o njej misli Jameson 103

Franca Sinopoli:

Poučevanje »evropske literature« prek zgodovine kritike.
Pojem »zglednega avtorja« kot izhodišče 119

■ **KRITIKE**

Retorika, etika in teorija pripovedi (*Alenka Koron*) 127

Skrivnosti igralske prezenze in komparativistika
(*Gašper Troha*)..... 133

HÖLDERLIN'S SAPPHIC MODE

REVISING THE MYTH OF THE MALE PINDARIC SEER

RAZPRAVE

Winfried Menninghaus

Institut für Gemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft,
Berlin, Germany

Revising the notion of Hölderlin the Pindaric prophet-poet, the essay presents a Sapphic counterpart in Hölderlin's poetry, and highlights the outstanding significance of Sappho for both the theory of lyrical poetry, gender politics, and the notion of symbolic female authority around 1800.

Hölderlinov sapfiški način: revizija mita o moškem pindarskem vidcu. Članek revidira prepričanje o Hölderlinu kot pindarskemu preroškemu pesniku in predstavlja sapfično protiutež v njegovi poeziji, pri čemer osvetli izjemen pomen Sapfo tako za teorijo lirske poezije in politiko spola kot tudi za simbolni ugled žensk okrog leta 1800.

Twentieth century Hölderlin scholarship has revealed with overwhelming success that Pindar was the key ancient model for Hölderlin's so-called "late" poems, i.e. those were written between 1800 and 1805 and widely considered his most outstanding works of art. Until very recently, however, little comparative attention has been paid to the fact that Pindar's odes were the pre-eminent authority in the genre of poetry not just from Plato to Quintilian, but likewise from the Renaissance editions of Pindar's works through Ronsard's *Odes Pindariques* (1550),¹ the English "Pindaricks" of the 17th century² and Opitz's dictum "*O meine lust/ Pindarisiren*" [Oh what a joy to Pindarize]³ all the way up to Klopstock, who was Hölderlin's most direct model for Pindarizing in German. Yet at the very moment – in or around 1800 – when Hölderlin is about to continue this tradition, a fundamental change occurs, or is felt to have occurred, as a result of which Pindar's work abruptly loses its significance. The topical notion of lyrical "subjectivity" entails, especially in German literature,⁴ a break with any trans-subjective ambition to achieve poetic mediation between gods and humans, to assign religious significance to both poetry and the poet. The social and religious hierarchies which are appraised and strengthened in the specifically Pindaric sublime, the constitutive linking of lyrical expression to great deeds and model heroes with mythical genealogies, has ceased to

be a part of the notion of the “lyrical” which for modern readers is very much a “Romantic” concept. Pindar has become a mere figure of past literary history whose work is barely readable for modern readers of lyric poetry. The most distinctive feature, therefore, of any historical scrutiny of Hölderlin’s “Pindaric” mode in the years 1801–1804 is this striking anachronism, which separates Hölderlin’s Pindaric mode from all its predecessors since Ronsard. At the very moment in the history of Western European poetry when Pindar is finally being dethroned as the “*lyricorum longe princeps*” [the long-time prince of lyric],⁵ Hölderlin devotes several years to translating and making “free adaptations” of Pindar.

In the critical discourse on poetry, most notably from Herder through Schlegel to Hegel, Sappho serves as the ancient model for the modern concept of lyric poetry which stresses the expression of subjective “passions”. Some ancient sources even placed Sappho above Pindar. Strabo calls her, as though for want of a better category, a *thaumastón ti chrema*, a marvelous, wonderful “thing”, for which there is nothing comparable in lyric poetry.⁶ While Pindar’s concentration on celebrating victors and great deeds is losing its long unquestioned credibility as a genuinely “lyrical” disposition, Sappho’s pathography, or more precisely algography of erotic obsessions, of situations involving parting and the experience of aging, seem all the more topical for modern lyrical expression. The following study extends the series of Hölderlin’s adoptions of literary models to include this enigmatic figure: it presents Hölderlin as a surprisingly consistent observer and re-worker of Sappho. The image of the (male-connoted) prophet and poet-seer is thus opened to a counterpoint which relates both the historical Sappho and the symbolic coordinates of the “lyrical” around 1800 to conceptions of “femininity”, not least of the kind that subvert or transgress traditional gender roles. Sappho, it turns out, has been of outstanding importance for the definition of what passes as “lyrical” since the end of the 18th century, and Hölderlin has a considerable share in this self-definition of “lyrical poetry” through reference to the lesbian poetess. Sappho is also – and the two facts overlap – *the* historical name for the precarious position of female authority in art and thought, just as Diotima is *the* mythical name for this authority.

My argument will focus almost entirely on a close reading of the famous poem “Hälfte des Lebens” [Half of Life]. Written between 1800 and 1803, it appeared at the end of 1804 in Friedrich Wilman’s *Taschenbuch auf das Jahr 1805* [Pocket Almanac for the Year 1805]. It is one of the group of nine poems which were the last to be published by Hölderlin himself. I will first highlight a very specific metrical feature and elaborate on its association with mythical, i.e. narrative content. Secondly, I will broaden the scope of the metrical analysis to a more comprehensive view of Hölderlin’s poetic language. The third portion of this article will be dedicated to referring the metrical findings to Hölderlin’s explicit theoretical poetics.

1. Sappho and Adonis in Hölderlin

1.1 The Sapphic *adoneus* as the metrical signature of the poem

The first observation I would like to make as the starting point is a metrical one. Whatever the title “Hälfte des Lebens” may mean, its formal properties resonate throughout the entire poem. Roughly equally distributed, rhythmically analogous word groups recur: as verse fragments in the expressions “*trünken von Küssen*” [drunk with kisses], “*nüchterne Wässer*” [sober waters], “*Schatten der Erde*” [shades of earth]; and finally as an integral verse in the closing line “*klirren die Fähnen*” [the banners flap]. The rhythmic match between title and closing line – “*Hälfte des Leben*”, “*klirren die Fähnen*” – sets the strongest stress. In rhetoric this five-syllable pattern has a suggestive name: “*adoneus*”. The name is derived from the ritual lament “*O ton Adonin*” [woe to Adonis],⁷ which is found among the fragments of Sappho’s odes. In the first book of her *Songs* the close of the Sapphic strophe generally follows the metrical pattern of this lament on the death of beautiful Adonis, which is why ancient grammarians gave the name *adoneus* to this group of syllables.⁸ The name is well chosen: Sappho is by far the oldest known source for the Adonis cult, and her extant verses on Adonis suggest that she composed one or more songs for the Lesbian Aphrodite cult,⁹ the annually recurring part of which was the lament over Adonis’ early death. Making free use of Saussure’s term, as further developed by Jean Starobinski, Michael Riffaterre, and Paul de Man, the Adonic verse pattern in Hölderlin’s poem could be called a metrical “hypogram” discretely inscribed in the series of words.¹⁰

It was Klopstock’s achievement to open up to German poetic language an abundance of new metrical and rhythmic possibilities by freely drawing on ancient ode meters. Hölderlin explicitly used Klopstock’s metrical devices of adopting Greek modes as a key starting point for his own poetry. In Hölderlin, however, the whole range of Ancient Greek meters as canonized by Horace is largely reduced to the duality of the Asclepiadean and the Alcaic strophe.¹¹ Sappho’s most famous strophic meter reappears only once in Hölderlin’s odes, namely in “*Unter den Alpen gesungen*” [Sung Beneath the Alps] (II 44; 1801).¹² Even in Klopstock’s extensive output of odes the Sapphic meter appears very rarely. Among his three isolated Sapphic odes, however, is one of his outstanding achievements: “*Furcht der Geliebten*” [Fear of the Beloved] (1753).¹³ As in “*Hälfte des Lebens*”, this poem uses the *adoneus* both as clausula, which conforms to Sappho, and as title, which is a feature altogether absent in Melic poetry.

Before concluding with the five syllables traditionally called *adoneus*, the Sapphic strophe runs through three metrically identical sequences: –u––u–u–u–u.¹⁴ In keeping with his general intention of avoiding metrical monotony [“*Gleichgetöne*”], Klopstock found something unsatisfactory in the triple repetition of the same metrical pattern before the closing *adoneus*. He therefore shifted the sole sequence of two short syllables in the Sapphic verse to a position behind the first long syllable in the first line and to a

position behind the second long syllable in the second line. Only in the third line did the two subsequent short syllables remain in their “original” position behind the third long syllable. With regard to the resulting metrical schema, it should, however, be borne in mind that in the context of German poetry the long syllable of the Greek meter means a stressed one (arsis), and the short syllable an unstressed one (thesis):

–**uu**–u–u–u–u
 –u–**uu**–u–u–u
 –u–u–**uu**–u–u
 –uu–u

The result of Klopstock’s innovation is generally referred to as a “*Wanderdaktylus*”, a dactyl whose position moves forward from line to line. Hölderlin has adopted Klopstock’s modification of the first two Sapphic lines; in addition, he changed the third line, the only Sapphic line left unaltered by Klopstock. He made the double thesis skip the position behind the third arsis, thus shifting it behind the fourth:

–**uu**–u–u–u–u
 –u–**uu**–u–u–u
 –u–u–u–**uu**–u
 –**uu**–u

As a result of this minute additional modification, Hölderlin’s Sapphic strophe suddenly concludes with a double *adoneus*. This novel feature simultaneously opens a different perspective on the first line as already modified by Klopstock: it also begins, unlike in Sappho, with an *adoneus*. The *adoneus* becomes a frame – in Hölderlin even a double frame – of the entire Sapphic meter:

Klopstock	Hölderlin
(– uu –u)–u–u–u	(– uu –u)–u–u–u
–u–uu–u–u–u	–u–uu–u–u–u
–u–u–uu–u–u	–u–u–u(– uu –u)
(– uu –u)	(– uu –u)

Thus the Adonic pattern which frames “Hälfte des Lebens” likewise frames Hölderlin’s version of the Sapphic strophe. The coincidence clearly indicates that of all features of the Sapphic strophe, the *adoneus* attracted Hölderlin’s most marked attention and therefore also deserves a similar degree of critical attention.

Apart from “Unter den Alpen gesungen” Hölderlin seems to have intended Sappho’s integral strophic meter for the poem “Thränen” [Tears] (II 58). At least he noted the scheme of the strophe on the reverse of the sheet on which he wrote the poem (II 516). In its first two variants this poem bore a title which probably also motivated the metrical sketch: “Sapphos Schwanengesang” [Sappho’s Swan Song] (II 515). In the third variant, however, the Alcaic form definitely prevails, and the new title erases any direct echo of a Sapphic ode. For “Hälfte des Lebens” this poem is all the

more suggestive, as it not only dates from the same period, but was prepared for the printer and published by Hölderlin together with “Hälfte des Lebens”. Both poems take the form of a swan song conjuring up a beauty and love which is past; both poems bear traces of a self-effacing preoccupation with the Sapphic form.

This formal feature constitutes a highly distinctive philological datum of some significance. Sapphic odes which reproduce the ancient meter in German are extremely rare; those that erase their Sapphic references as soon as they make them are even rarer.

1.2 Sappho and Diotima

Hölderlin's novel *Hyperion* expressly mentions “Sappho” as the poetess about whom Diotima and Hyperion “spoke a lot” (III 168). Herder and Schlegel also have only one answer to the question of who *the* lyrical poet is: “Sappho”.¹⁵ She figures in the poetry of the period around 1800 – as she did in ancient rhetoric – as the epitome of the great female poet. Sappho is, as Rilke was later to say, “the small figure reaching out to the infinite that everyone /.../ had in mind when speaking of *the* poetess “[*die kleine, ins Unendliche hinaus gespannte Gestalt, die alle /.../ meinten, wenn sie sagten: die Dichterin*].¹⁶ Schlegel extolled Sappho both as a model of the independent, “free” woman and as the historical model of Plato's mythical Diotima.¹⁷ According to Aelianus, no less an authority than Plato called the poet from Lesbos “the Wise Woman”¹⁸ – another bridge between Sappho and the Platonic Diotima. Schlegel said Diotima was as “necessary an idea for Socratic philosophy as the Madonna is to the Catholic religion”.¹⁹ Something analogous goes for Hölderlin's poetry. Diotima-Sappho is the Laura, the standard female reference in his poetry. Sappho, said Hölderlin in confirmation of the ancient tradition, was the “tenth Muse” (IV 196), and Diotima “the silent union of our thought and poetry” (III 221). While Freud and Lacan see the position of authority as a male gender role or, more precisely, as male power over the symbolic; while Kristeva's introduction of a female (counter)-authority is entirely confined to the pre- or trans-symbolic “*corps maternel*”,²⁰ Schlegel's and Hölderlin's quest related to the names of “Sappho” and “Diotima”, is aimed at the apparently impossible position of a female authority in the symbolic sphere.

Although it is only Diotima that Hölderlin evokes in his poems by name, Sappho's presence in them is not confined to the Sapphic strophe or the Sapphic *adoneus*. The “Hymne an die Menschheit” [Hymn to Humanity] and the “Hymne an den Genius der Jugend” [Hymn to the Genius of Youth] refer to the concept of “*Lesbic Gebilde*” [Lesbian works of art] (I 147) or “*Lesbic Gestalt*” (I 147) and link it to poetic “enthusiasm” and “*der Schönheit Allgewalt*” [the supreme power of beauty]. Since the days of Horace, if not earlier, the poetic modes of Sappho and Alcaeus are described as “Lesbic” or “eolic modes”. Sappho's songs are indeed considered to be devoted to “*der Schönheit weitem Lustgefilde*” (I 147): to the creative arts,

beautiful customs, scented ointments, ornamental objects, beautiful movements and, not least the beautiful bodies of young women (and occasionally of young men). The desire for this beauty is nearly always colored by melancholy, even despair. Either the beautiful object of desire has eluded the “I” whose ardor it has aroused, or it resists attempts to woo it, or again it is presented as one who is just about to abandon Sappho; or it is imagined by the poetess, as a woman in her mid-thirties, as something basically over and done with, consigned only to memory. Thus the ritual lament for Adonis, which provides the model for the clausula of the Sapphic strophe, is in fact a key figure of Sapphic poetry.

In 1799, when Hölderlin was planning “to publish a poetic monthly”, Sappho appears second on the list of authors whose “life” and “peculiar artistic character” were to be studied in “essays”: “Homer, Sappho, Aeschylus, Sophocles, Horace, Rousseau, (as the author of *Héloïse*), Shakespeare” (VI 323). The canon of these authors reveals Hölderlin’s strong affinity with the literary criticism of Herder and Friedrich Schlegel. The early essay *Geschichte der schönen Künste unter den Griechen* [History of the Fine Arts among the Greeks] contains more than a hint of what Hölderlin might conceivably have written about Sappho in the never-to-be-published monthly. Although Herder had noticed in the “tender glow” of the “Sapphic fire”²¹ a mixture of “strength and gentleness, surge and ebb”,²² he had put the main emphasis on “female” gentleness. Hölderlin, on the other hand, stresses the “bold manly spirit”, which “stands up in her chant”; not the gentleness, but the “inimitable passion” and the “ravishing” power of the “language in which Sappho portrays her feelings” (IV 196–197). Sappho has left a lasting and authoritative mark on the pathos of the erotic situational poem, on the recollection of the radiance and beauty of youth, and on acute reflections on aging.²³ If we combine the last two of these components of Sappho’s lyrical cosmos, we come very close to the basic opposition in “*Hälfte des Lebens*”.

In Hölderlin’s view of Sappho’s “life” the “bold” fire of her poems is juxtaposed with a depressing picture of her private existence. In dealing with Sappho’s temporary banishment from her home town, the love affairs with the girls of her circle that regularly end in separation, her presumed rejection by the Adonis-like Phaon, and the legend of her suicidal leap from the Leucadian promontory, Hölderlin portrays a thoroughly “unhappy” figure (IV 196). She, “whose talents and education entitled her to demand so much”, had been literally “excluded from any joy of life” and “not pitied by a soul”; from this “depressing” unhappiness, Hölderlin holds, not even Sappho’s outstanding literary achievements could ultimately save her. Such profoundly sad formulations make Sappho’s *vita* indistinguishable from Hölderlin’s description of himself in his letters. Indeed, Hölderlin’s preoccupation with Sappho shows numerous signs of identification. The description of the verses which Sappho wrung from her unhappy existence (IV 196–197) applies at least as much to Hölderlin himself as to the Sapphic ode. The combination of intense passion and cold observation corresponds exactly to Hölderlin’s own poetic configuration of “enthusiasm” and “so-

briety" (IV 233), a tense configuration to which the Sapphic-Adoneic poem "Hälfte des Lebens" alludes in the predicate "*heilignüchtern*" [sacred-sober].²⁴

Finally, Sappho and Hölderlin share a highly distinctive feature with regard to the history of their reception. Unlike Pindar, Alcaeus or Horace, indeed unlike almost any other famous lyricists in literary history, Sappho and Hölderlin have themselves been made the subject of literary fiction. There have been numerous legends and literary works about Sappho from ancient times to the present day, the 18th and 19th centuries being particularly productive in this regard.²⁵ The real or imaginary *vita* of a Pindar or a Horace has not exerted any such imaginative attraction, although the works of these writers as a whole have been far more influential than those of Sappho. Hölderlin is perhaps the only poet of the modern age about whom stories were written during his lifetime; in a heady mix of biographical data and fiction, they turned his poetic stature and private misery into literature.²⁶ It is surely no coincidence that the fascination with the names of Sappho and Hölderlin, whether as poets or as individuals, has a similar origin: both names evoke a vision of the highest lyrical authority in intimate association with unhappy love, desperate suffering, and suicide or madness. If this explosive mixture had been further enriched by the additional feature of sexual transgression (homo- or bisexuality) in Hölderlin's case, the fictional exploitation of the name Hölderlin might perhaps have been as great as that of Sappho. No matter how mediocre, bad, even kitsch, these narratives may be, they are an integral part of the image of Hölderlin at the end of his life; and one whose topical affinity with the Sappho legends has been not so much corrected as completely suppressed by the triumph of the Pindaric image of Hölderlin.

1.3 From *adoneus* to Adonis: "*Hälfte des Lebens*" as a rewriting of the ancient myth of beauty

The two polar strophes of "*Hälfte des Lebens*" correspond exactly to the polarity in Adonis' life as reported by Panyassis (a Greek poet of the 5th century B.C.). After his birth, Aphrodite took Adonis under her protection because of his beauty, but immediately afterwards, she entrusted his upbringing to Persephone. The latter, however, was reluctant to surrender Adonis when he had grown into a beautiful youth. Finally, Zeus had to resolve the dispute: for a part of the year he awarded Adonis to Persephone, and hence to the underworld, and for the rest of the year to Aphrodite.²⁷ The feast of Adonis in the Aphrodite cult marks the annual ending of the "Aphrodisian" half of his life; it also laments the bitter necessity of the other "half of life". Seen in this light, Adonis is a figure who arrives at half of life not just once, but periodically. In Latin antiquity, the polar regions and the seasons of Adonis were explicitly identified with summer and winter.²⁸ The feast of Adonis, like Hölderlin's poem, commemorates, indeed performs, the change from one to the other: at the height of summer, the

flora of the Adonis gardens and the images of the beautiful youth are borne down to the water. The act of throwing them into the water is a symbolic funeral that announces, with the loss of Adonis' beauty, the imminent onset of winter. Cries of woe accompany this symbolic change, in which the surface of the water marks the boundary between the upper and the underworld. The ritual lament for Adonis and Hölderlin's poem also concurs in making the absence of flowers symbolize the loss of both Adonis and the beauty of late summer.

The rhythmic pattern thus overlaps in several respects with its mythical horizon: in the medium of the *adoneus*, the myth of Adonis, of the shining presence and the melancholy absence of beauty, is "recounted" anew. To this extent the metrical hypogram can be read not only as the inscription of any *adoneus*, but more precisely of the eponymous Adoneus – that found in Sappho's verse *ô ton Adônin* ["*wéhe Adónis*"].²⁹ The recovery of a latent word or proper name as observed in Hölderlin's inscription of Adoneus can be related to Saussure's theory of "words beneath words", both hidden and replayed in verse. Apart from the metrical allusion to Aphrodite's mourning of Adonis, Hölderlin explicitly refers to this myth several times. There is, in fact, from Schlegel and Creuzer, through Shelley and Keats, a plethora of rewritings of the Adonis myth in Hölderlin's time. This is contemporary with a strong Romantic interest in what Schlegel in his Lyceum-fragment 119 called "Sapphic poems"³⁰ which he thought were of pre-eminent interest for contemporary literature. Particularly in the German context, the romantic Adonis and the romantic Sappho are correlated in multiple ways. In fact, their presence or absence, separately or in an associated fashion, amounts to a topical indicator of the distance between Schlegel's and Hölderlin's attitude to the Greeks on the one hand, and Winckelmann, Goethe, and Schiller on the other hand, who grant no significance to Adonis or Sappho, barely even mentioning them.

Beyond the metrical and thematic pattern, the reference to both Sappho and Adonis share a marked emphasis on female license in terms of sexual and gender roles. With regard to Sappho, this requires no further elaboration, as she notoriously represents the classic case of a female teacher having highly sexualized relations with her much younger disciples. Something similar holds, though less ambiguously so, for the female rites of Adonis: they were perhaps the most conspicuous acts of female dissatisfaction and resistance to Athenian gender rules. These rules implied that women had no say at all in public matters, and had to accept the fact that their husbands routinely directed their sexual and also emotional attention both to the vast number of available prostitutes of various kinds and to young men. In the context of the Adonic rites, the widely neglected and even routinely mistreated Athenian spouses publicly expressed their desire for a beautiful and tender young lover. It is not surprising, therefore, that these rites were not part of the official Athenian calendar, but only barely and unofficially tolerated. The references to these rites in Aristophanes and Plato make it quite clear that men perceived them as an outrageous attack on male authority, something amounting to a serious threat not only to the gender order,

but literally to the security of the state – as a matter for the Department of Homeland Security, if you like. For these reasons, the Adonic rite has, over the past two decades, attracted substantial attention from scholars of Greek antiquity interested in gender issues.³¹ The discourse on Sappho and Adonis around 1800 very much prefigures this recent scholarly interest by essentially stressing the same agenda of gender conflict, female sexual license, and last, but not least, symbolic female authority.

1.4 Adonis und Narcissus

Although no beautiful youth appears on the scene of “Hälfte des Lebens”, the specific features of the lament for Adonis also conjure up another key figure among mythological narratives of beauty, one that had already been associated with Adonis in ancient times, and even more so in Shakespeare’s verse epic “Venus and Adonis”: Narcissus. Narcissus’ bending down to the water, beauty which inclines toward the surface of water, is a key image in Ovid’s famous narrative. Narcissus is not standing at an immaculate well: he is bending down towards it. In Hölderlin, a similar downward movement determines a whole series of phenomena: yellow pears, wild roses, indeed the “land” itself and the “*holden Schwäne*” [graceful swans]. To the extent that all referents in the first strophe show an inclination towards the surface of the lake, the swans dipping [*tunken*] their heads in the water, their touching and crossing of the boundary between the surface and the underworld with their heads [Haupt], is the *telos* and outstanding event of the first half of the poem. Likewise rhythmically, there is a special stress on *tunkt* [dips]: it opens the first and only line in the whole strophe not to begin with an anacrusis.

Compared to Ovid, Hölderlin reinforces the gesture of inclining downwards to the lake by extending it to a multitude of natural phenomena. This creates an awareness of an undertow, a force of attraction emanating from beneath the surface of the lake, an assumed force which ever since Frazer’s *Golden Bough* has been associated with the fear, well documented by ethnologists, of seeing one’s own reflection in water.³² It is a fear based on the assumption that reflections, like shadows, are not merely metaphorical simulacra, but real and vulnerable metonymic parts of the person reflected. More than that, they were considered to be the person’s soul, which was in danger of being pulled below the surface of the water by evil spirits, causing the death of the reflected person. The presence of such a potentially dangerous undertow toward the reflecting surface of the lake permeates the radiance of the golden late summer or early autumn day in Hölderlin’s poem. The gesture of “hanging down” over the water thus endows an image of perfect beauty with a tendency toward a fatal outcome. Here again, as with Adonis and Narcissus, a short life and imminent death are inherent features in the depiction of supreme beauty.

As the (imagined) *telos* that governs the direction of all stooping and dipping, the “water” is the last word in the first strophe. It conforms to the

allusions to Narcissus' stooping over the spring that the impact on the water destroys the beautiful and desired image and hence is directly followed by a mournful "*Weh*" [woe]. When Narcissus touches the water with his arms, all the beauty of the reflective image implodes and dissipates. Narcissus responds to this with the gestures of mourning the dead and accompanies them with a sorrowful "*eheu*" [alas] that the nymph Echo instantly reinforces with another.³³ "*Hälfte des Lebens*" translates this lament into German: *eheu* becomes *Weh*. The disintegration of the total image and of the desire that is directed at it is further reflected in the staccato-like interruptions which shape the flow of the sentence in the first line of the second strophe: "*Weh mir; wo nehm ich, wenn*".

The catastrophic change thus takes place in the vacant line between the words *Wasser* [water] and *weh* – and hence literally in the "empty" half of the poem. Much as Walter Benjamin has suggested, the caesura (whose significance lies in marking the absence of a positive signifier in the sequence of signs) becomes the critical moment where an inexpressible "truth" intervenes.³⁴ Only out of this moment of crisis, of a potentially traumatic turnaround does the very position of the speaking "I" emerge. It first appears both grammatically and as the subject of speech when the caesura is explicitly lamented. Echoed in a sequence of further "w" assonances, the caesura occurring between *Wasser* and *weh* switches the focus of the poem from over-ripe summer to piercing cold winter. The purely negative characterization with which the second strophe first operates, resembles the famous *ekphrasis* which Ovid gives of the spring, in which the fatal reflection of Narcissus occurs. This spring is surrounded by forest so dense that no sunbeam can penetrate it. The Latin *nullo sole* directly prefigures the situation of the unavailability of sunlight to which Hölderlin's "I" sees himself exposed. I am confining myself here to these very brief remarks on the Narcissus analogy in the imagery of the poem. A further elaboration of this topic could show that around 1800 the myth of Narcissus was central to reflecting the predicament of the poet and that Hölderlin's evocation of Narcissus has in fact some bearing on this *topos* of poetic self-reflection. The swan blends perfectly with this way of reading Hölderlin's poem, as the swan has a rich tradition both as the poet's image of himself and as an emblem of narcissistic self-centeredness.

2. The "melting pot" of Hölderlin's poetic language: the interplay of Sapphic, Alcaic, and Pindaric features

In Hölderlin studies, the first and to date only metrical interpretation of "*Hälfte des Leben*" is now tactfully referred to as a curiosity. In an anthology of German poetry entitled *Ewiger Vorrat deutscher Poesie* [Eternal Stock of German Poetry] (1926) Rudolf Borchardt rendered "*Hälfte des Lebens*", in a remarkable distortion of its graphic representation, as a fragment of a failed attempt at an Alcaic Ode.³⁵ According to Borchardt, only madness prevented Hölderlin from writing the whole poem in the manner

of the Alcaic ode.³⁶ Borchardt's explanation is all the less convincing, as Hölderlin when working on "Hälfte des Lebens" simultaneously edited and sent to the printer's five complete Alcaic odes, some of them newly written. Nevertheless, Borchardt's bizarre commentary contains an important insight into Hölderlin's poem.³⁷ As meanwhile has been shown for many of Klopstock's and Hölderlin's other "free" verse poems, "Hälfte des Lebens" can indeed at least partly be read as a recombination of fragments taken from the Alcaic ode.³⁸ Seen in this light, it represents a mixture – or in Hölderlin's words: an "interchange" of "tones" (III 148, VI 339) – which metrically refer both to the Adonic clausula of the Sapphic strophe and to fragments taken from the Alcaic strophe. In this highly specific blend of metrical features it resembles no other poem so much as "Hyperions Schicksalslied" [*The Song of Hyperion's Fate*], the second outstanding short poem by Hölderlin.³⁹

Nevertheless both poems are in free rhythms in the full sense of the word, and "Hälfte des Lebens" also shares important rhythmic features of the great Pindaric Gesänge: above all, the tendency to accumulate strong word stresses using techniques of isolating the words against the flow of the sentence, especially by inserting multiple breaks between sentence, rhythm and line caesuras.⁴⁰ As these features of Hölderlin's language have been elaborately discussed elsewhere – though not specifically with regard to "Hälfte des Lebens" – I need not go into any detail here and return immediately to the metrical quotations that Hölderlin blends into his free rhythms. The combination of fragmented Sapphic and Alcaic patterns in his two outstanding short poems has a striking theoretical resonance, in that contemporary poetics define the strophic ode, indeed the lyrical muse itself, precisely in terms of the polarity of Sappho and Alcaeus. In his pivotal essay on the two authors from Lesbos, Herder wrote, "Alcaeus and Sappho, the man and woman from Lesbos, can be valued as the original models of the ode in its two main variants, the bold and the tender."⁴¹ The Sapphic and Alcaic odes differ from the strophic meters "invented" by Pindar a good hundred years later, not only in their lesser extent and lower degree of metrical complexity, but also in giving another role to the (imaginary) voice. Pindar's songs, as Friedrich Schlegel pointed out, always give voice to a "public feeling", a collective content. They are lyrics for a choir, even "if they have never been sung by a choir."⁴² Sappho's and Alcaeus' imaginary voices, on the other hand, represent strictly themselves: they make it "a principle to stress 'singularity' [*Einzelheit*] they are voicing", and "usually seek only to give the strongest and clearest expression to individual feelings".⁴³ This distinction formulates in the language of a contemporary known to Hölderlin the eccentric position that Pindar's poetry occupies in relation to the (modern) concept of the Lyrical. Hegel too identified – with all due respect for Hölderlin's revered authors Pindar, Klopstock and Schiller – the melic lyric (Sappho and Alcaeus) as the model of the lyrical mode as such: "Genuine lyrical reflection and passion develop in the so-called melic lyric."⁴⁴

As a decidedly Pindaric poet, Hölderlin adopts a principled stance against this powerful "Romantic" consensus, shared even by Hegel despite consid-

erable resistance. “Hälfte des Lebens”, on the other hand, *also* belongs to the field of lyrical poetry in the narrower sense of the word, for which Sappho and Alcaeus are the ancient “archetypes”.⁴⁵ The simple opposition of the two ancient lyrical archetypes, Sappho and Alcaeus as “tender” and “bold” yields to a more complex differentiation already in Herder’s programmatic essay *Alcäus und Sappho. Von zwei Hauptgattungen der lyrischen Dichtkunst* [Alcaeus and Sappho: On Two Main Genres of Lyric Poetry]: “Alcaeus, Sappho, and their friend Erinna invented or reworked lyrical modes that first lent the *ode* wings, so to speak, and became their sweet, eternal paragons. /.../ Each of these measures is marked by a *character of its own*; but they all strive to create a pleasant blend of strength and gentleness, surge and ebb, tension and relaxation of tones.”⁴⁶ The tenderness of the Sapphic ode is thus coupled with “strength”, and the boldness of the Alcaic with “gentleness”. Each contains within itself the other as a subdominant. And it was this that fascinated Hölderlin. As he praised “unhappy Sappho” for her dual ability to portray the “gentle” both with “inimitable passion” and a cold analytical eye, he also noted in the “hotheaded Alcaeus” an analogous duplicity of strong passion and gentleness:

Alcaeus wanted to attain fame as a hero, and was defeated: Alcaeus stirred dissension, and was banished /.../ With the same passion, /.../ with which Sappho portrays her feelings, Alcaeus speaks of battles and tyrants. At the same time, he is as masterly as Sappho is in striking the very opposite tones, namely the gentle and the Anacreontic. (IV 197)⁴⁷

This chiasmic reversal of the same features in the songs of both Sappho and Alcaeus applies also to the metrical form. Not only do the two poets make different use of the same basic meters of eolic lyric poetry, but each occasionally directly adopts the verse and strophe forms of the other: Alcaeus the Sapphic, and Sappho the Alcaic form.⁴⁸ In this sense Hölderlin’s combination of Sapphic and Alcaic verse fragments draws on a basic principle of eolic lyric poetry itself. It extends to the sphere of metrical features what contemporary lyric theory had described – with regard to Sappho and Alcaeus as the two basic forms of the Lyrical as such – as a configuration of polarity and similarity, complementarity and mutual penetration.

Unlike Herder, Hölderlin and Schlegel rank Sappho as superior to the Alcaic pole of eolic lyric poetry. “Sappho,” writes Schlegel, “was the best of her kind, as perfect as Sophocles, and as astonishing as Homer was of his.”⁴⁹ Her “odes” [*Gesänge*] were a model of “perfect lyrical beauty”.⁵⁰ (Pseudo-)Longinus had extolled the combination of apparently opposed features as the specifically sublime virtue of the gentle Sapphic “fire”.⁵¹ Herder, Hölderlin and Schlegel owe the fundamental feature of their portraits of Sappho – the combination of gentleness and passion – to Longinus’s observation. In any event female authority in the field of poetic language appears to be one that “deconstructs” traditional polarities, including those of gender roles.

In view of all this, the discovery of Sapphic and Alcaic verses and verse fragments in Hölderlin’s “Hälfte des Lebens” has rich implications. It re-

lates the poem, by virtue of its formal properties, to contemporary poetics which identify Sappho and Alcaeus as the “original models” of lyrical “beauty”. Under the rubric of “perfect beauty”, the beauty of a golden late summer or autumnal landscape, Adonis as the (male) substratum of the Sapphic *adoneus*, and the beauty of lyrical enthusiasm itself, all come together. In all three cases, moreover, beauty is bound up with a melancholy listlessness, hanging and wasting away.

Hölderlin’s subtle configuration of fragments of canonical ode meters introduces new modes of meaning into the play of meter and rhythm that cannot sufficiently be grasped using the influential poetics of his predecessor, Klopstock. Klopstock remained true to the ancient theory of rhythm in that he saw in the temporal and stress patterns of syllable groups – i.e. in their purely material properties – an immediate expression of “passions”.⁵² The content of a poem may force us to make hermeneutical efforts at comprehension, and for this reason take longer to reach us than the declamation itself. The rhythmic form, on the other hand – its time, stress and caesura patterns – always affects our emotions instantaneously, “*schnell*”,⁵³ as Klopstock says, and can also impart a great deal that is not contained in the words, and is thus “unsaid”. The clear semiotic distinction between these modes of meaning inspired Klopstock to come up with a wonderful formulation: “*In einem guten Gedicht geht das Ungesagte umher wie in Homers Schlachten die nur von wenigen gesehenen Götter.*” [In a good poem the Unsaid wanders about like in Homer’s battles the gods, who are seen by but a few.]⁵⁴ This finding applies as much to Hölderlin’s poems as to Klopstock’s, yet the way the unsaid is generated is fundamentally different. Although Klopstock’s poems – beginning with the unique practice of schematically exhibiting their metrical pattern between the title and the first line – often create an impression of purely intellectual experimentation and excessively contrived rhythms, his theory is still aimed at the immediate “expression” of something that is not described and may not be fully said either, and hence – as Goethe famously put it – at “symbolic” correspondences of material linguistic patterns and emotions. By contrast, Hölderlin’s late manner of using metrical allusions also has some markedly “allegorical” features. For the fragmented metrical quotations are not merely juxtaposed and contrasted for the sake of their material properties and their immediate expressive values; they are also designed to evoke fragments of historical knowledge from a period extending from the remote context of their first use to the contemporary debate on Sappho’s and Alcaeus’ odes as the basic models of the Lyrical. The metaphorical correspondences between rhythmic structures and emotion are thus superimposed by metonymic contiguity associations which charge the rhythm with semantic resonances of mythical, historical and theoretical significance. Making free use of Klopstock’s beautiful sentence about the unsaid, one might say that these metrical allegories have something ghostly about them, all the more so from a historical distance; for they discreetly wander through the poems, almost incognito and invisible “like in Homer’s battles the gods, who are seen by but a few.”

The poems written after 1805, indeed Hölderlin's entire output after his last self-published work, mark a radical break with these metrically supported appearances of canonical Greek forms which were simultaneously adopted as models for the Romantic lyric. Against the background of this late *tabula rasa* the pain of parting expressed in "Hälfte des Lebens" entails an self-reflective dimension, in that the idealized patterns of the lyrical, before altogether disappearing from Hölderlin's work, are granted a final appearance as barely discernible metrical ghosts – just as the pluralized swans are hardly recognizable anymore as icons of the self-confident poet.⁵⁵ This notion of a final appearance on a stage about to be abandoned blends perfectly with the fact that the *adoneus* owes his name to a rite which mourns and laments a terrible loss. By paradoxically using the feature of the Adonic clausula already for the title, Hölderlin immerses the entire scene from the very beginning in the prevailing sentiment of a mournful farewell, which he in fact is about to give to all the revered authors and models of the lyrical he had previously adapted to his own poetical language. Henceforth, immediately after this final staging in "Hälfte des Lebens", the grand lyrical modes of Greek antiquity fall silent. The traumatic catastrophe which permeates the often laudatory and wholly affirmative iambic-trochaic lines Hölderlin continued writing for much of the remaining "half of (his) life" (until his death in 1843), gains its full poetic momentum only if one senses the shadows these often forcedly banal rhymes conceal: their eradicating, denying, and silencing of the revered lyrical modes Hölderlin had consistently drawn and elaborated upon. "Hälfte des Lebens" still bears the traces, in fact engages in a complex final interplay which afterwards is only negatively audible through its absence and hence "expressionless" in Benjamin's sense: the icons (swan), historical model-heroes, and formal modes of what was termed "lyrical", especially in Germany circa 1800. Reading the poem in this light exposes the reader to a catastrophic breach in the very system of the language of poetry. If the Adonic rites perform a mournful burial of the object of desire, the Sapphic-Adonic verse in Hölderlin's "Hälfte des Lebens" anticipates, and in fact seals, the future absence of what in the preceding years used to be the position of love, female symbolic authority, and the mode of the "Romantic" Lyrical. Indeed, if there is a genuine poetical measurement of Hölderlin's much-discussed "madness" throughout the second half of his life, it is the absence of the Sapphic mode right after the publication of the poem "Hälfte des Lebens" – a publication which literally coincides with the end of the first half of Hölderlin's life. While both the Alcaic and the Pindaric mode occasionally reappear in Hölderlin's writing before he finally settles for rhymes and iambo-trochaic verse only, the Sapphic mode remains silenced once and forever, with no transition period and no exception. The disappearance of Sappho from Hölderlin's writing is concomitant with clinical madness becoming permanent.

It appears to be a worthy desideratum to think of a new sub-discipline of rhetoric – one I am tempted to call allegorical metrics – that might account for phenomena such as those I am addressing here. Like Benjamin's readings of other allegorical structures, such allegorical metrics depend on

extensive studies in historical semantics. In the case I am considering here, for instance, there is no direct way at all between identifying the pattern of an *adoneus* and determining its allegorical significance. Rather, my interpretation rests on an extensive study of Sappho's role in late 18th century poetics and hence of the issues involved when referring to her poetry in a specific moment of literary history. What I present here is but a small sample of these historical references which bring together questions of meter, rhythm, style, a strong interest in questions of gender and gender-crossing (the sublime poetess), and a highly specific notion of the "Lyrical".

3. The antagonism within the poem itself – a Sapphic element in Hölderlin's Pindaric hymns?

Hölderlin's explicit poetics from the period of the poems discussed here entail a radical break with any correspondence of form and content, any rhetorical *aptum*, and any classical-aesthetic notion of the harmony of structure of a work of art. According to Hölderlin, the achievement of artistic form does not consist in the brilliant presentation of its content, but in the compensatory overcoming of what it most lacks. While the preeminent experience of the Greeks – their "natural" and "inborn" inclination, according to Hölderlin – was "the fire from heaven", the "sacred pathos", their artistic aspiration went in the opposite direction of a striving to achieve the very qualities that were "alien" to them: namely "precision", "clarity of presentation" and "sobriety" (VI 425–426). For the moderns, Hölderlin diagnosed the opposite predicament: the striving for pathos against a given background of a sobriety of thought. In both cases, art achieves its mastery only against a force operating in the opposite direction, by constituting what Hölderlin called an "*Umkehr*",⁵⁶ an inversion of its own basis.⁵⁷ The negative reflection, the sudden change from beauty and abundance to barrenness and want that takes place in the myths of Adonis and Narcissus, as it does in Hölderlin's poem, is at the same time a basic figure of Hölderlin's poetics.

This figure very much anticipates Nietzsche's interpretation of the Apollonian beauty of the work of art – as a dream-like figure designed to subdue and even consign to oblivion an underlying Dionysian experience with the very opposite features.⁵⁸ In fact, Hölderlin has even used the strong concept of denial [*Verleugnung*] in order to emphasize the negativity at work in the apparent form of an artwork. He succinctly stipulated that the "ground" or experiential basis of a poem be "denied" by its "artistic character" [*Kunstcharakter*] (IV 150). As a result, the ground of any given poem must be sought in something that is almost made to disappear. The almost unreadable quality of the Adoneus-Adonis in "Hälfte des Lebens" and of the Sapphic dimension of Hölderlin's poetry in general may well be part of this necessary trajectory of "inversion" in which Hölderlin ultimately saw the decisive achievement of artistic form. The almost complete "denial" of the Sapphic meter and of all direct references to Sappho in the final version

of the ode “Thränen” which was first entitled “Sapphos Schwanengesang” might serve as an example directly highlighting a logic of this kind. Given the complementarity of the Sapphic and the Alcaic mode in contemporary poetics, one might even arrive at the conclusion that the marked quantitative preference for the Alcaic “*Kunstcharakter*” in Hölderlin’s odes indicates an even greater affinity to the Sapphic “fire” and Sapphic “tears”.

Following this line of thought, the suspicion arises that likewise in Hölderlin’s great Pindaric cantos the effort of poetic negativity is also aimed at working its way through opposing and almost “denied” features. Since any “denial” retains traces of what is denied, Hölderlin’s texts, by virtue of the theory they are based on, require us to be on the alert for effects based on tipping over into something else, for discreet breaches of their own tone. And indeed, many of the Pindaric hymns – nearly all of them, in fact – are pervaded by an obstinate recurrence of the (Sapphic) *adoneus*. The first five strophes of the “Pindaric” hymn “Der Einzige” [The Only One] all end in an *adoneus*: “*unter den Ménschen*” [among men], “*bin ich gegángen*” [I went], “*Gáste verbérget*” [harbor ye guests], “*ándere féhlet*”, “*záhmte der Vólker*” [tamed the nations]. At the end of the fourth strophe of “Patmos” the *adoneus* occurs in a similarly massive accumulation: “*Gróßten das GróÙe*” [to the great what is great], “*Nie eine Waide*”, “*Bleibet im Ánfang*”, “*Géht dieses wieder*”. In his famous poem “Andenken” [Remembrance] Hölderlin used several discreetly inserted *adonei* to pave the way for what is perhaps his best known *adoneus* of all, one which closes not only the strophe, but also the poem, and is moreover the gnomic node of the composition: “*Was bleibt aber, stiften die Dichter*” [But that which persists is founded by poets]. It testifies to Hölderlin’s mastery of the self-denying form that the free verse “*Was bleibt aber, stiften die Dichter*” could become a veritable commonplace without anyone noticing that the second half of the line is a perfect German *adoneus*.⁵⁹ The metrical hypogram quite literally gives the great Pindaric forms a Sapphic-Adoneic signature.

Pindar’s own poems, by changing one or two verse positions, often modulate eolic into dactylic or iambic-trochaic meters, and vice versa. The use of eolic meters with subsequent “modulation out of them” is more “common” than the modulation of other metres into the eolic.⁶⁰ While employing analogous devices, Hölderlin’s Adoneic strophe endings reverse the direction predominant in Pindar’s modulation: they modulate *into* the eolic meter. However, the full complexity of the interplay of the Sapphic and the Pindaric in Hölderlin can only be grasped when taking into account that it was not least the lyric poetry of Sappho and Alcaeus, which by adding the older iambic and dactylic meters to the stock of eolic forms and applying methods of mutual reworking, prepared the way for Pindar’s technique of varying and mixing traditional meters.⁶¹ Polymetry is the very essence of Greek *melopoeia* from Sappho to Pindar: meters are introduced, varied, mixed with counter tones, allowed to flow into one another; this is the rhythmical basis of the lyrical *mousiké*. Thus the discovery of a mix of Sapphic, Alcaic and Pindaric patterns in “Hälfte des Lebens” can no longer be seen as a pathological indication of progressive disintegration, as

Rudolf Borchardt would have us believe. Rather, Hölderlin appears to have understood perfectly well that the lyrical languages of his Greek models were already themselves polymetrical cantos (*Gesänge*), full of “switching tones” and of employing metrical cross references rich in associations.

If Hölderlin’s grand cantos (*Gesänge*) and “Hälfte des Lebens”, in opposing combinations, make use of the same polar tones, they hence do so in freely drawing on the techniques of their Greek models. Through its correspondence of Adonic title and closing line, creating a stronger Sapphic element than any of the other late poems of Hölderlin, and its compositional penetration of the Sapphic with Pindaric and Alcaic elements, the poem provides a general insight into what Borchardt rightfully called the “melting pot”⁶² of Hölderlin’s language between 1800 and 1805. “Hälfte des Lebens” is definitely not a curiosity on the periphery of a completely different output. In his Pindaric phase, Hölderlin’s poetic employment of formal negativity is always aimed at integrating the partly antagonistic Pindaric and Lesbian-eolic modes in a complex interplay. This fits in with the fact that Sappho’s and Alcaeus’ songs, whatever their focus on subjective feelings, founded a long tradition of the lyric – especially the female lyric – which is as “private” as it is eminently political. The political agenda of the late Hölderlin does not necessarily have to be assigned to the Pindaric gesture of wisdom and *paraenesis*.

The male Hölderlin as a Pindaric poet-seer is a product of 20th century reception which began with Hellingrath and was based on the concepts of “austere harmony” and “*vaterländische Gesänge*” (which may be approximately translated as fatherlandish cantos, but not as patriotic songs). Throughout the 19th century, the prevailing image of the poet was that of an all too sensitive, all too “soft” and, moreover, ethereally beautiful youth.⁶³ Nietzsche, a keen-eyed Hölderlin admirer long before the great editorial and scholarly undertakings of the 20th century began, had no trouble in praising Hölderlin both for the power of “being forcefully carried away by the lofty sweep of an ode” and for the apparently opposite tendency “to lose himself in the most tender sounds of melancholy [*Wehmut*]”; he saw both poles as ultimately “springing from the purest, gentlest soul”.⁶⁴ Even Hellingrath, in addition to the “austere harmony”, did not fail to recognize the “sweet sobbing swell or melting of the odes”.⁶⁵ By declaring the great hymns in the Pindaric style to be Hölderlin’s “genuine legacy”, however, and seeing them as the “Word of God”⁶⁶ spoken in “austere harmony”, he opened the way to a comprehensive recoding of Hölderlin which resulted in the Sapphic element being lost to view behind the over-ambitious male prophet-seer. In the previously prevailing “soft” and, in fact, explicitly “female” image of Hölderlin, the masculinity cult of the George circle left very strong and lasting traces; without this gender-reversal, Hölderlin would hardly have ended up becoming the pocket book companion of German soldiers.

Even the triumphant career of the concepts of “austere harmony” and “parataxis” (as one of several syntactic devices for austere harmony) may be largely due to Hölderlin’s symbolic gender-change. Heidegger, Adorno

and most “deconstructive” readings of Hölderlin have in a variety of ways reinforced this trend, inaugurated by Hellingrath. The result has been a tendency in the last hundred years to forget what for Hölderlin’s Romantic contemporaries was self-evident: that Hölderlin was also, if not primarily, an unsurpassed master of smooth harmony (*harmonía glaphyrá*). What is so unmistakable and irresistible in poems like “Heidelberg” or “Andenken”, remains to various degrees and in various combinations an integral part of the other late poems as well. Sappho herself was considered by the most outstanding literary critics of Latin antiquity – Dionysius, Demetrius, and (Pseudo-)Longinus – as much a mistress of smooth harmony⁶⁷ as much as she was praised as a sublime poetess who forced together opposing elements within the narrow confines of a verse.⁶⁸ An eye for the balance between the “austere” and “smooth” factors in Hölderlin’s work can only be (re)gained if the extremely successful demonstration of Hölderlin’s succession to Pindar is restored to its proper proportion. The presence of the Sapphic *adoneus* in the midst of the “austere” hymns is but one of many elements pointing in this direction.

Translated from the German by Ian W. Taylor

NOTES

¹ Cf. Thomas Schmitz, *Pindar in der französischen Renaissance. Studien zu seiner Rezeption in Philologie, Dichtungstheorie und Dichtung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993 (= Hypomnemata 101).

² Cf. Penelope Wilson, *The Knowledge and Appreciation of Pindar in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, PhD Oxford, 1974; Rudolf Sühnel, “Pindars Musen-Anruf und die Englische Musik-Ode,” in: Walther Killy (ed.), *Geschichte des Textverständnisses am Beispiel von Pindar und Horaz*, Munich: Kraus, 1981, pp. 219–242.

³ Martin Opitz, *Buch von der deutschen Poeterey*, ed. Cornelius Sommer, Stuttgart: Reclam, 1970, p. 60.

⁴ The English Romantics (Shelley, Coleridge, Wordsworth) continue the English tradition of “Pindaricks” even after 1800 as though no such break in the preeminence of the Greek poet-priest had occurred. Their “Pindaric” output inherits both the encomiastic speaking role and the political element of the Pindaric ode; but unlike Hölderlin the English Romantics do not attempt to recreate Pindar’s verses on the level of meter and sentence structure, but continue to write in rhymed iambic verses. The approach to lyrical theory and the national literary context are likewise very different for Shelley and Hölderlin. Nevertheless it is to be regretted that Hölderlin’s work has been far too seldom compared – especially by German Germanists – with the lyric poetry of his contemporaries in England. Cf. Michael Erkelezen, “Shelley’s First *Pythian*”, in: *Modern Philology* 97 (2000), pp. 393–416.

⁵ Quintilian, Inst. 10.1.61.

⁶ Strabo XIII 617.

⁷ Sappho Fr. 168 (Voigt). Cf. Fr. 117 B (Voigt).

⁸ Cf. Marius Plotius Sacerdos, *Artes grammaticae*, in: *Grammatici latini*, vol. VI, ed. Heinrich Keil, Leipzig: Teubner, 1874, p. 516 and *Hesychii Alexandrini*

Lexicon, s.v. *adonion*. In the context under consideration, I can disregard the fact that in 20th century scholarship the very notion of an Adonic clausula of the Sapphic strophe has become highly disputed. For Hölderlin, the Adonic verse was undoubtedly as much a determining feature of the Sapphic strophe as it was for virtually every scholar up to Wilamowitz-Moellendorf. I have discussed this issue in more detail in Winfried Menninghaus, *Hälfte des Lebens. Versuch über Hölderlins Poetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, pp. 20–22.

⁹ Sappho Fr. 140 (Voigt). Cf. Also Fr. 168 (Voigt).

¹⁰ Ferdinand de Saussure, who introduced the term to literary analysis, thinks of the “hypogram” as a *thematic* word, typically a latent proper name, which is recovered from the text, and he even expressly excludes the meaning of signature (cf. Jean Starobinski, *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure*, Frankfurt a. M./ Berlin/ Wien: Ullstein, 1980, especially pp. 23–25). Nevertheless the concept of a metrical hypogram used here is an analogy to Saussure’s theory of a “*verbal latency* under the words”. See also Michael Riffaterre, *La production du texte*, Paris: Seuil, 1979, pp. 75–88 and Paul de Man, “Hypogram and inscription,” in: de Man, *Resistance to theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, pp. 27–53.

¹¹ Cf. Wolfgang Binder, *Hölderlins Odenstrophe*, in: W. Binder, *Hölderlin-Aufsätze*, Frankfurt am Main: Insel, 1970, pp. 47–75.

¹² Hölderlin quotations in the text are taken from *Sämtliche Werke*, ed. Friedrich Beissner, Stuttgart: Cotta/Kohlhammer, 1948–1985. A Roman numeral indicates the volume, an Arabic one the page.

¹³ Friedrich Gottlieb Klopstock, *Sämtliche Werke*, Leipzig: Göschen, 1854, vol. 4, p. 96. The two other Sapphic odes are “*Die todte Clarissa*” (1750; *ibid.*, pp. 68–69) and “*Mein Wäldchen*” (1778; pp. 244–245).

¹⁴ Nowadays, however, the first eleven syllables of the third period are given a different metrical division than the first two periods, while the same notation is retained. Cf. Bruno Snell, *Griechische Metrik*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1982, pp. 44–45 and Martin L. West, *Greek Metre*, Oxford: Clarendon, 1982, pp. 32–33.

¹⁵ See Friedrich Schlegel, *Lucinde*, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, ed. Ernst Behler in cooperation with Jean-Jacques Anstett and Hans Eichner, Paderborn/ München/ Wien/ Zürich: Schöningh, 1958 ff., vol. 5, p. 25 (henceforth all quotations from this edition are referred to as “KSA“, followed by an arabic numeral indicating the volume); Friedrich Schlegel, “Über die Diotima,” KSA 1, p. 115, Johann Gottfried Herder, “Alcäus und Sappho. Von zwey Hauptgattungen der lyrischen Dichtkunst,” in: Herder, *Sämtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan, vol. 27, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1881, pp. 182–198.

¹⁶ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in: R. M. Rilke: *Sämtliche Werke*, vol. 6, Frankfurt am Main: Insel, 1966, p. 929. Cf. also Martin L. West, *Die griechische Dichterin. Bild und Rolle*. Stuttgart/ Leipzig: Teubner, 1996, especially p. 9 and pp. 12–15.

¹⁷ Cf. Glenn Most, “Reflecting Sappho,” in: *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 40 (1995), pp. 21, 22, 25.

¹⁸ Aelianus, *Varia historia* 12, 19. Cf. Plato, *Symposium* 235c.

¹⁹ Schlegel, *Philosophische Lehrjahre*, KSA 18, p. 207.

²⁰ Cf. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection*, Paris: Seuil, 1980.

²¹ Johann Gottfried Herder, *Über die Neuere deutsche Literatur*, in: J. G. Herder, *Frühe Schriften 1764–1772*, ed. Ulrich Gaier, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985, p. 362.

²² Herder, *Alcäus und Sappho*, p. 186.

²³ Cf. also the publication of a recently discovered Sappho papyrus by Michael Gronewald and Robert W. Daniel (“Ein neuer Sappho-Papyrus,” in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 147 [2004], pp. 1–8). This impressive find permits a partial reconstruction of Fragment 58 (Voigt) devoted to the theme of aging.

²⁴ Schlegel has attested such a blend of “clearest reflectiveness” and “enthusiasm” to Pindar’s odes (*Geschichte der europäischen Literatur*, KSA 11, p. 69).

²⁵ Cf. Most, *Reflecting Sappho*.

²⁶ Cf. the adaptations, extracts and bibliographical references concerning these texts judged by Adolf Beck to be nearly all “kitschy” and “sentimental” in VII 4, 293–308.

²⁷ According to Panyassis the time spent with Aphrodite was twice as long as that spent with Persephone (Apollodorus, *Bibl.* III 14.4). Other versions of the myth, however, divide the year into two halves (cf. Hyginus, *Astronomica* II 7).

²⁸ Macrobius, *Saturnalia* I 21, 1–6.

²⁹ Sappho Fr. 168 (Voigt).

³⁰ Schlegel, *Lyceumsfragmente*, KSA 2, p. 162.

³¹ Cf. Eva C. Keuls, *The reign of the phallus. Sexual politics in ancient Athens*. New York: Harper & Row, 1985, and Eva Stehle, “Sappho’s gaze: Fantasies of a goddess and young man,” in: *Reading Sappho. Contemporary approaches*, ed. Ellen Greene, Berkeley/ Los Angeles/ London: 1996, pp. 193–225. For a critical review see Winfried Menninghaus, *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, pp. 302–309.

³² James Frazer, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. Part II (*Taboo and the Perils of the Soul*), London: Macmillan, 1955, pp. 77–100, esp. pp. 92–94.

³³ Ovid, *Metamorphoses* III 474–496.

³⁴ Walter Benjamin, “Goethes Wahlverwandtschaften,” in: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. 1, ed. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, pp. 123–201, here: p. 181–182.

³⁵ *Ewiger Vorrat deutscher Poesie*, ed. Rudolf Borchardt, München: Verlag der Bremer Presse, 1926, p. 354:

SKIZZE ZU EINER ODE

Hälfte des Lebens.

MIT gelben Birnen hängen und (– –) voll

Mit wilden Rosen – – das – – –

Land in den See: Ihr holden Schwäne

Und trunken – von Küssen – tunkt ihr das

----- Haupt ins heilig

Nüchterne Wasser -----

Weh mir wo nehm ich, – wenn es Winter ist

Die Blumen – und wo – den Sonnenschein

Und Schatten der – – – Erde

----- die Mauern stehn

Sprachlos und kalt; im – – Winde

Klirren die Fahnen -----

³⁶ Rudolf Borchardt, “Hölderlin und endlich ein Ende,” in: Borchardt, *Gesammelte Werke*, vol. 4 (*Prosa I*), ed. Marie Luise Borchardt, Stuttgart: Klett, 1957, pp. 469–470.

³⁷ Cf. Michael Knaupp, "Hölderlin und endlich ein Ende," in: "Le pauvre Holterling" – Blätter zur Frankfurter Ausgabe Nr. 8, Frankfurt am Main: Roter Stern, 1988, pp. 98–194, and Gerhard Neumann, *Rudolf Borchardt: Der unwürdige Liebhaber*, in: *Zeit der Moderne – Zur deutschen Literatur von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart*, ed. Hans-Henrik Krummacher and Bernhard Zeller, Stuttgart: Kröner, pp. 90–91.

³⁸ Eduard Lachmann, *Hölderlins Hymnen in freien Strophen. Eine metrische Untersuchung*, Frankfurt am Main: Klostermann, 1937, pp. 16–17 and 314–318.

³⁹ Karl Viëtor, *Die Lyrik Hölderlins. Eine analytische Untersuchung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967, pp. 116–117.

⁴⁰ Cf. Rudolf Krieger, "Sprache und Rhythmus der späten Hymnen Hölderlins," in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 22 (1928), pp. 256–291; Dietrich Seckel, *Hölderlins Sprachrhythmus* (= Palästra 7), Leipzig: Mayer & Müller, 1937; Hannes Maeder, "Hölderlin und das Wort. Zum Problem der freien Rhythmen in Hölderlins Dichtung," in: *Trivium* 2 (1944), pp. 42–59.

⁴¹ Herder, *Alcäus und Sappho*, p. 183.

⁴² Schlegel, *Geschichte der lyrischen Dichtkunst unter den Griechen*, KSA 11, p. 201.

⁴³ Schlegel, *Geschichte der europäischen Literatur*, KSA 11, p. 61–62.

⁴⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: G. W. F. Hegel, *Werke* (Theorie Werkausgabe), 20 vols., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, Bde. 13–15, here: vol. 15, p. 466.

⁴⁵ Norbert von Hellingrath characterized *Hälfte des Lebens* as a "lyrical poem in the narrow sense" (in: Hölderlin, *Sämtliche Werke*, ed. Norbert von Hellingrath, vol. 4 [*Gedichte 1800–1806*], Berlin: Propyläen, 1943, p. 5.). Because *Hälfte des Lebens* generally turns up in lyric anthologies, some Hölderlin connoisseurs tend to suspect that the poem is not part of the genuine Hölderlin canon at all, but rather an occasional adaptation to the "Romantic" taste of the public and the exoteric medium of the Almanach – ultimately a sacrifice by Hölderlin to "the triviality of the merely Romantic" (cf. Wilfred L. Kling, *Lese(r)arbeit. Hölderlins "Der Winkel von Hardt" und die Nachtgesänge*, in: "Le pauvre Holterling" – Blätter zur Frankfurter Ausgabe 4/5 (1980), pp. 77–88, here: pp. 79–80; Rainer Nägele, *Text, Geschichte und Subjektivität in Hölderlins Dichtung: "Uneßbarer Schrift gleich"*, Stuttgart: Metzler, 1985, pp. 121–123, and Hölderlin's letter to Friedrich Wilmans dated December 1803, VI 436). However, already the poem's contemporary reception casts doubt on this hypothesis. Hölderlin's contribution to the Almanach of which *Hälfte des Lebens* formed part met with strong expressions of dissatisfaction and rejection; it was certainly not perceived as a catchy exercise in a popular lyrical style (cf. VII 4, 22–23 and Harro Stammerjohann, *Ein Exempel aus der Wirkungsgeschichte Hölderlins: Hälfte des Lebens*, in: *Études Germaniques* 21 [1966], pp. 388–393).

⁴⁶ Herder, *Alcäus und Sappho*, p. 186.

⁴⁷ Quintilian (*Institutio oratoria* X 1, 63) likewise praised Alcaeus for his wealth of opposing tones.

⁴⁸ Cf. Alcaeus Fr. 34, 41, 42, 45, 66, 68, 69, 150, 283, 308, 362 (Voigt) and Sappho Fr. 137 and 168 C (Voigt).

⁴⁹ Schlegel, *Vorarbeiten zur Geschichte der verschiedenen Schulen und Epochen der lyrischen Dichtkunst bei den Hellenen*, KSA 1, p. 596.

⁵⁰ Schlegel, *Über das Studium der Griechischen Poesie*, KSA 1, p. 319. Cf. also Schlegel, *Vorarbeiten zur Geschichte der verschiedenen Schulen und Epochen der lyrischen Dichtkunst bei den Hellenen*, KSA 1, p. 595, and Hölderlin IV 196.

⁵¹ Longinus, *De sublimitate* 10.3. As to Hölderlin's reading of Longinus see Albrecht Seifert, *Untersuchungen zu Hölderlins Pindar-Rezeption*, München: Fink,

1982, pp. 70–79, and Martin Vöhler, *Hölderlins Longin-Rezeption*, in: Hölderlin-Jahrbuch 1992–1993, pp. 152–172.

⁵² Friedrich Gottlieb Klopstock, *Vom deutschen Hexameter*, in: F. G. Klopstock, *Gedanken über die Natur der Poesie*, ed. Winfried Menninghaus, Frankfurt am Main: Insel, 1989, pp. 127 und 136.

⁵³ *Ibid.*, p. 148.

⁵⁴ Klopstock, “Von der Darstellung,” in: Klopstock, *Gedanken über die Natur der Poesie*, p. 172.

⁵⁵ Vgl. Michael Jakob, “Schwanengefahr“. *Das lyrische Ich im Zeichen des Schwans*. München: Hanser, 2000, pp. 240–268.

⁵⁶ The concept of “Umkehr” (inversion, turning, turnabout) is used by Hölderlin – superimposing the theoretical concept of *peripeteia* in tragedy with the rhetorical concept of inversion and the spiritual notion of an inner turnabout – in the *Anmerkungen zum Ödipus* (V 202) and the *Anmerkungen zur Antigona* (V 271).

⁵⁷ Cf. Walter Hof, *Hölderlins Stil als Ausdruck seiner geistigen Welt*, Meisenheim am Glan: Hain, 1954, pp. 90–91 and Manfred Frank/ Gerhard Kurz, “ordo inversus”. Zu einer Reflexionsfigur bei Novalis, Hölderlin, Kleist und Kafka,” in: *Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel*, ed. Herbert Anton, Bernhard Gajek and Peter Pfaff, Heidelberg: Winter, 1977.

⁵⁸ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in: Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, ed. Giorgio Colli and Mazzino Montinari, München: dtv/ de Gruyter, 1980, vol. 1, pp. 47, 57, 64–65.

⁵⁹ To give just a few other examples of Adoneic strophe endings in Hölderlin’s Pindaric odes: “Wie wenn am Feiertage“ (“Bäume des Haines“, “Kräfte der Götter“, “Seele des Dichters“, “heiligen Bacchus“, II 118–120), “Der Mutter Erde (‘‘Wolke des Wohllauts“, “Herz die Gemeinde“, “Laute gegründet“, III 23–125), “Die Wanderung“ (“besser zu wohnen“, “Ahnen gedenken“ “Milde gerühret“, “Wolken des Ida“, “kommet, ihr Holden“, II 138–141), “Der Rhein“ (“Küsten Moreas“, “Rasen des Halbgotts“, “Seele gegeben“, “die er gegründet“, “werden getrachtet“, “nenn ich den Fremden“, “alte Verwirrung“, II 142–148), “Mnemosyne“ (“über was ist diß“, “föhlet die Traüer“, II 194). Lachmann (*Hölderlins Hymnen in freien Strophen*, p. 99) and Gaier (*Hölderlin. Eine Einführung*, Tübingen and Basel, Francke, 1993, p. 228) mention the frequency of this group as a clausula in the hymns, without recognizing them as instances of adoneus.

⁶⁰ West, *Greek Metre*, p. 65.

⁶¹ Cf. Snell, *Griechische Metrik*, pp. 44–57, for the significance of eolic lyric poetry for this development, especially pp. 48–50.

⁶² Rudolf Borchardt, “Hölderlin und endlich ein Ende,” p. 470.

⁶³ See, for instance VII, 4, pp. 124, 130–131, 214–217, 272, 298, 304.

⁶⁴ Friedrich Nietzsche, “Brief an meinen Freund, in dem ich ihm meinen Lieblingsdichter zum Lesen empfehle” (1861), in Theobald Ziegler/ Klaus H. Fischer, *Hölderlin und Nietzsche*, Schutterwald: Wissenschaftlicher Verlag, 2001, p. 48.

⁶⁵ Hölderlin, *Sämtliche Werke*, vol. 4, ed. Norbert von Hellingrath, p. XIX (Preface).

⁶⁶ *Ibid.*, p. XI (Preface).

⁶⁷ Demetrius, *De elocutione* 127, 140–141 and 166; Dionysius, *De compositione verborum* 23.

⁶⁸ (Pseudo-)Longinus, *De sublimitate* 10, 3.

■ HÖLDERLINOV SAPFIŠKI NAČIN: REVIZIJA MITA O MOŠKEM PINDARSKEM VIDCU

Ključne besede: nemška poezija / Hölderlin, Friedrich / avtopoetika / literarni vplivi / Sapfo

Key words: German poetry / Hölderlin, Friedrich / literary influences / Sappho

Od začetka 20. stoletja veljajo Hölderlinove pesmi iz let 1801–1805 za njegovo »pravo volilo« in pesnik-svečenik Pindar za njegov antični zgled. Študija odkriva kompleks ritmov, tem in mitičnih obzorij, ki so doslej prezrto (anti)gravitacijsko središče omenjenih pesmi in zahtevajo revizijo uveljavljene podobe o Hölderlinu. Antična referenca za to je pesnica Sapfo. Razprava pokaže, da je njena patografija erotičnih obsesij, situacij razhajanja in izkušenj staranja izjemno pomembna za definicijo tega, kar od konca 18. stoletja imenujemo »lirično«, ter da je Hölderlin znatno sodeloval pri tej samodefinciji »lirike«, in sicer na osnovi svojega ukvarjanja z lezbično pesnico.

Vodilo celotne študije je slavna pesem »Hälfte des Lebens«, po objavi katere (1804) sam Hölderlin ni tiskal nobene več. V analizo Hölderlinovega jezikovnega ustvarjanja so vključeni mitološka obzorja pesmi, Hölderlinova filozofija »lepote« in osrednji vidiki njegove teorije pesnjenja.

Januar 2006

MEJNI MODEL V SLOVENSKI RELIGIOZNI POEZIJI

France Bernik

Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana

Avtor problematizira posebno tematsko skupino slovenske pesniške umetnosti, religiozno poezijo, ki je bila doslej na obrobju zanimanja strokovne in širše javnosti, v zadnjem polstoletju celo odrinjena v pozabo ali zamolčana. Zanima ga raznovrstnost v izražanju religioznega čustva in zavesti, dinamika v načelu statičnega pogleda na svet, kakor se kaže v slovenski poeziji 19. in 20. stoletja. Predvsem pa si avtor zastavlja vprašanje, katere so tiste religiozne pesmi, ki prihajajo s svojo izpovedno vsebino do roba lastne tematike, čez katerega ni bilo več mogoče.

***A Limit Model in Slovenian Religious Poetry.** The author deals with the problem of a special thematic group of the Slovenian poetic art, the religious poetry, which was of no particular interest to the professional and other public until now, and was almost forgotten or kept secret in the last half-century. The author is interested in diverse expressions of religious emotions and consciousness, in dynamics of the basic static world view as manifested in the 19th and 20th century Slovenian poetry. But above all, the author asks himself which are the religious poems that with their confessional contents reach the very limit of their theme, the limit that could not be pushed further anymore.*

V slovenski religiozni poeziji poznamo številne pesmi, v katerih pesnik ali lirski subjekt spoštljivo nagovarja Boga, ga časti, izraža vanj popolno zaupanje in brezmejno ljubezen. Gre za slavlne pesmi s posebnimi značilnostmi, za tako imenovano najditeljsko versko poezijo. Popolno podreditev Najvišjemu bitju, vsestransko harmoničnost religioznega doživljanja sveta najdemo od Prešernovega *Krsta pri Savici* dalje pri večini naših pesnikov 19. stoletja, tudi pri Franu Levstiku in Simonu Jenku, pozneje pri Silvinu Sardenku, Jožetu Pogačniku, Edvardu Kocbeku, Pinu Mlakarju, Alfonzu Gspanu, Vladimiru Truhlarju in Francetu Balantiču.¹ Precej manj številne, naravnost izjemne pa so pesmi, v katerih kaže pesnik tako držo, da postaja skladnost med njim in Bogom šibkejša, če ne kar motena ali celo pretrgana.

Na začetku takega modela religiozne poezije, vsekakor izjemnega, stoji pri nas Simon Gregorčič.

Znotraj Gregorčičeve osebnoizpovedne lirike so osrednjega pomena prav njegove religiozne pesmi. Te pesmi so tudi bile z nekaterimi drugimi, ki nakazujejo erotično čustvo, predmet hude kritike. Zlasti pesmi *Človeka nikar!*, *O nevihti*, *Ujetega ptiča tožba* in *V celici* je Mahnič obsodil kot protikrščanske, pohujšljive, škodljive za katoliško vero.² Ne samo Gregorčiča, tudi druge naše pesnike in pisatelje je Mahnič obsojal s stališča katoliške dogmatike, v kateri je prevladovala stroga logika. Hladna, vseizključujoča doslednost, ki je bistveno vplivala na sprejemanje in vrednotenje umetnosti. Ko je Mahnič npr. razčlenjeval pesem *Ujetega ptiča tožba*, je kot oster logik takoj odkril Gregorčičevo nedoslednost tam, kjer pesnik izjavlja, da se je ujel v »nesrečno past« življenja, hkrati pa za svojo usodo krivi druge, ki naj bi mu vzeli prostost, čeprav se je za »ozko kletko«, za duhovniški poklic, kot pravilno ugotavlja Mahnič, odločil sam. Sam si je vzel prostost, poudarja goriški kritik.³ Estetsko vrednejša in izpovedno pomembnejša od te izpovedi je pesem *Človeka nikar!*, ki jo je Mahnič še bolj napadal in ji očital pesimističen, s krščanstvom nezdružljivi pogled na svet,⁴ pesem, ki je v osemdesetih letih 19. stoletja stopnjevala predvsem na Primorskem delitev Slovencev na katoliški in liberalni tabor, razpolovila je celo katoličane ter jih razdelila na privržence in nasprotnike Gregorčičeve poezije.

Pesem *Človeka nikar!* sodi v posebno, težko opredeljivo tematiko religiozne poezije. V njej gre samo na videz za dialog z Bogom, kajti Bog ne sprašuje in ne odgovarja pesniku. Njegova vsemogočnost je nad posvetnim življenjem. Tisto, kar v resnici označuje pesem *Človeka nikar!*, je disonanca med pesniškim subjektom in Bogom, disonanca, ki se v tej in podobnih pesmih razkriva v različnih pojavnih oblikah. Ena takih neskladnosti, izrazita in naravnost povedana, se kaže v omenjeni pesmi.

V začetku *Človeka nikar!* označuje Gregorčič stvarstvo kot božje stvarstvo, kot večno prenavljanje in presnavljanje, v katerem ni smrti, temveč samo življenje. Opira se, ne da bi to posebej omenjal, na starokrščansko modrost, znano iz Mojzesovih knjig, iz Siraha in drugih prerokov: Spominjaj se, človek, da si prah in da se v prah povrneš. Pesnik se zaveda svoje usode, ker pa verjame v posmrtno življenje, bo njegova duša po smrti pognala peruti in odhitela pred Stvarnika, ki je »ljubezen in resnica«. Iz pesnikovih pozemeljskih ostankov bo Stvarnik ustvarjal naprej. Tako je bilo in bo. Do tu ni bilo nič spornega za pesnikove sodobnike. Zdaj pa pride zaključni akord pesmi, njen težiščni del:

*Za novo stvar moj prah porabiš
za káko? Jaz ne vem,
ti sam si gospodar!
A eno te prositi smem:
iz praha vzgôji ti cvetico,
podari logu pevko – ptico,
katerokoli ustvari stvar;
kedór bi pa ko jaz na sveti
imel čutiti in trpeti,*

*med dvomi, zmotani viseti –
človeka – ustvariti nikar!*

France Koblar, doslej najpomembnejši preučevalec Gregorčičevega življenja in dela, je kot evropsko vzporednico izpovedi *Človeka nikar!* navedel pesem *Wenn ich dereinst entrückt dem Lebenslande* iz zbirke *Neue Gedichte* (1850) avstrijske pesnice Barbare Elizabete Glück s psevdonomom Betty Paoli.⁵ Zunanjih podobnosti med pesmima je v resnici nekaj. Najopaznejša, ki pa bi nas še posebej utegnila zavesti, je ideja reinkarnacije pri Paolijevi, iz budizma izhajajoči nauk o preselitvi duše v novo telo, v novo eksistenco, in seveda prošnja, naj se pozemski ostanki človeka utelesijo v živih bitjih in stvareh, ne v človeku. Da je med pesmima bistvena razlika, dokazuje monistično materialistično pojmovanje sveta pri avstrijski pesnici. Zanj je človek prikazen, bežni fantom, nekakšna tvorba atomov, ki se razvežejo po smrti in razkropijo. Betty Paoli v pesmi tudi ne nagovarja nikogar, v skladu s tem ne omenja duše, saj je ne priznava. Nasprotno slovenski pesnik veruje v neumrljivost duše, izpoveduje krščanski pogled na svet in se obrača na Boga Stvarnika. Sprejema vero, da je človek od Boga ustvarjeno individualno, enkratno, nespremenljivo bitje. Njegovi verzi o Stvarnikovem preoblikovanju človeških pozemskih ostankov v druga živa bitja in stvari učinkujejo zato kot metafora, kot retorični nastavek za izpoved hude osebne stiske. Pri avstrijski pesnici je povsem drugače. Njena pesem ne razkriva globljega čustva, ne večje notranje dileme.

*Wenn ich dereinst entrückt dem Lebenslande,
wenn die in mir; dem flüchtigen Phantome,
für kurze Zeit vereinigten Atome
einst wieder frei und ledig ihrer Bande:*

*Was dann aus ihnen wird? mich soll's nicht kümmern,
ob sie der Tiernatur sich einverleiben,
als Wirbel Staubes durch die Lüfte treiben,
in Farbenglanze durft'ger Blumen schimmern!*

*An einem Wunsche laß ich mir's genügen:
Was auch ihr Schicksal sei, ob hoch, ob nieder,
sie mögen sich nur nimmer, nimmer wieder
zu einem Menschenbild zusammenfügen!*

Kako naj po vsem tem, tudi ob primerjavi z avstrijsko pesmijo, razumemo *Človeka nikar!*? Prvo, česar ne more zgrešiti pozorno branje Gregorčičeve pesmi, je, da se pesnik obrača na Stvarnika s prošnjo, ne s poukom, kaj šele z zahtevo. »Eno te prositi smem«, stoji zapisano v verzu. Tak pesnikov odnos do Boga so opazili redki sodobniki, eden takih je bil npr. Hilarij Zorn.⁶ Dojeti bi ga moral tudi Mahnič, če bi bral *Človeka nikar!* tako pazljivo kot pesem *Ujetega ptiča tožba*. Prošnja je namreč pesnika obdržala v taki razdalji do Najvišjega bitja, da v tem pogledu ne bi smelo biti nič bogokletnega. Drugo, kar je Mahnič spregledal, namerno ali nenamerno, pa tudi nekateri pesnikovi sodobniki, in kar je bilo odločilno za obsodbo pesmi, je

modalnost lirskega jezika. Mahnič je *Človeka nikar!* razumel nestrpno, brez vsake empatije do besedila – kot Gregorčičevo dokončno, za vselej veljavno spoznanje. V resnici je pesem izbruh čustva, krik ranjenega človeka, ki se mu je pri dobrih tridesetih letih – podobno kot nekoč Prešernu – zrušila idealna predstava o življenju. Pesem je nastala zgodaj, Gregorčič jo je prvič objavil v Zvonu leta 1877 in takrat jo je Stritar pohvalil.⁷ Pesnikova preobčutljivost, njegove bolečine vseh vrst, tudi erotične, pesnikovi dvomi in zmote, njegova splošna negotovost, vse se je v tej pesmi nagrmadilo in izbruhalo kot vulkan, kar se kaže tudi na zunaj. Prevladujejo čustvena ločila, enajst klicajev, pomišljaji in tripičja ob več eliptičnih stavkih. Tudi v naslovu pesmi stoji klicaj. Gre za izpoved hipnega razpoloženja, ki bi se moglo ponoviti, in v resnici se je temeljno razočaranje nad človekom izrazilo še v nekaterih drugih pesmih, v naslednjem trenutku pa se je mogel skrajni deziluzionizem že bistveno omiliti. Gre za pesnikovo dinamično in ambivalentno doživljanje sveta, ne nazadnje za begotnost časa, ki ga danes bolj razumemo kot sholastična filozofija pred stodvajsetimi leti. Tretje, kar bi kazalo podčrtati, je umetniška vrednost pesmi. Redkokatera Gregorčičeva pesem je tako vsebinska, tako smotrno, skoraj logično zgrajena, k cilju in zadnji besedi naravnana. Od splošnega k posamičnemu, od vsečloveškega k osebnemu raste in se vzpenja retorično učinkovito do samega vrha, do silovitega obupa. Paradoks je v tem, da sta prav v času, ko je bila *Človeka nikar!* javnosti dobro znana, saj je bila objavljena dvakrat, v dunajskem Zvonu in v Poezijah leta 1882, širila Levstik in Jurčič prepričanje, ki se mu je pridružil celo Levec, da Gregorčičeve pesmi nimajo pravega zaključka, da so brez krepke poante.⁸ Če katera Gregorčičeva pesem, potem ugovarja takemu mnenju izpoved *Človeka nikar!* in hkrati dokazuje, kako tuji so bili generaciji mladoslovenskih pesnikov in pisateljev v drugi polovici 19. stoletja subtilnejši pomenski odtenki literarne umetnosti.

Gregorčičeva *Človeka nikar!* je tako samosvoja in hkrati osamljena religiozna pesem, da pri nas ni ustvarila tradicije. Daleč za njo so ostali religiozni pesniki v obdobju moderne in po njej, pa tudi taki, ki niso bili religiozni pesniki v pravem pomenu in pri katerih se lirski subjekt opredeljuje do Boga iz oddaljenosti, vendar še tako, da poskuša premagati tako stanje in doseči čustveno ali drugačno poistovetenje z Najvišjim bitjem. Bogoskateljstvo in najditeljstvo zasledimo v posameznih pesmih Antona Medveda, Otona Župančiča, Alojza Gradnika, Srečka Kosovela, Edvarda Kocbeka in Boža Voduška.⁹ Šele po več kot pol stoletja se je Gregorčiču približala pesem *Borivec z Bogom* Franceta Vodnika,¹⁰ po kateri se tudi imenuje Vodnikova prva in edina zbirka pesmi iz leta 1932. Pesem učinkuje kot programska izpoved avtorja, v nekem pogledu celo kot izpoved njegove generacije. Obdobje ekspresionizma je namreč z močnim zasukom k človeku posamezniku in njegovemu bistvu prenovilo slovensko religiozno liriko in vanjo vneslo nove metafizične ideje, v skladu z mladokatoliškim gibanjem okrog revije Križ na gori, ki si je prizadevalo za poglobitev individualnega verskega mišljenja in čutenja. Kot Gregorčič je tudi France Vodnik napisal eno samo tako pesem. Začenja jo nemirno, skoraj nevrotično: pesnik išče Boga in se skriva pred njim, strah ga je, a si ga želi, zlasti

pričakuje njegovo tolažbo, osvoboditi se hoče boleče samote. Zatem pa pridejo naslednji verzi:

*Še trepetam, zrušen od prošenj in solzá,
dobroti majhen ves
se k meni sklanjaš Ti, neskončni Bog –
glej, že se v meni prebudil je upornik
in noče usmiljenja
in noče tolažbe več!
Kot da sva enaka si, potegnem meč,
da se z Gospodom vojskinih trum borim,
jaz se nikoli ne umirim!*

*Moj Bog,
Ti tam si, tukaj jaz,
čeprav se umika prostor in izginja čas,
ko Ti se v mojih, jaz v objemu Tvojih najdem rok.*

Zametek ali odmev Vodnikovega odnosa do Boga bi mogli najti v pesmi *Golgota* Jožeta Pogačnika, poznejšega ljubljanskega nadškofa, v kateri se pesnik označuje za upornika proti Bogu in hkrati za njegovega hlapca.¹¹ France Vodnik se sicer ni odpovedal ambivalentnemu razmerju do Najvišjega bitja, a je radikaliziral uporništvo. Ne sprejema več usmiljenja, ne božje tolažbe. Tisto, kar čutimo za njegovim odporom do tradicionalne podobe Boga, je neprikrita težnja po enakosti. Biti Bogu enak in ohraniti kot avtonomen subjekt do njega razdaljo, ostati samostojen. Kot pred njim Gregorčič pa ostaja tudi France Vodnik trdno v krščanski religiji, v območju bogonajditeljstva. Nobenega heretičnega prebliska ne moremo odkriti v *Borivcu z Bogom*, čeprav se zdi pesem za občutljivo slovensko katolištvo drzna in čeprav izhaja iz načelnega opredeljevanja do teoloških vprašanj, ne iz čisto človeške izkušnje kot pri Gregorčiču.

Na Gregorčiča se po odnosu do Boga tesneje navezuje še ena pesem, Udovičeva pesem *Iz dnevnika oz. List iz dnevnika* s podnaslovom: Ob smrti Staneta Kregarja.¹² Slikar Stane Kregar je bil pred drugo svetovno vojno najvidnejši predstavnik slovenskega nadrealizma, po vojni začetnik abstraktne smeri v naši likovni umetnosti, kot duhovnik pa tudi cerkveni slikar. Njegove freske in slikana oz. barvna okna, vitraji, sodijo v vrh moderne sakralne umetnosti. Umril je 1. avgusta 1977 in tega dne je nastala Udovičeva pesem.

Prva in osrednja pobuda za nastanek Udovičeve pesmi izhaja iz Kregarjeve nenadne, za pesnika prezgodnje smrti. Čeprav je bil Udovič krščanskega svetovnega nazora, je ob tem dogodku prišel do točke, ko ni mogel uskladiti naravnega čustvenega odziva ob smrti dragega prijatelja z božjo odločitvijo. Ni se mogel s smrtjo sprijazniti, ni mogel sprejeti smrti in jo razumeti kot »načrt božje modrosti«.¹³ To njegovo dilemo odpira prva kitica.

*Gospod, ki ohranjaš pri življenju
toliko nevednih ljudi, topih,
sedečih v svojem blatu,*

*dremajočih v svojem niču,
zakaj nisi dovolil,
da bi ta človek oblik in barv,
ki je v Tvojih hišah
slikal na okna Tvojo svetlobo
in z njo ustvarjal poti,
po katerih se duh vzdiguje z nižin –
lahko še naprej odkrival svoj,
Tvoj in naš svet?*

Težišče kitice je na vprašanju, zakaj je moral slikar umreti, ko pa bi mogel še živeti in ustvarjati. V zasoplem, čustveno prizadetem nagovoru na Boga, v katerem je vseh dvanajst stihov kitice združenih v eno samo stavčno celoto in postavljenih pod en vprašaj, se odkriva slikarjev portret. Pred nas stopa Kregarjeva osebnost in njegova umetnost. In predvsem spoznanje, da je moral umreti prav on, ustvarjalec cerkvene umetnosti, umetnik v službi krščanskega evangelija. Ta morda na videz naivna, v resnici pa hote poudarjena neskladnost je navzoča tudi v drugi kitici pesmi, ki se nadaljuje z vprašanjem »zakaj«:

*Zakaj mu nisi dal,
da bi naslikal slutnjo
Tvoje slave še na stotih krajih,
na stotih oknih,
ki so čakala njegovo
mojstrsko roko. Zakaj, Gospod?
Ali ti je tako vseeno,
kaj kdo dela in česa
ne dela,
ali na Tvoji tehtnici enako
veljata nič in skrivnost,
ali ti je tako vseeno,
če kdo s svojim delom
odpira pot duhu,
da laže tiplje do Tvojih višin?*

Vprašanje »zakaj« je v pesmi ključnega pomena in pesnik ga izreče dvakrat, na začetku in na koncu druge kitice. Vprašanje po vzroku smrti celo razširi in zaostri. Poseže v območje vrednotenja ljudi in ko se zamisli nad vrednostjo pisatelja slikarja, ki je moral prezgodaj umreti, pričakuje od Najvišjega odgovor. »Gospod nebes in zemlje«¹⁴ bi moral vendar vedeti, koliko velja človek, ki mu je služil vse življenje in je v njegovo čast ustvarjal duhovno lepoto. Pri izbiranju med njim in »ničvredneži« se ne bi smel zmotiti, ko je odmerjal dolgost življenja. S slikarjevo smrtjo pa se je po pesnikovem prepričanju zgodilo prav to:

*Glej, če bi kak človek
odločal o tem,
bi mu dal še dolgo vrsto let –*

vsaj zaradi tega
 da bi žarki Tvoje svetlobe
 skozi njegove barve
 še dolgo prihajali do nas –
 Gospod, prehitro si poslal
 svojega neusmiljenega angela,
 prenagil si se!
 Zmotil si se, nezmotljivi,
 zmotil si se, premodri,
 prestrog je Tvoj angel,
 prenagel
 njegov zamah!
 Z enim samim gibom
 je razbil stotero odsevov
 tvojega neba. Amen.

Že po namišljenem dialogu z Bogom v prvi kitici ni bilo lahko stopnjevati nagovora v drugi kitici, še težja se je zdela ta naloga v zadnji kitici. Toda prav tu je pesnik pokazal veliko mojstrstvo. Dialog oz. monolog s Stvarnikom je prenesel iz spraševanja v afirmativno govorico. Brez spoštljive ponižnosti, odločno in pogumno ugovarja pesnik božji volji. Nastopi z argumenti, ki so tem prepričljivejši, kolikor izhajajo iz duha evangelijske resnice. Božji modrosti očita zmoto pri časovni odmeri slikarjeve zemeljske usode. Posebna vloga je pri tem dodeljena angelu, kot ga poznamo iz Stare in Nove zaveze,¹⁵ in prav angela je na koncu mogoče razumeti dvopomensko. Angel ob slikarjevi smrti namreč ne razbije samo vitraja, cerkvenega okna, temveč tudi naslikano božje nebo, »stotero odmevov« v njem. Ukaz Najvišjega bitja se tako obrne proti njemu samemu in pesem se konča z močnim disakordom.

Religiozni temelj pesmi je nazor o Najvišjem bitju, ki določa zgodovino človeštva in posameznika. Končni cilj človekovega bivanja je rezultat teleološkega pojmovanja sveta, v katerem vse stremi k popolnosti, k zadnjemu najvišjemu cilju. V krščanski teologiji pa je zadnji cilj, zadnji smisel posebljen v Bogu, in božja volja, božji red na zemlji je tista resnica, do katere se Udovič opredeljuje v pesmi. Misel o posmrtnem vstajenju je prihranil za prozni del dnevnika, kjer je zapisal, da je »slikar odšel gledat večne barve« in da mu bo odslej »svetilo gotsko okno neba v katedrali onstranstva«. ¹⁶ V naši pesmi se je Udovič osredotočil na slikarjevo zemeljsko bivanje in ravno pri razmisleku o njegovi zemeljski usodi se pokažejo razhajanja z Bogom. Vendar pesnik ne ugovarja božji volji v načelu, upira se ji iz čisto konkretnega razloga. V svoji antropocentrični vernosti ne more doumeti, kaj šele sprejeti slikarjevo prezgodnje smrti. Iz tega razloga uveljavlja avtomost lastnega subjekta v odnosu do Najvišjega bitja. Glede na prevladujoče harmonično razmerje med Bogom in vernikom v slovenski poeziji se postavlja v samosvoj, skoraj osamljen položaj, ki kaže podobnost samo s Francetom Vodnikom in pred njim z Gregorčičem. Ti trije pesniki so radikalizirali kakofonične nastavke naše religiozne poezije. S tvornim kljubovanjem so sicer ogrozili enotnost Boga in človeka ter izoblikovali disharmonično reli-

giznost, ki pa je bila bolj razpoloženskega, močno čustvenega značaja in se pri nobenem ni razvila v načelno zanikanje veroizpovedi. V globinah je ostala zavezana krščanski ideji Boga in katolištvu.

OPOMBE

¹ Prim. zlasti pesmi Ivana Cankarja, Iz moje samotne, grenke mladosti ter Luč je in Bog je (France Vodnik, *Slovenska religiozna lirika*, Druga, izpopolnjena izdaja, Celje 1980, 33, 71); Silvina Sardenka, Pa bi jaz ne molil molitve (prav tam, 62–63); Jožeta Pogačnika, Odkar (57); Edvarda Kocbeka, Hvalim Stvarnika (65–66); Pina Mlakarja, Ubrana pesem lokostrelca (64); Alfonza Gspana, Molitev (99); Vladimira Truhlarja, Ko se mi razodevaš (58); Franceta Balantiča, Minil je čas ... in Trohneče vence sem si strgal z glave (43, 44).

² France Koblar. *Simon Gregorčič. Njegov čas, življenje in delo*. Ljubljana 1962, 119, 121.

³ Prav tam, 120.

⁴ Prim. opombo 1.

⁵ France Koblar, n. d., 220, 401.

⁶ Pav tam, 130–131.

⁷ *Zbrano delo Simona Gregorčiča I*, Ljubljana 1947, 396. Uredil France Koblar.

⁸ Levčevo pismo Janku Kersniku 12. avgusta 1981. *Pisma Frana Levca I*. Ljubljana 1962, 119, 121. Uredil France Bernik.

⁹ Anton Medved, Molitev (Fr. Vodnik, *Slovenska religiozna lirika*, 1980, 24); Oton Župančič, Spokorna pesem (prav tam, 72); Alojz Gradnik, Božje obličje (25); Srečko Kosovel, Psalm (35); Edvard Kocbek, Molitev (95–96); Božo Vodušek, Bil sem bakla (56).

¹⁰ Borivec z Bogom (France Vodnik, *Borivec z Bogom*, Ljubljana, 1932, 33–34).

¹¹ *Slovenska duhovna pesem. Od Prešerna do danes*. Izbor in spremna beseda France Pibernik. Ljubljana 2001, 42.

¹² Pesem je bila najprej objavljena v *Celovškem zvonu* (VI, 20. septembra 1988, 5–6), potem v zbirki Jožeta Udoviča *Pesmi v uredništvu Draga Šege* (Ljubljana 1988, 417–418). France Pibernik je ni ponatisnil v antologiji slovenskih duhovnih pesmi.

¹³ O božji volji prim. *Biblični leksikon*, Anton Grabner-Haider in Jože Krašovec s sodelavci, Celje 1984, 201–202. Prav tam, na str. 202, tudi o »načrtu božje modrosti«. O človekovi podreditvi božji volji govori Pismo Rimljanom, 9, 19 in nasl.

¹⁴ Matejev evangelij 11, 28.

¹⁵ Razodetje (Nova zaveza) 14, 19: »in angel je zamahnil s svojim srpom po zemlji«; Apostolska dela (Nova zaveza) 12, 23: »ga je Gospodov angel udaril /Heroda/... in je izdihnil.«

¹⁶ Celovski zvon VI, 20. septembra 1988, 5.

■ LIMIT MODEL IN SLOVENIAN RELIGIOUS POETRY

Key words: literature and religion / Slovene poetry / religious poetry / christianity

Three Slovenian poets have developed the theme of religious lyrical poetry to that very limit beyond which they could not go if they wished to remain faithful to Christian belief. The first was Simon Gregorčič. In the moments of his worst despair caused by the collapsing of his image of ideal world, he gave way to emotions and to extreme pessimism. In his confessional poem *Človeka nikar!* (O Never more!), a true rhetorical masterpiece, he begs the Supreme Being not to give life to men anymore. France Vodnik, a poet of Catholic intellectuals after World War I, opposed to the traditional image of God for the reason of principle. Wishing to remain independent in relation to the Supreme Being, he acts as a rebel in his poem *Borivec z Bogom* (Fighter with God). He keeps his distance to the Creator but also the possibility to be in accordance with him. The third poet Jože Udovič does not oppose God in principle. In his poem *Iz dnevnika* (From a Diary) he addresses God for the very concrete reason, the reason of experience. He can not agree with untimely death of a great artist, church painter and priest. He reproaches God with his hasty decision, he has doubts about "God's plan", about his wisdom and righteousness. Obviously, all three poets have radicalized their dissonant relation to God. They have even endangered their unity with him, but have not denied his existence nor faith in his almightiness and uniqueness.

Januar 2006

DRAMSKA IRONIJA V MIRAKLU IN MORALITETI

Špela Žakelj

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Dramska ironija je nadtemporalen in žanrsko neomejen pojav, zato jo je mogoče najti tudi v srednjeveški dramatiki, kjer je sicer v ospredju moralni nauk, ki temelji na verskih resnicah. Ironični elementi se v uprizoritev vključijo v procesu postopne sekularizacije prvotne liturgične drame in se kažejo bodisi kot prekinjanje odrske iluzije v prologu ali epilogu, bodisi kot situacijska ali besedna ironija v samem dramskem dogajanju.

Dramatic Irony in Middle Age Miracle and Morality Play. *Dramatic irony is not limited by historical period or particular literary genre, therefore it can also be found in medieval drama, which focuses mainly on moral principles based on religious beliefs. With the progressive secularisation of original liturgical drama, ironic elements are slowly introduced into performances. These elements can be observed either as interruptions of the stage illusion in prologues and epilogues, or as situational and verbal irony within the dramatic action itself.*

Ironija je bila v literarnih delih prisotna, še preden je bila podana njena definicija, kar pomeni, da je tudi »beseda obstajala, še preden se je povezala s pojavom« (Muecke 14). Homer se v *Odiseji* na nobenem mestu ne poslužuje besede *eironeía*, niti besede *sarkasmos*, toda kljub temu opisuje situacije, ki bi jih lahko označili za ironične. Antika prav tako ni poznala termina *dramska ironija*, saj se je ta prvič pojavil šele v devetnajstem stoletju, kar pa še ne pomeni, da se v dramskih delih tega obdobja ironija ne pojavlja; nasprotno, definicija dramske ironije je nastala prav na podlagi značajev in situacij iz antične dramatike. Torej ironijo v liriki in epiki ter dramsko ironijo povezuje podobno nesorazmerje med samim pojavom oziroma prisotnostjo ironije v besedilu in definicijo tega pojava, zato je smiselno uvodoma osvetliti pojav in razvoj same besede ironija.

Pojem ironija izhaja iz grške besede »*eironeía*« (Platon 13), ki se prvič pojavi v Platonovi *Državi*, in pomeni »spraševanje, ob katerem hlinimo nevednost« (Lalande 544), kar kaže na to, da je bil prvi koncept ironije filo-

zofskega izvora. Platonova definicija ironije ne izhaja iz opisa določenega literarnega sloga ali retoričnih figur, temveč se umešča v okvir sistematične analize temeljnih človekovih lastnosti. *Eironeía* kot način obnašanja se povezuje s Sokratovim življenjem, saj mu služi za dialektično sredstvo oziroma način filozofskega razglabljanja. Sokrat je svojim sogovornikom postavljajl vprašanja, da bi prišel do resnice ali da bi jo relativiziral. Od tod tudi termin *Sokratova ironija*, ki označuje načelo filozofske majev-tike. Zgodovinsko gledano je Sokratova ironija najpomembnejša, ker je »matrika vseh oblik ironije, ki so jih razvili romantiki 18. in 19. stoletja« (Sedgewick 10).

V nasprotju s Platonom pa Aristotel v *Retoriki* odvzame ironiji vsakršno možnost, da bi dosegla filozofsko resnico, in jo pojmuje v etičnem smislu kot pomanjkanje kreposti. Ironija je »pačenje v smeri pomanjšanja« (Aristoteles 89), zato je vredna prezira, čeprav je zmerna uporaba ironije včasih dopustna. Kdor namreč »zmerno uporablja ironijo, in to v stvareh, ki niso povsem otipljive in znane, je lahko simpatičen in duhovit« (Aristoteles 149), medtem ko »preveliko podcenjevanje ni nič manj bahavo kot pretiravanje« (Aristoteles 149). Po Aristotelu je »skrajna oblika ironije *alazoneía* ali bahaštvo« (Jankélévitch 86).

V smislu retorične figure ironijo obravnavajo šele latinski retoriki. Pod Aristotelovim vplivom Kvintilijan v svojem delu *Institutio oratoria* razlaga ironijo kot figuro, ki izhaja iz alegorije in »se lahko nanaša tako na osebe kot tudi na stvari« (Quintilian 402 isl.). Ker ironija skriva pomen, ki je v nasprotju z izraženim, se lahko imenuje tudi »iluzija« (Quintilian 333). Podobno so ironijo definirali tudi ostali latinski retoriki.

Srednji vek pozna tako grški kot tudi latinski koncept ironije in ju na nek način združuje. Srednjeveška ironija je predvsem *dissimulatio*, neke vrste prikrivanje, ki preko *inversio verborum* sporoča nasprotno, kar misli v resnici. S formalnega vidika je torej ironija »govorni način (*eine Redeweise*), v katerem obstaja bistvena razlika med tem, kar je dobessedno povedano (*dem wörtlich Gesagten*), in tem, kar je resnično mišljeno (*dem eigentlich Gemeinten*)« (Alleman 388). V najpreprostejšem primeru ta razlika pri-vzame obliko nasprotja. Toda bolj kot govorni način je ironija v srednjem veku prisotna kot način mišljenja, ki so ga srednjeveški avtorji prevzeli od antičnih mislecev, kar pomeni, da srednji vek pojmuje ironijo predvsem v smislu miselne in ne retorične figure. Nekateri avtorji so se posluževali tudi avtoironije, ki zahteva visoko stopnjo individualizirajoče zavesti, in so jo vključevali tako v lirski kot tudi v epska dela. Vprašanje pa je, ali se ironija pojavlja tudi v srednjeveški dramatikii s pretežno versko vzgojnim namenom.

Ironija postane specifično literarni pojav šele kasneje, z Goethejem in Schillerjem, posebej pa v času nemške romantike z bratoma Schlegel in s Solgerjem. Kot »govorica dvojnega pomena« (Sedgewick 23) pa se ironija v vseh obdobjih kaže kot neke vrste »pretvarjanje« (Sedgewick 5), izhaja-joče iz »sopostavljanja Videza in Resničnosti« (Sedgewick 5).

Dramska ironija

Leta 1833 je škof Conop Thirlwall analiziral Sofoklejeve tragedije in prvič uporabil pojme »Sofoklejeva, tragična, dramska« (Sedgewick 19) ironija, ki so se dokončno uveljavili v drugi polovici 19. stoletja. Dramska ironija je torej nadtemporalen pojav, saj se pojavlja v dramah vseh časovnih obdobj. Najizraziteje se kaže prav v antični dramatiki, pa tudi v dramah devetnajstega in dvajsetega stoletja, kjer dobi nove razsežnosti (predvsem pri nemških romantikih, kasneje pa tudi pri Ibsenu, Strindbergu, Čehovu, Brechtu idr.). Prav tako dramska ironija ni omejena žanrsko, saj jo je mogoče zaslediti tako v tragediji kot tudi v komediji. Thirlwallov pojem *Sofoklejeva ironija* je zato verjetno izbran naključno, saj se ironija v antični dramatiki v enaki meri pojavlja v Sofoklejevih, Evripidovih in Ajshilovih tragedijah kot tudi v Aristofanovih komedijah.

Dramska ironija ima po Sedgewicku dve obliki, ki sta med seboj tesno povezani. Prva je besedna ironija, ki izhaja iz govora dramskih oseb, druga pa je situacijska ironija, ki izhaja iz samega dramskega dogajanja. Ironični diskurz se v dramatiki najpogosteje pojavlja tik pred pomembnimi preobrti v dogajanju, v tragediji na primer »tik pred katastrofo, ki jo gledalci poznajo ali pričakujejo, vendar je ta prikrita vsem ali vsaj nekaterim dramskim osebam« (Haigh 174). Tako se jasno izrišeta dve plati dramske ironije: »Prvič, razdor med videzom in resničnostjo v dogajanju ali govoru; in drugič, *po-men* tega razdora, ki ga zaznava dramatik ali gledalec« (Sedgewick 26).

Za udejanjanje ironije v drami morajo biti izpolnjeni trije pogoji. Prvi je »*konflikt* moči v drami« (Sedgewick 48), in sicer nesoglasje med protagonistom in antagonistom ali med protagonistom in zunanjimi silami, ki ga presegajo. Drugi pogoj je, da se vsaj ena od dramskih oseb ne zaveda dejanske situacije in se »situacija, kakršna *se ji zdi*, razlikuje od situacije, kakršna *je*« (Sedgewick 49). Dramska oseba torej ne loči konflikta med videzom in resničnostjo, saj bi v nasprotnem primeru ravnala drugače in bi situacijo obrnila sebi v prid, čeprav »dvojni pomen ni nujen za ironični učinek« (Sedgewick 63). Pomembno je, da ironija v drami »poudari pomen določene situacije in osvetli konflikt moči« (Sedgewick 69). Tretji pogoj pa je ta, da gledalec v gledališču prepozna tako navidezno kot tudi dejansko situacijo in lahko zato predvidi dejanja, ki jih bo storila dramska oseba, obenem pa se zaveda, kaj bi se zgodilo, če bi slednja poznala dejansko situacijo. Vsakršno uresničevanje ironije v drami tako »predvideva temeljno razmerje dramskih oseb in občinstva. Uprizoritev ni neodvisna od gledalca, ampak zahteva njegovo prisotnost« (Vellacott 23).

Dramska ironija je torej »*nasprotje v drami, ki ga občuti gledalec ob opazovanju dramske osebe, ki se ne zaveda svojega dejanskega stanja*« (Sedgewick 49). Pojavlja se v tistih dramskih delih, kjer gledalec oziroma bralec ve več o dogajanju kot dramske osebe same, in sicer zato, ker ga je avtor vzel za neke vrste zaupnika in ga je vnaprej opozoril na potek dogajanja ali na določene vidike, ki so se mu zdeli pomembni. Temeljna funkcija dramske ironije je usmerjanje gledalčeve pozornosti na dramsko dogajanje oziroma na konflikt.

Posledično ironija v drami prekinja *odrsko iluzijo*, »tj. gledalčev občutek, da neposredno prisostvuje dogajanju v njegovem nastajanju« (Kralj, *Teorija 27*), saj pri gledalcu vzbudi občutek superiornosti glede na dramsko osebo. V antični dramatikii ima zbor vlogo skupinskega fiktivnega pripovedovalca, ki komentira dogajanje in se v parabazi tudi neposredno obrača na gledalca, s čimer prekine *odrsko iluzijo*. Srednji vek je to vlogo prepustil tistim dramskim osebam, ki v neposrednem nagovoru občinstva interpretirajo same sebe. Pojavljajo se v vseh dramskih žanrih, večinoma v misterijih in moralitetah, deloma pa tudi v miraklih in v ostalih zvrsteh, največkrat v obliki *alegorije* oziroma personifikacije določene abstraktne ideje ali načela, ki ga udejanja dramski lik, opremljen z natančno določenimi atributi. »V alegoriji je nekaj bistveno gledališkega – uresničuje se v konkretnih podobah – in s sugestivno močjo za takratno publiko« (Mazouer 245). V srednjem veku je namreč gledališče povezovalo socialno in religiozno življenje in je s pomočjo vizualnih elementov k sodelovanju spodbujalo celotno občinstvo. Srednjeveški gledalec je lahko brez težav razbral abstraktna načela, ki so se skrivala za konkretnimi ponazoritvami, in sledil moralnemu nauku, ki ga je sporočalo alegorično delo.

Toda prav zato, ker so dramske osebe v moraliteti abstraktne in posplošene, »je avtor v nevarnosti, da bo ustvaril zgolj didaktično alegorijo z nedramatično vsebino in preveč poenostavljeno karakterizacijo« (Heilman VIII), kar ne omogoča uresničevanja dramske ironije. Slednje na splošno velja za dramatiko z versko vzgojnim namenom, vendar je v tovrstnih zvrsteh kljub temu mogoče zaslediti tudi dramsko ironijo, čeprav ta ni nikoli v ospredju in tako kot drugi postopki služi poučevanju publike.

Prvini, ki prekinjata *odrsko iluzijo* in obenem lahko omogočata dramsko ironijo, sta v srednjeveški drami predvsem prolog in epilog, prvi z napovedovanjem, drugi pa s povzemanjem vsebine igre. »Njun govorec, ki večinoma niti ne pripada dramskemu personalu, nastopa kot fiktivni pripovedovalec« (Kralj, *Teorija 27*), ki gledalcem vnaprej predstavi ali povzame dramsko dogajanje. Tudi v antiki so gledalci v večini primerov poznali fabulo določenega dramskega dela. V gledališče niso hodili zato, da bi videli novo zgodbo, ampak zato, da bi videli, kako je znana zgodba povedana na nov način. Razbiranje ironičnega smisla so jim omogočale nove podrobnosti v fabuli, ki jih je največkrat podal zbor. Podobno je v srednjem veku, le da gre v tem primeru za večkratno obravnavo religiozne in ne mitološke teme. Gledališka publika je pričakovala, da bo grešnik na odru na koncu deležen božjega usmiljenja. Srednjeveška drama zato »gledalcem ne ponuja presenečenj, temveč pričakovanje in zatem izpolnitev« (Barnet 69). Gledalci so bili tako glede na protagonista v nadrejenem položaju, saj so vedeli več od njega in so v določeni meri tudi poznali razplet igre. Toda to še ne pomeni, da je bil pogled srednjeveškega gledalca na dramsko osebo na odru objektivni in nepristranski. Čeprav sta prolog in epilog odpirala razmeroma široko polje uresničevanja besedne in situacijske dramske ironije, slednje vsi gledalci niso dojemali kot take. Položaj oziroma prisotnost ironije v srednjeveškem gledališču je razmeroma problematičen, saj so se gledalci življali v osebe ali situacije, ki so bile prikazane na odru, zato

je recepcija dramske ironije v srednjem veku neprimerljiva z recepcijo v kasnejših obdobjih.

Spektakelski elementi in ironija v neverbalnih delih srednjeveških uprizoritev

Liturgična drama v latinščini, ki se je razvila v desetem stoletju in so jo do sredine dvanajstega stoletja uprizarjali v cerkvah ali na notranjih dvoriščih samostanov, občinstvu še ni mogla nuditi ironičnih vložkov, saj je prikazovala verske resnice, njen namen pa je bil sprva izključno poučevanje vernikov. Genetično se liturgična drama deli v »obredje (officium, ordo) in v igro (ludus)« (Kuret 6). V trinajstem stoletju pa se od nje »ločijo in preselijo iz cerkve naslednje zvrsti: misterij ali misterijska drama, mirakel (po tematiki legendna drama), moraliteta (alegorična, semi-duhovna drama) in pasijon (pasijonska igra), ob njem pasijonska procesija (z vstavljenimi dramatskimi prizori)« (Kuret 6). Liturgijo je odslej dopolnjevala »njena neposredna 'imitativna dramtizacija', ki je vernikom vizualno nazorneje posredovala vsebino obredov, katerih jezika niso več razumeli« (Kuret 10).

Ironija se je v srednjeveški dramatikii najverjetneje pojavila šele s selitvijo uprizoritve iz cerkve na mestne ulice in trge, kar pomeni, da je njen pojav deloma tudi posledica vnosa profanih motivov v dramo. Večji pomen pridobijo tudi čutno-nazorni elementi uprizoritve, ki večinoma izhajajo iz ljudskega in deloma tudi še iz antičnega izročila. To tradicijo so razširjali potujoči pevci, žonglerji ter ostali predstavniki »narodne karnevalske kulture smeha« (Bahtin 10). Cerkev je tovrstne gledališke prakse sicer uradno obsojala, a karnevali in poulično gledališče so se kljub temu razvijali vzporedno z duhovno dramo. Svet karnevalov kot *theatrum mundi* je začasno ukinjal družbeno razslojenost, privilegije in prepovedi, v njem sta bila smeh in posmeh usmerjena na vse in nista izključevala tistega, ki se smeje ali posmehuje, zato tudi še ni mogoče govoriti o dramski ironiji. Slednja se lahko pojavi šele z ločitvijo gledalcev od nastopajočih, čeprav je bila meja med odrom in publiko v srednjem veku vselej precej ohlapna, saj so se gledalci vmešavali v uprizoritev s komentarji in včasih celo s fizičnimi obračuni.

Scena je bila v srednjem veku največkrat simultana. Ta koncept »ukine napetost med fiktivnim prizoriščem in realnim prostorom tako, da umesti kompletno gledališče v vsakdanjo realnost, npr. na obljudeno ulico ali na trg« (Kralj, »Drama« 78). Scena je v srednjem veku privlačila poglede, saj je občinstvo »rajši želelo *videti*, [...] kot pa *slišati*« (Craig 111), njena simultana zasnova, ki »zahteva dejansko spremembo prostora od ene epizode do druge, kar pomeni premeščanje nastopajočih, pogosto pa tudi gledalcev« (Klaić, »Srednjevekovno« 21), pa je hkrati brisala mejo med gledalci in igralci. »Pri tem se menjajo gledalčeve vizure ter stopnja intimnosti ali distance med gledalcem in nastopajočim« (Klaić, »Srednjevekovno« 21).

Poleg scene ima pomembno vlogo tudi igralčevo telo, saj se je srednjeveška literatura sprva uresničevala zgolj ustno, ne da bi bila prej zapisana,

zato ima v »objavljanju« (Zumthor 157) poetičnega sporočila pomembno vlogo gestika, ki »zavrača prisvajanje govora« (Zumthor 157) in si ga lahko do določene mere podreja, vendar ga ne duši, ampak ga nadgrajuje in vrednoti njegov pomen. Srednjeveške uprizoritve tako vključujejo pripravo in uprizoritev spektakla ter reakcije vključenega občinstva, pri čemer so pomembne tudi kulturne razsežnosti obdobja, v katerem so se razvijale. Uprizoritev kateregakoli srednjeveškega dramskega dela si je namreč težko predstavljati brez upoštevanja bistvenih kulturno-zgodovinskih razsežnosti, ki so zaznamovale to obdobje. Ker je bila srednjeveška dramska uprizoritev kompleksno dogajanje, je mnoge elemente, ki so izražali ironijo v uprizoritvah srednjeveških dramskih del in so bili dostopni zgolj takratnemu občinstvu, na primer gestiko ter nekatere glasovne poudarke, danes nemogoče rekonstruirati. Ironijo je lahko izražalo igralčevo telo oziroma »pisava telesa« (Zumthor 55), in sicer skozi vključevanje nosilca govora, glasu, v telesno prisotnost. Toda režijski napotki za uprizoritev srednjeveških dramskih besedil so se sčasoma izgubili ali pa sploh niso obstajali, saj je igra izhajala deloma tudi iz igralčeve improvizacije oziroma iz ustnega izročila.

Farse, sotije in podobne krajše komične zvrsti, ki izhajajo iz ljudske tradicije, so večkrat igrali med obsežnejšimi duhovnimi igrami, in sicer »z namenom, da bi razvedrili in sprostili gledalce in jih pripravili na bolj zbrano spremljanje osrednje predstave« (Kores 49). Te igre so na duhovit način večinoma neposredno kritizirale tako zasebno kot tudi javno življenje. V posameznih primerih je mogoče najti tudi ironične elemente, posebej, kadar je šlo za kritiko višjih instanc, na primer cerkvenih dostojanstvenikov ali posvetnih vladarjev, tako da se je odkrito norčevanje sprevrglo v prikrito, največkrat besedno ironijo.

V profani komični dramatik pridobi ironija osrednje mesto šele, ko »določene okoliščine socialnega življenja omogočijo dramatizacijo subjektivnega izkustva« (Zink 60), pri čemer gre za »psevdo-zaupnost in uprizorjanje samega sebe« (Zink 61). Na ta način je lucidno kritiko vsakdanje realnosti v svoja dela vključeval tudi francoski pesnik trinajstega stoletja, Adam de la Halle, posebej v *Igri o uti* (*Jeu de la Feuillée*), kjer se skozi subjektivno izkustvo na ironičen in satiričen način izriše podoba mesta Arras in avtorjevih sodobnikov.

Vzporedno z razvojem komičnih žanrov se postopoma preoblikuje tudi duhovna drama, ki prevzame nekatere elemente komedijskih žanrov in karnevalske tradicije in se, namesto da bi »s ponazarjanjem bibličnih abstrakcij služila izobrazbi krščanskega ljudstva, vse bolj nagiba k spektaklu« (Bossuat 283). Ironija je, podobno kot čutno-nazorni elementi, pripomogla k večjemu čutnemu ugodju gledalca, k njegovemu veselju do poslušanja in predvsem do gledanja. Načelo ironije je pravzaprav podobno načelu »smeha, ki organizira karnevalske obrede in slednje osvobaja vsakršnega religiozno-cerkvenega dogmatizma, mistike in strahospoštovanja« (Bahtin 13). Iz liturgične drame izhajajoči dramski žanri sicer ne gredo tako daleč v zanikanju cerkvenega kulta, vendar ne izključujejo principa smeha in ironije, kar jim omogoča delen odmik od cerkvenih dogem.

Karnevalska kultura je bila namreč prisotna na vseh področjih ustvarjanja v srednjem veku, najbolj neposredno pa se povezuje prav z dramatiko. »V večji ali manjši meri so karnevalizirani mirakli in moralitete. Smeh pa je prodril tudi v misterije« (Bahtin 23).

Srednjeveška drama tako »izhaja iz spektakelskega načina uprizarjanja« (Cohen 5), ki pred besedno sporočilo postavlja vizualne elemente, v dramsko dogajanje v razmeroma visoki meri vključuje publiko in zato presega meje dramatike v tradicionalnem pomenu besede, vendar pa postopoma pridobiva tudi elemente, ki so značilni za novodobno dramo, na primer dialog, zasnitek dramskega dogajanja in v nekaterih primerih tudi didaskalije ter delitev na prizore. Nastopajoči v srednjeveški dramatiki sicer še nimajo specifičnih lastnosti, zaradi katerih bi se lahko imenovali *dramske osebe*, saj imajo status personifikacije, ki jo je mogoče razlagati ali razumeti »samo s pomočjo religiozne podobe sveta, v katerega je postavljena« (Kralj, *Teorija* 67). Personifikacija »nima lastnih odločitev, saj se ravna po višji logiki« (Kralj, »Drama« 84), poleg tega pa so odnosi med nastopajočimi v večini primerov »izrazito alegorizirani, kar pomeni, da so očiščeni vseh tistih izkušnjskih primesi, ki bi odvrčale pozornost od bistvenih moralnih razsežnosti, kakršne določajo njihovo ravnanje« (Grafenauer 80). Šele povezava vseh elementov, poetičnega sporočila, igralčevega glasu, gestike, kostumov in scene, je postopoma pripeljala srednjeveško dramatiko do približevanja novodobni drami v smislu »totalizacije prostora nekega dejanja« (Zumthor 205).

Dramska ironija v Rutebeufovem *Miraklu o Teofilu* in v *Sleherniku*

Rutebeufov *Mirakel o Teofilu* (*Le Miracle de Théophile*) je nastal v Franciji leta 1263 ali 1264 po naročilu pariškega škofa. Od *Slehernika* (*Everyman*), alegorične moralitete anonimnega avtorja, ki je bila zapisana v Angliji konec petnajstega ali na začetku šestnajstega stoletja, domnevno kot prevodna različica flamskega *Elckerlijca*, ga loči več kot dvesto let. Žanrsko je Rutebeufovo delo mirakel in pripoveduje o življenju grešnika, ki ga reši devica Marija, medtem ko je *Slehernik* moraliteta, alegorična dramska zvrst, ki prikazuje bistven eksistencialni položaj človeka pred smrtjo ter duhovno potovanje njegove duše k Bogu.

Ne glede na časovno, prostorsko in žanrsko oddaljenost pa sta obema deloma skupna spektakelski način uprizarjanja ter zasnitek drame v novodobnem pomenu besede. *Mirakel o Teofilu* in *Slehernik* tako predstavljata »neke vrste vmesno stopnjo med zgodnjo liturgično dramo in dokončno razvito dramatiko Shakespearovega časa« (Heilman VIII). Obe deli izhajata iz liturgične igre in se dopolnjujeta s profanimi elementi, da bi širokim plastem prebivalstva lažje približali moralne in verske vrednote, ki so na začetku in na koncu igre posebej izpostavljene.

V obeh delih se pojavlja tudi ironija. V francoski srednjeveški literaturi so se ironični elementi dejansko pojavili že v dvanajstem stoletju, in

sicer v delih Chrétiena de Troyesa, v največji meri pa se izražajo v delih Françoisisa Villona, ki je ironijo in avtoironijo vključil v sam slog svoje poezije. V trinajstem stoletju sta poetiko avtoironije uresničevala Jean Bodel in Rutebeuf, pri čemer jo je slednji vpeljal tudi v dramatiko. V *Miraklu o Teofilu* je več situacij, ki jih je mogoče interpretirati kot ironične, in sicer uvodni prizor, v katerem je prikazan Teofilov obup in njegovo obotavljanje pred podpisom pogodbe s hudičem, poleg tega pa še hudičeva navodila, preobrat moralnega zakona po sklenjeni pogodbi in Teofilovo kesanje, ki povzroči končni preobrat v miraklu.

Moraliteti je, podobno kot farsi, dostopna širša motivno-tematska izbira kot miraklom ali misterijem, ki so večinoma črpali iz biblične tematike, morda pa tudi sorazmerno širše polje uresničevanja ironije. »Moraliteta običajno obravnava zgodbo, v kateri osrednja personifikacija, protagonist, ki se imenuje Slehernik ali Človeštvo ali *Humanum Genus* ali *Infans*, zaide v skušnjavo, pade in se potem spet vrne h kreposti« (Kralj, »Drama« 85). Toda čeprav so dramske osebe v moraliteti zgolj personifikacije, lahko omogočajo vzpostavitev ironičnih situacij, če le niso v preveliki meri abstrahirane. To pomeni, da morajo biti v osnovni abstraktni model neke personifikacije »vcepljene prepoznavne poteze ljudske neposrednosti, prisrčnosti, prostodušnosti in celo grotesknosti, ki učinkujejo nenavadno sveže in tudi ganljivo« (Kralj, »Drama« 84). V *Sleherniku*, kjer so dramske osebe »veliko več kot gole abstrakcije« (Heilman IX), je mogoče zaslediti »humor [...] in celo ironijo – ob samem grobu namreč izkušnja privzame nasprotno obliko od tiste, ki jo pričakuje Slehernik« (Heilman IX).

Prisotnost dramske ironije v *Sleherniku* na prvem mestu dokazuje razmeroma pogosto prekinjanje odrske iluzije. Prvi, ki s prologom prekine odrsko iluzijo in napove dogajanje, je Glasnik. Gledalce prosi za pozornost in jim razloži, da bo prikazana igra o Sleherniku, ki ponazarja nauk o pravilnem krščanskem življenju. Obenem izriše tudi vsebino in konec uprizorjenega dela:

Here shall you se how Felawshyp and Iolyte,
Bothe, Strengthe, Pleasure and Beaute,
Wyll fade from the as floure in Maye;
For ye shall here how our heuen Kyng
Calleth Eueryman to a general rekenyng. (*Everyman* 1)

Zdaj boste videli, kako Prijateljstvo in Zvestoba,
Kakor tudi Moč, Radost in Lepota
Zbledeli bodo kakor cvetje v maju;
Saj boste slišali, kako je naš nebeški Kralj
Poklical Slehernika k poslednji sodbi. (Prevod Š. Ž.)

Glasnikova napoved je namenjena samo občinstvu in ima funkcijo vnaprejšnje predstavitve dramskega dogajanja. Gre za t. i. »ironijo po anticipaciji« (Sedgewick 44) ali po pričakovanju, ker gledalec po tovrstni napovedi pričakuje oziroma predvideva razplet dogajanja na odru. Gledalec torej pozna Slehernikovo usodo, še preden se ta pojavi na odru.

Glasnikovemu nastopu sledi monolog Boga, ki deloma spada še v prolog, saj Bog še podrobneje kot Glasnik napove vsebino igre. Gledalcem razloži, da bo poslal Smrt po Slehernika, ki ga je popolnoma pozabil in se je preveč posvečal materialnim dobrinam. Njegova napoved je tudi opozorilo gledalcem, naj se ne ukvarjajo preveč s posvetnim življenjem in naj se začnejo pripravljati na smrt, ne glede na to, ali so mladi ali stari, zdravi ali bolni. Bog se v srednjeveški dramatiki pojavlja le na začetku ali na koncu drame in mu v večini primerov pripada ironični diskurz, ki bodisi napove, bodisi povzame dramsko dogajanje. Povzetek dogajanja je obraten postopek od ironije po anticipaciji, imenovan tudi »ironija po reminiscenci« (Sedgewick 44) ali po spominjanju, ker poudari bistvo dramskega zapleta in gledalcu omogoči podoživljanje dramskega dogajanja od začetka pa vse do vrha ali do končnega razpleta. V antični dramatiki se ironija po reminiscenci pojavlja tik pred katastrofo, v srednjeveški dramatiki pa običajno šele v končnem epilogu, ki poudari moralni nauk. V *Sleherniku* se v epilogu pojavi učeni Doktor, ki ponovno opozori gledalce na moralno intenco igre:

This moral men may haue in mynde.
Ye herers, take it of worth, olde and younge,
And forsake Pryde, for he deceyueth you in the ende:
And remember Beaute, V. Wittes, Strength, & Dyscrecyon,
They all at the last do Eueryman forsake,
Saue his God Dedes there dothe he take. (*Everyman* 27)

Ta nauk si velja zapomniti.
Ne spreglejte ga, vi poslušalci, stari in mladi,
In pozabite na Ponos, saj vas bo na koncu prevaral:
In zapomnite si, da Lepota, pet Čutov in Preudarnost
Nazadnje pozabijo na Slehernika,
Ki lahko le svoja Dobra dela vzame s seboj. (Prevod Š. Ž.)

Poleg govorcev v prologu in v epilogu izvajajo prekinjanje odrske iluzije v *Sleherniku* tudi nekatere dramske osebe, ki se pojavljajo v obliki alegorije ali personifikacije in razlagajo same sebe v neposrednem nagonu občinstva. Najbolj značilen primer je samopredstavitelj Smrti, ki se pojavlja tudi v miraklih in v pasijonskih igrah. V *Škofjeloškem pasijonu*, na primer, se Smrt »z didaktičnim govorom obrne naravnost na občinstvo in tako poruši načelo absolutnosti drame« (Kralj, *Teorija* 68); podobno je v *Sleherniku*:

I am Dethe that no men dredeth –
For euery man I reste – and no man spareth;
For it is Goddes commaundement
That all to me sholde be obedyent. (*Everyman* 4)

Jaz sem Smrt, ki se nikogar ne boji –
Čakam vsakogar – in nikomur ne prizanesem;
Saj je Bog ukazal,
Da mi morajo biti vsi pokorni. (Prevod Š. Ž.)

Vloga Smrti ima v *Sleherniku*, podobno kot vloga Boga, versko vzgojno in napovedovalno funkcijo. Smrt in Bog se namreč v nadaljnjem dogajanju ne pojavita več, zato tudi dialog med njima zgolj napoveduje dogajanje, čeprav je Bogov ukaz Smrti, naj mu pripelje Slehernika, že sprožilni moment moralitete. Gledalci iz dialoga med Smrtjo in Bogom izvedo, da bo dramsko dogajanje usmerjeno na Slehernikovo pripravo na smrt, pri čemer bo element konflikta med dobrim in zlim obrobnegega pomena.

Primer situacijske ironije v *Sleherniku* prikaže prizor, v katerem na oder prvič stopi Slehernik. Ker ne pozna predzgodbe oziroma dogovora med Bogom in Smrtjo, je njegova brezskrbnost ironična. Smrti se na začetku ne boji, ker je ne pozna, in celo v trenutku, ko se mu ta predstavi, ga ne prevzame obup. Skuša jo podkupiti in jo prosi, naj odloži svoj namen še za nekaj časa, toda zaman. Ko uvidi, da se bo moral podrediti njenemu oziroma božjemu ukazu, se zave prejšnje zmote in skuša na svojo stran pridobiti kogarkoli, ki bi bil pripravljen iti z njim na duhovno potovanje do groba. Toda po vrsti ga zapuščajo Prijateljstvo, Sorodstvo in Imetje. »Slehernik je kar naenkrat osamljen, zapuščen in izdan in to je v drami prikazano kot naravno stanje človeške eksistence« (Kralj, »Drama« 86). Tudi ostale alegorije posvetnih lastnosti in dobrin, Lepota, Moč, Preudarnost in pet Čutov, ki so mu sprva obljubliale, da ga bodo spremljale do konca, ga zapustijo, pa tudi Spoznanje ga ne more spremljati v onstranstvo. Njihova drža do Slehernika je ironična, saj so mu najprej obljubile svojo pomoč, nato pa ga kar naenkrat zapustijo. Slehernik se pred grobom znajde sam, le Dobra dela mu obljubijo, da ga bodo spremljala tudi po smrti. Čeprav si ves čas prizadeva, da bi spremenil svojo usodo, Slehernik ne more vplivati na potek dramskega dogajanja, ker je nad njim višja sila, Bog. Njegov položaj je skoraj vse do končnega prizora ironičen, ker ni sposoben uvideti resnice oziroma svoje nemoči.

V nasprotju s *Slehernikom* pa »večina angleških moralitet ne obravnava smrti ali priprave na smrt, ampak predvsem praktične nasvete za boljše življenje na tem svetu« (Cawley XIV), pri čemer je v ospredju prav konflikt med dobrim in zlim. Motiv boja za človekovo dušo med dvema nasprotujočima si silama se pojavlja tudi v nekaterih miraklih, med drugim tudi v *Miraklu o Teofilu*.

Rutebeufov mirakel nima prologa, kar je morda posledica dejstva, da se zapis ni ohranil v celoti in je bil prolog izgubljen. A že sam pomen besede *mirakel* je takratnim gledalcem sporočal, da se bo v igri zgodil ključni preobrat, čudež, ki bo spremenil protagonistovo usodo. *Mirakel o Teofilu* se torej začneja *in medias res*, namesto prologa z glasnikovo napovedjo dogajanja pa je podan monolog, v katerem protagonist predstavi samega sebe in situacijo, v kateri se je znašel. Uvodna situacija je ironična: Teofil je živel življenje zglednega kristjana, zato je razdelil vse svoje bogastvo revnim, toda škof ga je odpustil in sedaj mu grozita revščina ter javno ponižanje:

Ahi! Ahi! Diex, rois de gloire,
Tant vous ai eü en memoire
Tout ai doné et despendu
Et tout ai aus povres tendu:
Ne m'est remez vaillant un sac. (Rutebeuf 22)

Joj! Joj! Bog, kralj nebeške slave,
 Tako sem mislil na vas,
 Da vse sem dal in porabil,
 Vse sem revnim razdelil
 In sam zdaj nimam kaj obleči. (Prevod Š. Ž.)

Teofil je prepričan, da se Bog iz njega norčuje, zato obtoži njega in ne škofa, da ga je pahnil v revščino. Verna publika je vedela, da Bog ni kriv za zemeljske krivice in je situacijo lahko sprejemala kot ironično. Nesoglasje med protagonistom in zunanjo silo, ki ga presega, je Rutebeuf poudaril še z naslednjimi Teofilovimi besedami:

Diex m'a grévé: jel greverai,
 Ja més jor ne le servirai!
 Je li ennui. (Rutebeuf 30)

Bog me je prizadel: jaz bom pa njega,
 Nikdar več mu ne bom služil!
 Vseeno mi je zanj. (Prevod Š. Ž.)

Teofil ni sposoben uvideti dejanske situacije in je prepričan, da se bo Bogu maščeval, če ga ne bo ubogal, publika pa je vedela, da to ni mogoče. Teofil se nato odloči, da bo s pomočjo juda Salatina sklenil pogodbo s hudičem, ki mu bo omogočil zemeljsko blagostanje. Tudi v tem primeru so gledalci vedeli, da je njegova odločitev napačna, pričakovali pa so tudi čudežno posredovanje višje instance, ki bi grešnika rešila pred pogubo, zato so bili v superiornem položaju glede na protagonista, ki je zaslepljen s hudičevimi obljubami.

Šele po sedmih letih, kakor Rutebeuf določi fiktivni čas dramskega dogajanja, se Teofil pokesa svojih preteklih dejanj in prosi devico Marijo, naj hudiču vzame pogodbo, ki jo je podpisal. Teofil s tem sicer aktivno ne pripomore k spreminjanju dramskega dogajanja, ker o tem v vsej srednjeveški dramatikii odloča Bog. Protagonist mirakla je le zato, ker je, tako kot Slehernik v moraliteti, v središču večine prizorov. Osebo, ki je v srednjeveški dramatikii v središču dogajanja, morda pravilneje označuje Klotzev termin *centralni ego*, saj ta »ne poganja dejanja naprej, temveč se ji stvari kar dogajajo« (Kralj, *Teorija* 94), zato tudi ni sposobna razbirati ironičnih situacij, katerih skrivne niti v resnici vodi Bog, prepoznavna pa jih lahko avtor in kvečjemu še gledalci.

V *Miraklu o Teofilu* se dramska ironija ne kaže toliko v prekinjanju odrske iluzije kot v samih dramskih situacijah in z njimi povezanem dramskem diskurzu. Odrsko iluzijo prekine šele zaključni škofov nagovor, ki je namenjen publiki in ima vlogo epiloga:

Oiez, por Dieu le Filz Marie,
 Bone gent, si orrez la vie
 De Theophile
 Qui Anemis servi de guile. (Rutebeuf 64)

Poslušajte, v imenu Boga, Marijinega Sina,
Dobri ljudje, slišali boste
O življenju Teofila,
S katerim se je poigral Nasprotnik. (Prevod Š. Ž.)

Škofov končni nagovor uresničuje ironijo po reminiscenci, saj »sproži spominjanje prejšnjih besed in dejanj, ki jim zdaj kljubujejo nove besede in dejanja« (Sedgewick 53). Škof prebere pogodbo, s katero se je Teofil zavezal hudiču, in povzame vsebino mirakla, da bi posvaril publiko pred tovrstnimi skušnjavami. Mirakel se zaključi z glasbo, ki ima v srednjeveški dramatiki pomembno funkcijo in v tem primeru dokončno izbriše mejo med publiko in igralci: *Te Deum* so namreč peli nastopajoči skupaj z gledalci.

Vdor strahu pred smrtjo in različni pristopi k uporabi dramske ironije

Mirakel o Teofilu in *Slehernik* vsak na svoj način dramatizirata prihod smrti in se ukvarjata z vprašanjem, kako pravilno živeti oziroma umreti. Vendar se vsako dramsko delo loteva te tematike na svoj način, kar jima omogoča tudi različen pristop k uporabi dramske ironije.

V času nastanka Rutebeufovega mirakla se smrt še ni usidrala v zavest srednjeveške publike kot nekaj strašnega in grozljivega. V trinajstem stoletju je bila smrt nekaj samo po sebi umevnega, zato tudi ni glavna tema *Mirakla o Teofilu*. Teofilova smrt na koncu igre je prikazana zgolj kot logična posledica konca njegovega življenja. Ker Teofil umre kot kristjan, ki se je spovedal svojih grehov in s pomočjo device Marije ušel hudičevi oblasti, njegova smrt ni nič tragičnega, celo nasprotno: občinstvo je s petjem *Te deum* poudarilo srečen iztek igre, v kateri je grešnik čudežno rešil svojo dušo in umrl spravljn z Bogom. Poleg tega se personifikacija smrti v Rutebeufovem dramskem delu sploh ne pojavi in če jo gospodar pekla, hudič, vsaj deloma nadomešča, je ta prikaz prej komičen kot pa grozljiv. Premoč božjih sil je namreč absolutna, zato lahko devica Marija ob spustu v pekel brne hudiča v trebuh in mu brez težav iztrga pogodbo, ki jo je podpisal Teofil. Fizični obračun s hudičem je farsični element v miraklu in se povezuje tudi z nekaterimi drugimi prizori, v katerih nastopajo hudiči, imenovanimi *diablerie*, ki so imeli »na francoskem simultanem prizorišču podobno vlogo kot klovni v cirkusu, s to razliko, da so v nekaterih tekstih v resnici del dramskega dogajanja ali parodije prejšnjih prizorov« (Muir 50). Hudičeva podoba je včasih podana celo z določeno simpatijo in ne z odporom, kot bi bilo pričakovati.

Že v *Igri o Adamu* (*Jeu d'Adam*) anonimnega avtorja iz dvanajstega stoletja ima hudič podobo »prijetnega osvajalca, peklenškega Don Juana« (Cohen 51). Čeprav je hudičeva groteskna maska pri gledalcih vzbujala tudi strah, je bil ta lik na odru predvsem predmet posmeha in glavna tarča ironije. Komični in ironični elementi se torej v miraklih in moralitetah,

deloma pa tudi v misterijih, vežejo prav na hudičevo podobo. Trinajsto stoletje je namesto smrti na oder pogosto postavljalo hudiča, ki je sicer predstavljal določene vrste groznjo, vendar se je bil takratni avtor, pa tudi gledalec, od njega sposoben ironično oddaljiti. Način ironičnega oddaljevanja v srednjeveški dramatik je bil v trinajstem stoletju veliko manj obremenjen s temeljnimi eksistencialnimi vprašanji, zato je bil lahko tudi del komičnih prizorov ali humornih insertov, ki so publiko zabavali in ne ustražovali.

Na koncu srednjega veka, v času, ko je nastal *Slehernik*, pa je bila Zahodna Evropa obsedena s podobo smrti, ki se je pojavljala tako v literaturi kot tudi v upodobitvenih umetnostih. »Obsedenost s smrtjo, ki jo zgodovinarji opažajo v času petnajstega stoletja, izhaja iz razumevanja smrti kot ključnega trenutka za dušo« (Klaić, »Svako« 169). V petnajstem stoletju se pojavi tudi znana alegorija plesa smrti, ki prikazuje žive in mrtve, kako se z roko v roki bližajo grobu. Poleg tega je bila v drugi polovici tega stoletja razširjena ilustrirana anonimna pobožna knjižica *Ars moriendi*, ki jo je mogoče umestiti v »območje nove evropske senzibilnosti« (Tenenti 89) in predstavlja »poseben izraz mnogo obsežnejše religiozne drže: iskanje pravega življenja v luči pravilne smrti. Z drugimi besedami, to iskanje je eden od poglobitvenih vidikov spremenjene senzibilnosti, ki se zgošča v občutju smrti in časa« (Tenenti 89). Tako moraliteta *Slehernik* na svojevrsten način razvija »subtilnost *ars moriendi*, večšine umiranja oziroma priprave na smrt« (Klaić, »Svako« 169), pri čemer poudarja pomembnost individualnega odrešenja. Glasnik na začetku igre ne nagovarja le tistih, ki se bližajo koncu svojega življenja, bolnih in ostarelih, temveč moralni nauk, ki ga sporoča, uči vse, tudi mlade in zdrave, kako je treba živeti in se obenem pripravljati na prihajajočo smrt. Moralno poanto drame, ki človeka opozarja, naj bo vedno pripravljen, »da bo stopil pred Boga in mu položil moralni račun« (Kralj, »Drama« 86), na koncu še enkrat izpostavi učeni Doktor. »Lastnina in socialni status torej človeku prav nič ne pomagata ob soočenju s smrtjo, prav tako ne razum ali telesne odlike. Šteje samo moralna drža in ta se kaže v dobrih delih, samo ta lahko človeka odrešijo« (Kralj, »Drama« 86). *Slehernik* obravnava duhovno romanje vsakega človeka do groba in postopno izgubljanje vseh zemeljskih atributov. Kopičenje materialnih dobrin prikazuje kot zablodo, saj zemeljsko bogastvo človeku po smrti ne bo več koristilo. Slehernika na koncu zapustijo vsi, celo vrline, ki so del njega, zato »zgodba o Slehernikovem koncu govori o stopnjujoči se zapuščenosti in povečani osamljenosti, ne o konfliktu« (Cawley XV). V Rutebeufovem *Miraku o Teofilu* sta besedna in situacijska ironija v samem dramskem dogajanju obravnavani na bolj neobremenjen in humoren način kot v *Sleherniku*, ker v slednjem prevladujeta tema smrti in strah pred njo. Zaradi spremembe senzibilnosti na koncu srednjega veka se ironija kot besedno in situacijsko sredstvo včasih celo umakne iz dramskih besedil oziroma je, tako kot v primeru *Slehernika*, obravnavana na resen in neduhovit način.

Obe deli, *Mirakel o Teofilu* in *Slehernik*, podajata verske resnice in moralne nauke, zato dramska ironija ni v nobenem primeru glavni element besedila, niti ni ključna za sam razvoj dramskega dogajanja. V največji

meri se kaže s prekinjanjem odrske iluzije kot ironija po anticipaciji ali po reminiscenci, deloma pa je iz dramskega besedila mogoče razbrati tudi situacijsko in besedno ironijo.

Sklep

Eksplisitni namen srednjeveške dramatike je bil poučevanje vernikov, cilj pa odrešitev njihovih duš. Srednjeveški dramski žanri, ki izhajajo iz liturgične drame, prikazujejo, kako junaka iz popolne zmote, ki ga žene v pogubo, lahko odreši le božja milost. Prav zaradi moralne intence srednjeveške dramatike, pa tudi zato, ker se gledalci v večini primerov niso bili sposobni kritično oddaljiti od prikazanega dogajanja na odru, je prisotnost dramske ironije v teh delih vprašljiva. Toda postopna sekularizacija srednjeveške dramatike je v uprizoritev prinesla tudi čutno-nazorne elemente, ki so dajali večji poudarek scenski opremi in kostumom igralcev, pa tudi njihovi gestiki in glasu, ter so imeli funkcijo slikovitosti, kar pomeni, da so stregli predvsem gledalčevemu užitku. V nekaterih primerih je bila vizualna podoba uprizorjenega celo pomembnejša od samega sporočila drame. To dokazuje povezava s karnevalsko kulturo smeha, kakor je srednjeveško ljudsko kulturo imenoval Mihail Bahtin. Podobno funkcijo kot slikovitost je imela v teh uprizoritvah tudi dramska ironija, saj je lahko pripomogla h gledalčevemu večjemu ugodju.

Dramska ironija se v srednjeveških dramskih besedilih na prvem mestu kaže kot prekinjanje odrske iluzije, pri čemer gre za vključitev notranje komunikacije med dramskimi osebami v zunanjo komunikacijo med dramskimi osebami in gledalci, kar omogoča ironične komentarje o protagonistovem položaju. Gledalec občuti dramsko ironijo, »ko zaznava tiste prvine, ki so dramskim likom prikrite in jim preprečujejo delovanje, ker niso seznanjeni z vzroki« (Pavis 358). Gledalec je torej glede na protagonista v superiornem položaju, ker mu je vsebina dogajanja že vnaprej predstavljena.

Funkcijo neposrednega nagovarjanja publike in prekinjanja odrske iluzije imata dramski prolog, ki uresničuje ironijo po anticipaciji ali po pričakovanju, in epilog, za katerega je značilna ironija po reminiscenci oziroma po spominjanju. Ironija se s prekinjanjem odrske iluzije deloma lahko kaže tudi v monologu in v dialogu dramskih oseb. V *Sletherniku*, alegorični moraliteti poznega srednjega veka, Glasnik v prologu gledalcem predstavi vsebino igre, učeni Doktor pa v epilogu povzame celotno dogajanje. Toda v obeh primerih gre na prvem mestu za poudarjanje moralne intence drame, zato ni mogoče trditi, da je ironija glavni element tega dela. Podoben položaj zavzema dramska ironija v Rutebeufovem *Miraklu o Teofilu*, kjer odrsko iluzijo prekine končni škofov nagovor, ki ima funkcijo epiloga. V Rutebeufovem miraklu se dramska ironija pojavlja predvsem v obliki situacijske in besedne ironije. Prva prikazuje glavnega junaka, Teofila, ki ni sposoben prepoznati dejanske situacije, v kateri se je znašel, in je prepričan, da ima prav on, ne pa Bog, ki v resnici vodi dramsko dogajanje. V primeru besedne ironije pa gre za semantično dvoumnost diskurza, ki so

jo gledalci lahko prepoznali, ker so se zavedali moralnih vrednot in ker so spregledali junakovo zmoto.

Dramska ironija torej ni glavno vodilo srednjeveške dramatike, izhaja joče iz liturgije, saj je v ospredju njena versko vzgojna funkcija. Pojavlja se zgolj sporadično, in sicer vzporedno z vnosom profanih motivov in čutno-nazornih elementov v uprizoritve. V kasnejših obdobjih pa ponazarjanje verskih nauk ni več bistvo drame, zato lahko že v renesančni dramatici ironija postane tudi bistveni element besedila, kar se jasno kaže v delih Christopherja Marlowa in Williama Shakespeara.

BIBLIOGRAFIJA

- Alleman, Beda. »De l'ironie en tant que principe littéraire.« *Poétique* 36 (1978): 385–398.
- Aristoteles. *Nikomahova etika*. Ljubljana: Slovenska matica, 1994.
- Bahtin, Mihail Mihailovič. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea in narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit, 1978.
- Barnet, Sylvan. »Everyman.« *The Genius of the Early English Theater*. Ur. Sylvan Barnet, Morton Berman, William Bruto. New York: Mentor, 1962. 66–70.
- Bossuat, Robert. *Le Moyen Age*. Paris: Éditions mondiales, 1955.
- Cawley, A. C. »Introduction.« *Everyman*. London: Manchester University Press, 1961. IX–XXXI.
- Cohen, Gustave. *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age*. Paris: Champion, 1926.
- Craig, Edward Gordon. *O gledališki umetnosti*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1995.
- Everyman*. London: Manchester University Press, 1961.
- Grafenauer, Niko. »Od posameznika do slehernika.« *Slehernik*. Hugo von Hofmannsthal. Ljubljana: Mihelač, 1993. 75–81.
- Haigh, Arthur Elam. *The Tragic Drama of the Greeks*. New York: Dover Publications, 1968.
- Heilman, Robert B. »Introduction.« *An Anthology of English Drama Before Shakespeare*. Ur. Robert B. Heilman. New York: Rinehart & Co., 1951. V–XVII.
- Jankélévitch, Vladimir. *Ironie*. Paris: Flammarion, 1998.
- Klaić, Dragan. »Srednjevekovno pozorište i savremena scena.« *Pozorište i drame srednjeg veka*. Ur. Dragan Klaić. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1988. 9–24.
- »Svako.« *Pozorište i drame srednjeg veka*. Ur. Dragan Klaić. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1988. 169.
- Kores, Darinko. *Farsa*. Maribor: Subkulturni azil, 2004.
- Kralj, Lado. »Drama in prostor.« *Primerjalna književnost* 21. 2 (1998): 75–96.
- *Teorija drame*. Ljubljana: DZS, 1998.
- Kuret, Niko. *Duhovna drama*. Ljubljana: DZS, 1981.
- Lalande, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris: PUF, 1985.
- Mazouer, Charles. *Le théâtre français du Moyen Age*. Paris: Sedes, 1998.
- Muecke, Douglas Colin. *Irony*. London: Methuen, 1970.
- Muir, Lynette R. *The Biblical Drama of Medieval Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Pavis, Patrice. *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997.

- Platon. *Rei Publicae Libri decem*. Leipzig: Teubneri, 1913.
- Quintilian. *Institutio Oratoria*. London: William Heinemann Ltd., 1953.
- Rutebeuf. *Oeuvres complètes*. Tome 2. Paris: Bordas, 1990.
- Sedgewick, Garnett Gladwin. *Of Irony. Especially in Drama*. Toronto: University of Toronto Press, 1967.
- Tenenti, Alberto. *Občutje smrti in ljubezen do življenja v renesansi*. Ljubljana: ŠKUC & ZIFF, 1987.
- Vellacott, Philip. *Ironic Drama*. London: Cambridge University Press, 1975.
- Zink, Michel. *La subjectivité littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1985.
- Zumthor, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil, 1983.

■ DRAMATIC IRONY IN MIDDLE AGE MIRACLE AND MORALITY PLAY

Key words: medieval drama / liturgical drama / miracle play / morality play / irony

Medieval drama originated from liturgical ceremony, therefore its purpose was explicitly didactic. The presence of dramatic irony in medieval drama is questionable, because of its moral intent and because medieval audiences believed that the action taking place on stage was true. Nevertheless, the progressive secularisation of official liturgical drama added sensual elements into representation, the result being the spectators' pleasure. A similar result in medieval drama was obtained by using dramatic irony.

The most commonly used means of presenting dramatic irony in Middle Ages was the interruption of the stage illusion, which includes internal communication between dramatic personae and external communication between audience and dramatic personae. This procedure places spectators in a superior position by presenting dramatic action before it takes place on the stage. The interruption of the stage illusion is mainly achieved either in prologues, where there is an irony of anticipation, or by the irony of reminiscence in epilogues. Such interruptions can also appear in the monologues or dialogues of dramatic personae. Such use of dramatic irony can be observed in the anonymous morality play of Everyman.

In Rutebeuf's *Miracle of Theophile* dramatic irony is presented primarily in the form of situational and verbal irony. Situational irony is contrasts between a character's limited understanding of a situation in some particular moment of the unfolding action and the actual situation of which the audience is already aware. In the case of verbal irony there are double meanings in the dramatic discourse unknown to the protagonist, but understood by the audience.

Dramatic irony can not be considered as the main element of medieval drama, which focuses mainly on moral principles and religious matters. In later eras didactic purpose lost its importance, therefore dramatic irony could become an essential element of a dramatic text.

Oktober 2005

ROMANI CHRÉTIENA DE TROYES V LUČI TREH MODERNIH TEORIJ ROMANA

Varja Balžalorsky

Ljubljana

Namen razprave je na podlagi treh modernih teorij romana, v katerih se je nakopičila vednost o temeljnih elementih in razvojni zgodovini romaneskne zvrsti, preveriti romanesknost romanov Chrétiena de Troyes in na ozadju razlike, ki jih sodobne teoretične sheme rišejo med romanom in epom, osvetliti mesto srednjeveškega dvorskega romana sploh.

Les romans de Chrétien de Troyes dans l'optique des trois théories modernes du roman. La suivante étude se propose de vérifier la nature romanesque des romans de Chrétien de Troyes dans l'optique des trois théories modernes du roman, qui englobent l'histoire évolutive du genre ainsi que ses caractéristiques principales, en déterminant ainsi, à la base de la différence entre le roman et l'épopée, mise en lumière par les modèles théoriques contemporains, la place du roman courtois dans l'histoire du genre romanesque.

Pričujoča analiza si z aplikacijo sodobnih teorij romaneskenga na petih romanih¹ Chrétiena de Troyes, enega najpomembnejših srednjeveških avtorjev, prizadeva za spojitve perspektiv dveh oddaljenih obdobij. Tovrsten poskus pa se že na samem začetku lahko izkaže za problematičnega. Časovna oddaljenost med obdobjema namreč pomeni tudi oddaljenost med njunima horizontoma pričakovanja, ki ju bo analiza skušala spojiti. Spojitvi horizontov pričakovanja se pridružuje tudi spojitve teoretskega in zgodovinskega pristopa, obenem pa tudi spojitve pristopov, ki so značilni za splošno literarno vedo, in tistih, po katerih posega medievalistika, kot »najbolj pristojna« za obravnavo Chrétiena de Troyes. Z literarnoteoretskega vidika zvrstne umestitve je ključno vprašanje, ki si ga razprava zastavlja, naslednje: ali so besedila Chrétiena de Troyes, tradicionalno imenovana romani, res romani? Vendar so si sodobni raziskovalci romanesknega vedno bolj edini, da je roman nedoločljiv, protejski žanr, s tem pa je nemogoča tudi ena sama, splošno veljavna teoretska opredelitev romanesknega. Največkrat so tovrstne opredelitve zgodovinsko pogojene, vsaka pa se dotika določene

nega aspekta romanesknega.² Zopet v težnji k spojitvi srednjeveškega in sodobnega pogleda obravnavamo tri moderne poglede na roman, ki pravzaprav povzemajo celotno zgodovino teorije romanesknega: Janko Kos reinterpretira romantično-klasicistične teorije, Mihail Bahtin se nasloni na teze romantičnih avtorjev samih, Georg Lukács pa v veliki meri izhaja iz Schellingovega pojmovanja romana. Obenem pa so se te tri teorije izkazale kot najprimernejše za obravnavo Chrétienovih romanov: bodisi je viteški roman in njegov najpomembnejši predstavnik znotraj posamezne teorije že uvrščen med konkretne objektivacije romana, bodisi se zdi posamezna od treh teorij vsaj v določeni meri primerna za aplikacijo na omenjenih besedilih. Iz istega razloga v pričujočo študijo ni zajeta teorija Dušana Pirjevca. Čeprav gre za enega najprodornejših in najbolj zanimivih pogledov na roman, bi ga težko aplicirali na Chrétienovih romanih brez določenih spekulacij, ki ne bi bile v skladu s Pirjevčevim razumevanjem romanesknega žanra. Ena od temeljnih postavk Pirjevčeve teorije je namreč razumevanje romana kot tipične strukture novoveške metafizike.³ Novoveška metafizika (ter njena resnica, razkrita skozi roman) je v Pirjevčevih študijah, posvečenih romanu, pravzaprav osnovno interesno polje. Obenem se v nasprotju z obravnavanimi teorijami Pirjevčeva teorija ne dotika vprašanja o odnosu romana do epa, ki verjetno odločilno osvetljuje specifično in problematiko viteškega romana z vidika teorije romana. Glede na dejstvo, da Pirjevčeva teorija v mnogočem izhaja iz Lukáčsevih tez, bi se na prvi pogled lahko zdela sporna tudi odločitev za aplikacijo Lukáčseve teorije na Chrétienovih romanih. Zato je potrebno poudariti, da je kljub določenim sorodnostim med tema pogledoma na roman v Lukáčsevi teoriji začetek razpada sklenjenega epskega sveta in prehajanja iz epske v romaneskno formo pravzaprav postavljen v srednji vek, pri čemer je deloma izpostavljena tudi problematika viteških romanov.

Nastavek teorije romana Janka Kosa temelji na modernizaciji teorij, ki so nastajale od klasicizma naprej.⁴ Kosove teze, ki si prizadevajo roman vsebinsko in formalno določiti v najširšem smislu (vzpostaviti torej najbolj univerzalno določilo žanra, ki bi zajelo največje možno število del, ne zgolj tistih, ki pripadajo zahodni civilizaciji, temveč tudi tistih iz časovno in civilizacijsko oddaljenih območij) izhajajo iz ugotovitve, da je skupna točka vseh dosedanjih poskusov teorije romana predvsem dihotomija med *javnim* in *zasebnim*, ki jo vsaka teorija obravnava v skladu z duhom časa, kateremu pripada.⁵ Vsi teoretiki si namreč prizadevajo določiti razlike med epom in romanom in po Kosu naj bi bil prav kriterij *zasebnega*, ki je primaren način predstavitve resničnosti v romanu (javna sfera pa deluje zgolj kot okvir), in *javnega*, ki je poglavitni način predstavitve resničnosti v epu (zasebna sfera pa v epski svet še ni prodrla kot bistveno določilo protagonista). *Javno* in *zasebno* Kos razume v smislu, ki jima ga podeljuje moderna sociologija.⁶ *Javno* mu torej predstavlja območje mitskih, zgodovinskih in političnih vprašanj v okviru nekega naroda, plemena ali druge skupnosti, medtem ko *zasebno* predstavlja vrsto individualnih usod s samostojnimi vrednotami, cilji in nazori, ki niso odvisni od javnega sveta. Obe strukturi sta se razvijali skozi stoletja; zato v družbah, kjer zasebna sfera še ni bila dokončno

vzpostavljena, roman še ni obstajal, kakor tudi ep v današnji družbi in civilizaciji ni več mogoč, saj le-ta ne temelji na mitskih in herojskih vrednotah starosvetskih združb, temveč na principu moderne države in družbe.

Kosov zasnutek teorije se že na prvi pogled zdi najbolj primeren za aplikacijo na obravnavanih viteških romanih, čeprav slednje sam uvršča prej v območje viteške epike kot v pravo romanopisje. Tudi za medievalistiko je namreč poglavitna razlika med *chansons de gestes* in *romans courtois* prav kriterij kolektivnega in individualnega: zgodnja junaška epika opeva kolektivne dogodivščine, medtem ko viteški-dvorski roman pripoveduje o individualni avanturi.⁷

Chrétienovi romani, ki predstavljajo najbolj značilne primere viteškega romana, imajo strukturo iskanja (*quête*). Kot je pokazal A. Greimas, »začetna situacija ustvarja in razkriva odsotnost nekega predmeta ali osebe, in po dolgem tavanju, ki bo vsebovalo najrazličnejše antagonizme, pride do ponovnega najdenja, ki bo tako junaku kot družbi, kateri le-ta pripada, prineslo dobro.« (Greimas 177) Vendar Greimas poudari, da junakovo podjetje izhaja iz njegove lastne volje, kar pomeni, da je sam svoj prejemnik. Dodajmo, da je začetna situacija, ki z vidika gramatike pripovedi predstavlja statičen element ene od propozicij pripovedi, v Chrétienovih romanih skoraj vedno postavljena v sfero javnega, in sicer na legendarni dvor kralja Arturja, ki predstavlja središče viteškega sveta.⁸ Kakšna je torej vloga kralja Arturja in njegovega dvora kot javne-kolektivne sfere? V nasprotju z junaškimi epi, sta Artur in njegov dvor, ki osrednje dogajanje postavljata v kolektivni okvir, v vseh romanih, razen v *Cligèsu*, utemeljena na principu *čudežnega*. Ne glede na časovne in krajevne oznake ter omembe krščanskih praznikov, s pomočjo katerih je omogočena delna časovna orientacija, je dogajanje postavljeno zunaj zgodovinskega kronotopa. Artur tudi nikdar ni nosilec dogajanja, temveč predstavlja zgolj poroka tradicije in usklajenosti viteškega sveta. Temeljno poslanstvo njegovega dvora je združevanje viteškega in dvorskega principa; dvor zagotavlja fiksno točko sigurnosti na poti, na katero se vitez odpravi z določenim poslanstvom, obenem pa predstavlja izvir viteške etike in estetike. Zunaj te osnovne funkcije pa se Arturjev dvor v Chrétienovih romanih izkaže kot statičen in nezmožen vsakršne akcije, razen v *Cligèsu*, kjer smo priča kolektivni bitki. Dvor je resda mesto sprožilnega momenta dogajanja, vendar subjekt ne more delovati, dokler ne zapusti skupnosti in postane popotni vitez. Njegovo poslanstvo, pa naj bo svoj lastni pošiljatelj ali ne, se lahko izpolni zgolj v sferi individualnega ter se konkretizira v strukturi tavanja/iskanja. Vendar pa je zanimivo, da se večina junakov, tako Erec, včasih Ivan, Lancelot pa tudi Cligès in Fénice, potem ko so dosegli svoj cilj, vrnejo v skupnost, iz katere so izšli.

Tovrstne opazke so relevantne predvsem s strukturnega in funkcijskega vidika pripovedi, zato je potrebno morebitno prisotnost kolektivne razsežnosti preveriti tudi v samem območju individualnega. Chrétienovi romani se v mnogočem navdihujejo pri keltski mitologiji in predvsem na strukturni ter manj na vsebinski ravni povzemajo »mitski scenarij«. *Iskanje*, ki ga izvaja posamezni subjekt, je mogoče razumeti kot iniciacijo mitskega ju-

naka, razdeljeno na različne stopnje, ki sovpadajo s posameznim sklopom dogodivščin: simbolična smrt in ponovno rojstvo, vstop v *Drugi svet* itd. Junakova iniciacija, ki ima ponavadi tridelen ustroj (junak zapusti skupnost in začne z iskanjem, med katerim prestaja različne preizkušnje, na koncu pa se znova integrira v skupnost), ima zato dvojen pomen. Na eni strani gre za proces individualizacije, ozaveščanja jaza, ki poteka v dvojni luči, v luči ljubezni in viteškega boja. Dejstvo, da iniciacija poteka vedno zunaj skupnosti, navaja k ugotovitvi, da je vzpostavitev individuuma v tej literaturi mogoča zgolj v popolni osamitvi, in sicer v dialektiki ljubezni in bojevanja. Zato struktura iskanja, ki jo povzema večina srednjeveških tekstov, imenovanih viteški romani, priča o prehodu iz epa v roman, kakor sta opredeljena po Kosovih kriterijih. Po drugi strani pa ima junakova iniciacija, povzemajoč mitski scenarij, še drugo razsežnost. Junak ni po Greimasovi terminologiji nikoli edini pošiljatelj niti edini prejemnik. Skupnost, ki je z vidika dejanja-poslanstva popolnoma pasivna, se v globalni shemi pripovedi vedno izkaže za prejemnico. Junak, ki se bori za svoje lastne cilje, postane namreč izbravec, ki bo rešil skupnost in znova vzpostavil začetno ravnotežje.⁹ Izkaže se, da je kolektiva/javna sfera inerciji navkljub na nek način že implicirana v individualnih dejanjih. Večina Chrétienovih junakov je namreč utemeljenih s ključnima elementoma viteškega sveta; z ljubeznijo in viteškimi podvigi. Prva predstavlja območje *zasebnega*, medtem ko slava, pridobljena z viteškimi dejanji, subjekt umešča v območje *javnega*, obenem pa ohranja tudi individualno vrednost. Oba principa se zdita v Chrétienovih romanih spojena, kar je eksplicitno izraženo predvsem v *Erecu in Enide* ter *Ivanu*.

Poskus aplikacije Kosovih tez na Chrétienovih romanih tako prihaja do naslednjih ugotovitev: dogajanje se kot gonilo pripovedi osredotoča na individualno raven, vendar kolektivna/javna sfera nikakor nista odsotni. Skupno dobro je zagotovljeno s pomočjo osamljenega podjetja, ki ga izvaja individualni agens, njegovo bistvo pa je utemeljeno z dvema ključnima principoma. Čeprav odsotno v osrednji zgodbi, je *javno* vedno že deloma implicirano v individualnem. Vendar pa prisotnost individualnega kot teme, agensa, do določene mere pa tudi izvora in namena obravnavanih besedil, predstavlja pravo revolucijo v zgodovini evropske epike. Zato je mogoče ugotoviti, da si romani Chrétiena de Troyes, kljub močni prisotnosti javnega, v luči Kosovega razumevanja romaneskosti zaslužijo ime, ki ga nosijo.

Metodološki temelj Bahtinove teorije romana je filozofija jezika. Nasproti Saussurjevi postavki o jeziku kot o trdnem sistemu abstraktnih pojmov-znakov, Bahtin poudarja pomembnost govora, češ da Saussurjeva doktrina jeziku vzame njegovo živo resničnost. Prava govorica ne obstaja izven govora, govor pa ni nič zunaj dialoga, zaradi katerega sploh obstaja. Vsak diskurz je zato dialoški. Z nastankom romana pa se ta dialoška usmerjenost jezika »literarizira«; v tradicionalnih žanrih dialoškost namreč ni uporabljena na literaren način, medtem ko ravno roman v literarni sistem vpelje večglasnost in zato zasluži status samostojne literarne vrste ob epiki, liriki in dramatiki.¹⁰ Po Bahtinu je torej temeljna značilnost roma-

na zavestno raziskovanje dialošnosti jezika, soobstoja različnih glasov v posameznem tekstu, povedi in celo besedi. Na ta način roman povzroči relativizacijo monološkega diskurza, ki je vedno avtoritaren. Iz te podlage Bahtin izvaja značilnosti romanesknega, ki jih vzpostavi kot nasprotje epskega.¹¹ Vendar se po Bahtinu roman ne razvije iz epa, temveč se rodi iz novega, kritičnega pogleda na jezik, ko se le-ta relativizira. To se zgodi v obdobjih, ko je absolutističen jezik enotne družbe postavljen pod vprašaj zaradi pojavljanja tujih diskurzov; v helenizmu, v obdobju rimskega cesarstva in ob vzniku renesanse, ko nacionalni jeziki dokončno spodrinejo latinščino. Medtem ko je čas epa »absolutna« preteklost, ki je tako časovna kot aksiološka kategorija, je čas romana vedno sedanjost. (Bahtin, *Teorija* 17) Ep črpa snov v narodni legendi, torej v spominu, medtem ko roman temelji na védenju, ki izvira iz osebnega izkustva in je aksiološko močno vezana na sfero sedanjosti. Nasproti nedokončani, nenehno nastajajoči sedanjosti romana je postavljena zaključenost in dokončnost epskega sveta. Vzpostavitev tovrstne sedanjosti, osebnega izkustva in kategorije védenja pa se zgodi s pomočjo ključnega elementa »romanizacije«, tj. s »familiarizacijo« sveta, ki se vzpostavi s pomočjo ljudske kulture smeha, ironije in parodije. Ena bistvenih značilnosti romanesknega je za Bahtina zato »karnevalsko« občutje sveta, ki v svetovni literaturi prvič pronica na dan v smešno-resnih antičnih žanrih; zato so bukolična poezija, sokratski in lukianovski dialog, manipejska satira in memoarski žanri predhodniki romana. (Bahtin, *Teorija* 24–28)

Dialošnost, večjezičnost in večglasnost se v romanu pojavljajo na različne načine, vedno pa gre za prisotnost različnih glasov znotraj posameznega besedila, in sicer na ravni povedi, odstavka, poglavja ali celo besede. Vsak romaneskni diskurz namreč vsebuje notranji dialog, vsak roman je vsaj dvoglasen; poleg eksplicitne večglasnosti vsebuje tudi bolj ali manj vidne subverzije, izražene z najrazličnejšimi stilističnimi prijemi: parodijo, ironijo, humorjem, avtoreferencialnostjo, diskurzom drugih žanrov, vrinjenim v glavni diskurz itd. Glede na stopnjo dialošnosti Bahtin loči dve stilistični veji v razvoju žanra; monološki in dialoški roman.¹² Za monološki roman sta značilna enoten jezik in stil, večglasnost ostaja zunaj besedila, vendar služi za dialoški temelj, s katerim jezik in svet besedila vzpostavljata polemičen in apologetičen odnos. Idealizirajoča in abstraktna stilizacija te veje je tako določena tudi z diskurzom drugega, torej z večglasjem. V tem se monološka veja tudi razlikuje od preostalih, neromaneskni zvrsti. Dialošnost pa je v drugi stilistični veji že umeščena v besedilo samo in tako »orkestrira« njegov pomen. Skozi čas sta obe veji razvili vrsto samobitnih različic, se med seboj križali in bogatili.

V nasprotju s Kosom, Bahtin tudi eksplicitno obravnava viteški roman, najbolj natančno v analizi posameznih kronotopov v razvoju žanra, ki mu služijo za natančnejšo klasifikacijo objektivacij romana.¹³ Poudariti je treba, da izrazito loči zgodnji viteški roman v verzih in pozni viteški roman v prozi. Prvega uvršča v prostor med epom in monološko linijo romana, vendar pravi, da viteški roman že odločno poseže v območje (sicer monološkega) romana, kjer dialošnost ostaja zunaj besedila. Za to umestitev se

mu zdi bistvena ambivalenca med literarno zavestjo, ki je močno pogojena z družbeno delitvijo na »kaste« in zato ideološko determinirana in zaprta, in jezikom, ki ga ta zavest uporablja ter je, nasprotno, neenoten. (Bakhtine, *Esthétique* 192) Ta literarna zavest je bila torej prežeta s tujimi jeziki in kulturami, ki pa jih je prestrukturirala, asimilirala in svojim idealom prilagodila tako, da je dosegla zahtevano enotnost in zaprtost, ki sta sicer značilni za ep. Razlika med viteškim romanom v verzih in romanom v prozi pa je prav v tem, da se enotnost izgubi: jezik tu ni več ideološko centraliziran in ima sedaj le ornamentalno vrednost, s katero pa za daljše obdobje določi kategorijo »literarnosti jezika«, ki vpliva na izražanje v izobraženskih krogih (Bakhtine, *Esthétique* 197). Vendar viteški roman po Bahtinu na splošno ostaja v monološki liniji, razen (za pričujočo razpravo) pomembne izjeme, *Parzifala* Wolframa von Eschenbach, ki mu predstavlja prvi nemški dvoglasen roman, in sicer prvi dvoglasen *Bildungsroman*. (Bahtin, *Teorija* 142) *Parzifalovega* predhodnika, Chrétienovega *Percevala*, Bahtin ne omeni nikjer. Viteškemu romanu se shematično posveti še pri analizi kronotopov, to pa je tudi vse, kar v svoji teoriji romana zapiše o tem žanru.

Pri analizi Chrétienovih romanov v luči Bahtinove teorije se ne bomo posvetili aplikaciji izsledkov o viteškem romanu iz zgoraj omenjene analize kronotopa, temveč bomo skušali na obravnavanih besedilih preveriti njihovo morebitno romaneskno naravo, izhajajoč iz ključnih elementov romanesknega po Bahtinu. Dejstvo, da je bistven literarni vir teh romanov keltska mitologija, bi bralca na prvi pogled zavedlo, da bi čas pripovedi umestil v mitsko preteklost. »Bretonsko snov«¹⁴ bi zato lahko napačno razumeli kot narodno legendo, na kateri temelji ep. Vendar distance, ki preveča besedila, ne ustvarja usmerjenost v preteklost (ki je pravzaprav lažna, saj so ti teksti, z izjemo navedb katoliških praznikov, popolnoma nadčasovni), temveč *čudežno*, ki je eno bistvenih določil tega žanra.¹⁵ Bretonska snov pa sploh nima nacionalne razsežnosti, niti ni edina snov romanov; za Chrétienove romane je namreč značilna prav izjemna raznovrstnost literarnih virov, ki pa je tudi ena bistvenih lastnosti romana po Bahtinu in služi (v primeru monološkega romana) za dvoglasno ozadje! V lažno občutje preteklosti, ki ga ustvarja čudežno, sta jasno vpleteni za viteški roman izjemno pomembni kategoriji osebnega izkustva (tu so opazne podobnosti s Kosovimi tezami¹⁶) in spoznavanja-vedenja, obenem pa tudi obrnjeno-sti v prihodnost (prim. franc. glagol *advenir*, zgoditi se, ki je etimološko vezan na sam. *avenir*, prihodnost, iz njega pa tudi izhaja sam. *aventure*, dogodivščina, ki je glavno določilo viteškega romana). Te tri instance delujejo tako na znotrajbesedilni kot tudi na recepcijski ravni, kar smo omenili že pri razčlembi romanov z vidika Kosovih izsledkov: dvorsko občutenje (*la courtoisie*), dvorska ljubezen, pogum in čast kot ideološki in tematski temelji teh romanov pričajo o očitnem odnosu med temi besedili in njihovo sodobnostjo, čeprav je slednja v besedilih do precejšnje mere idealizirana. Osebno izkustvo, prebiranje v ozkih krogih in zaželeno interpretacija (takrat priljubljena ljubezenska kazuistika), s tem pa aktivacija vedenja, ki ni več utemeljeno na kolektivnem spominu, – vse to so značilnosti recepcije viteških romanov nasploh.

Na obravnavane romane je torej mogoče pozitivno aplicirati dve od treh temeljnih značilnosti romanesknega po Bahtinu. Na tem mestu je potrebno preveriti morebitno prisotnost dialošкости in večjezičnosti kot tretjega ključnega elementa romanesknega. Eksplicitna večglasnost, torej govor pripovedovalca in oseb, se v Chrétienovih romanih, tako kot drugod, pojavlja z dialogi, glasnimi in notranjimi monologi pa tudi s postopkom notranje fokalizacije in pripovedovalčevega poseganja v besedilo.¹⁷ V slavni Chrétienovih prologih je »čisti govor« avtorja najbolj očitno, tu pa smo priča tudi dialošкости na različnih ravneh. Ti prologi namreč vsebujejo razmislek o tekstih, ki sledijo, in tako po M. Voicu¹⁸ predstavljajo pravo poetiko žanra. Tudi prisotnost dialoga na različnih ravneh je v obravnavanih besedilih visoka. Romani namreč prek samonanašalnosti vzpostavljajo dialog s samimi sabo in postajajo zaradi vse ostrejšega zavedanja fiktivnosti svoj lasten namen. Vzpostavljajo tudi dialog z bralcem in bolj ali manj ekspliciten dialog z drugimi besedili. *Mise en abyme*, najznačilnejši avtoreferencialen postopek, je mogoče zaznati na številnih mestih v romanih.¹⁹ Prav tako je pogost intertekstualen dialog: gre za dialogiziranje Chrétienovih petih romanov med seboj (*Erec in Enide* vs. *Ivan*, *Lancelot* vs. ostali romani, *Perceval* vs. ostali romani itd.) pa tudi za očitne primere zunanje intertekstualnosti: skoraj obsesivno nanašanje na zgodbo o Tristanu in Izoldi, povezava Lancelota s podzemeljskimi junaki, Guenièvre kot nova Persefona ali Evridika, Preceval kot novi Telemah, Laudine, ki povzema motiv efeške vdove itd. Bahtin bi morda ugovarjal, da gre zgolj za sledi večglasnosti in dialošкости, ki predstavljajo zgolj snov, kot protitež monološkega in centraliziranega diskurza teh romanov, ki povečujejo tedanjo dvorsko ideologijo. Vendar so se tudi Chrétienovi romani rodili iz novega odnosa do jezika²⁰ in kot taki vsebujejo očitne sledi dialošкости preko postopkov parodije, ironije in humorja. Za »resnim« diskurzom teh romanov je namreč mogoče zaznati bolj ali manj latentno prisotnost komičnega, ironije in humorja. V prvem romanu, *Erecu in Enide*, so ironični elementi skoraj popolnoma odsotni, zato M. Voicu to besedilo razume kot »ironizirani« tekst, medtem ko so ostali štirje »ironizirajoči«.²¹ Vprašanje je, do kakšne mere paradija subvertira glavni diskurz in njegovo ideologijo. Zdi se namreč, da nekateri romani prehajajo v drugo stilistično linijo po Bahtinu. Še posebej s horizonta modernega bralca, je mogoče vsaj dva od petih romanov (*Ivana* in *Percevala*) v celoti razumeti kot dialoška, preostale pa vsaj deloma. Vendar pa je tudi ob poskusu rekonstrukcije prvotnega horizonta besedil mogoče v teh romanih zaznati latentno subverzijo.

Slavno delo *Teorija romana* spada v Lukásevo mladostno, predmarksistično obdobje in se v mnogih pogledih uvršča prej med filozofska kot literarnoteoretična dela.²² Lukács svojo teorijo romana, ki se ji je kasneje odrekel, utemeljuje na odnosu subjekta s svetom, natančneje na razliki med subjektom in objektom-svetom, ki je značilna za moderno dobo, ki je tudi doba romana. Roman je za Lukácsa zgolj moderna (in minljiva) objektivacija velike epike, kamor uvršča tudi ep. Epika v nasprotju z drugimi literarnimi vrstami skuša prikazovati ekstenzivno totaliteto eksistence, medtem ko dramatika prikazuje intenzivno totaliteto esence. Epski subjekt

je empirični jaz, dramski subjekt je abstraktni jaz. Razlika med romanom in epom za Lukácsa sploh ni zvrstno-formalna, temveč predvsem duhovno-zgodovinska: roman je epopeja časa, ko »ekstenzivna totaliteta življenja ni več neposredno dana, za katero je življenska imanenca postala problem, ki pa je kljub temu naravnana na totaliteto« (Lukács 43); »Roman je epopeja sveta, ki ga je Bog zapustil.« (Lukács 66) Če je bila imanenca bistva v času epopeje področje metafizike, je v času romana področje estetike: totaliteto življenja, ki je imanentna epskemu svetu, se trudi roman, ki prikazuje raztrgan svet, reproducirati na abstrakten in s tem umeten način. Časovno celoviti epski svet sovпада s svetom grštva, čeprav se že z rojstvom tragedije in filozofije ta celovitost začne ceifrati. Zahvaljujoč transcendentalnemu principu, ki ima moč postati imanenten, se ta celovitost obnovi v krščanskem srednjem veku; takrat je rojeno novo grštvo in »estetika znova postane metafizika« (Lukács 29) Zato *Božanska komedija* na poseben način obnovi homerski svet. Krščanska sklenjenost srednjeveškega sveta se razblini z nastopom novega veka, ki je vek romana. Temeljna razlika med epom in romanom se po Lukácsu manifestira z naslednjih vidikov: *Verz in proza* (formalna, a tudi vrednostna kategorija): verz epa, ki formalno simbolizira celovit, sklenjen epski svet je postavljen nasproti razvezani prozi kot edini formi, ki ustreza kaotičnemu romanesknemu svetu. Verz, potem ko je ep postal nemogoč, predstavlja eminentno področje lirike. *Psihologija junaka*: v epu še ni prišlo do razkola med subjektom in objektom, zato epski junak še ni subjekt in ep nikdar ne prikazuje individualne usode, temveč usodo skupnosti. Romaneski junak pa se utemeljuje prav v odtujenosti od sveta in razkolu med bitjo in idejo, med eksistenco in esenco; zato je večni iskalec. S tem je povezan problem *strukture romana*, za katero so značilne tri posebnosti: *nedokončanost* (junak ne more doseči sprave med objektom in subjektom), *ironija* (ki ustvarja umetno totaliteto romana) in *biografija* (ki je edini možen način predstavitve romanesknega sveta, ki govori o problematičnem posamezniku). Lukács vzpostavi tudi znano tipologijo romana, ki temelji na različnih odnosih med junakom in svetom. Loči *roman abstraktnega idealizma*, *roman deziluzije*, *sintezno-kompromisni roman* in *roman-epopejo*.

V svoji mnogokrat ovrženi teoriji, katere problem je, tako kot v primeru vseh poskusov definicije romanesknega, da je zgodovinsko zelo pogojena, se Lukács na kratko dotakne tudi vprašanja viteškega romana. Znotraj sklenjenega krščanskega srednjega veka, kjer je epskim besedilom spričo transcendentalne sile – boga – zopet omogočena sicer »regulativna« imanenca, ima viteški roman v Lukácsevih očeh poseben in ambivalenten status: večkrat se mu ta zvrst zdi zgolj pravljica, ponekod pa zapiše, da so viteški romani na nek način že pravi romani, saj puščajo transcendenco umetniško nedotaknjeno in zato lahko prikazujejo le svet brez imanence smisla – torej romaneskni svet. Toda čudežno, ki se mu zdi temeljno določilo viteškega romana, na nek način deluje kot transcendentni »regulativni« princip, ki ga v drugih srednjeveških epskih žanrih predstavlja krščanski bog. V tem se viteški romani približujejo epu. Vendar je očitno, da se mu zdi mogočnost te oblike transcendentalnega inferiorna transcendentalnemu principu v *Božanski komediji*, zato viteški romani prav tako ne morejo biti pravi epi.

Podrobnejša analiza čudežnega v petih obravnavanih romanih pokaže, da čudežno deluje zgolj kot strukturno, funkcionalno načelo in ne kot edino zagotovilo transcendentnega principa. Moč čudežnega je namreč bistvena v minimalnih sekvencah sintakse pripovedi, globalno pa Chrétienovi junaki ne uspejo s pomočjo tega pojava. Njegova prisotnost, ki je izrazito funkcionalna, se najverjetneje utemeljuje v drugem, globljem principu. Slednji pa ne izhaja iz krščanskega sveta srednjega veka, pač pa iz zaprtega, sklenjenega sveta dvorske kulture, ki je samosvoj fenomen. Če *Božanska komedija* sloni na Bogu kot temeljnem principu, sloni viteški roman, ki predstavlja idealizirano ogledalo dvorske civilizacije, na posebni obliki ljubezni, imenovani *dvorska ljubezen*, ki predstavlja severnjaško različico provansalske *fin'amor*. Raziskovalci so namreč mnogokrat poudarili šibko prisotnost krščanske tematike v prvih štirih Chrétienovih romanih. Šele v *Percevalu* se tudi krščanska vera vzpostavi kot temeljni princip.

Pri Chrétienovih romanih se z vidika fenomena dvorske ljubezni, ki po našem mnenju predstavlja zagotovilo za harmoničnost zaprtega, idealnega sveta teh romanov, izkaže, da slednji sledijo neki evolutivni liniji: v prvih treh romanih, *Erecu in Enide*, *Cligèsu* in *Ivanu* prevladuje princip *agape* ali *caritas*, in sicer v (»immanentnem«) odnosu med moškim in žensko; v *Lancelotu* se ljubezen manifestira kot *eros*, strmeč k transcendenci, vendar še vedno usmerjen v ljubezen do ženske; v *Percevalu*, kjer se ljubezni do ženske pridruži ljubezen do Boga, pa se *eros* in *agape* združita in ustvarita immanentno-transcendentalni princip, ki na nek način poustvari totaliteto epskega sveta.

Toda že sam Lukács ni čisto gotov o uvrstitvi teh besedil med epe in jih verjetno zato, zahvaljujoč *čudežnemu*, imenuje velike pravljice, ki pa tudi niso pravi romani. Vendar nadaljnja analiza Chrétienovih romanov pokaže, da nekatere njihove značilnosti že naznanjajo moderni roman, kot ga razume Lukács. Individualizacija – vzpostavitev subjekta, problematičnost junaka in njegov, vsaj začasni razkol s svetom, oblika iskanja (za Lukácsa je romaneskni junak predvsem iskalec) itd. so značilnosti, ki se pojavijo v vseh petih Chrétienovih romanih. Tudi ljubezen kot princip, na katerem sloni ta sicer v splošnem harmoničen svet, prav tako izhaja iz subjektive notranjosti. Le-te pa ep ne pozna.

Zato se zdi po Lukácsevih kriterijih status teh besedil dvojen: zaradi končne obnovitve neproblematičnega sklenjenega sveta, ki se zgodi zahvaljujoč dvorskemu idealu, slonečem na ljubezni, ta besedila deloma še spadajo v območje epa, vendar v njih najdemo tudi zelo pomembne elemente romanesknega. *Erec in Enide*, *Cligès*, *Ivan*, *Lancelot* in drugi del *Percevala ali Zgodbe o Gralu*, ki govori o Gauvainovih dogodivščinah, vstopijo v območje romanesknega, vendar na koncu obnovijo skoraj epsko harmonijo. Po Lukácsevi tipologiji bi jih lahko uvrstili v sintezno-kompromisni roman. Prvi del *Percevala ali Zgodbe o Gralu* pa predstavlja pomembno točko v razvoju evropske literature, saj v mnogočem anticipira *Don Kihota* in s tem roman abstraktnega idealizma, dokler v drugem delu s Percevalovim obratom k krščanski veri ne obnovi stanja, ki je bolj primerno njegovim duhovno-zgodovinski podlagi.

Vendar naiвна vrnitev v idealizirani svet viteštva ni več mogoča, na kar opozarja še očitnejša kritika viteške ideologije v drugem delu romana, ki je, kot rečeno, latentno prisotna tudi v prvih štirih tekstih.²³

Pričujoča razprava v mnogočem odseva pasti, ki jih nastavljajo raziskave časovno oddaljenih objektov. Kot rečeno, je bila spojitev horizontov, o kateri je govoril Gadamer, eno njenih glavnih prizadevanj. Širše pa je njen cilj dvojen: približati modernemu bralcu časovno in s tem tudi aksiološko oddaljeno civilizacijo, ki jo predstavljajo Chrétienovi romani, z vidika teorij, ki temeljijo na kriterijih, ki so mu, spričo pripadnosti enakemu časovnemu okviru, lažje razumljivi. Prav časovni zamik pa je morda na (sicer spričo omejenosti prostora skopo) predstavljene teorije vrgel novo luč, saj so se le-te znašle ločene od konkretnih realizacij žanra, katerim bi bila njihova aplikacija morebiti bolj naklonjena.

Seveda pa je bil konkreten cilj razprave ugotoviti, ali so »romani« Chrétiena de Troyesa z vidika obravnavanih kriterijev res romani. V nekaterih pogledih še ostajajo znotraj epskega (funkcija skupnosti, pomen mitologije, ideološka enotnost in aksiološko zaprt sistem, verzna oblika itd.). Vendar vsebujejo ta besedila močno prisotne elemente romanesknega. Individualizacija, ki predstavlja skupno točko obravnavanih teorij, se kaže na različnih ravneh besedila (dogajanje, junak, konflikt, recepcija). Teksti so obrnjeni k sedanosti, večjezičnost jih prežema v obliki raznovrstnosti virov, uporabe romanskega jezika in intertekstualnosti na različnih ravneh, dialoškost pa se kaže v najrazličnejših, včasih celo težko zaznavnih odtenkih subverzije. Narava konfliktov v tekstu implicira določeno razklanost med junakovim jazom in zunanjim svetom, kar je po Lukácsu temeljna značilnost romana. Čeprav so konflikti na koncu besedil razrešeni in prvotni red obnovljen, ni mogoče govoriti o neproblematičnosti epskega sveta.

Vse te značilnosti so na prvi pogled prikrite z idilično, skoraj naivno tančico, ki ovija Chrétienov literarni svet. Le-ta lahko modernega bralca navede k naivnemu branju. Drži, da je Chrétienove romane mogoče brati tudi kot pravljice. Vendar naša doba ni doba naivnosti, kakor tudi ti teksti niso zgolj preproste pravljice, pač pa prve različice protejskega žanra, ki se, zaradi duhovno-zgodovinskih in socio-kulturnih okoliščin, v katerih so nastale, še niso popolnoma ločile od epske podlage.

OPOMBE

¹ Obravnavani so vsi ohranjeni Chrétienovi romani: *Erec in Enide* (*Érec et Énide*), *Cligès, Ivan ali Vitez z levom* (*Yvain ou le Chevalier au Lion*), *Lancelot ali Vitez z vozom* (*Lancelot ou le Chevalier de la Charette*) in *Perceval ali Zgodba o Gralu* (*Perceval ou le Conte du Graal*).

² To tezo na primer zagovarja T. Virk v svojih predavanjih z naslovom *Teorija romana*.

³ To ugotovitev sicer implicira tudi Lukácsova teorija, ko roman in ep predstavlja kot različici iste zvrsti dveh velikih duhovno-zgodovinskih obdobij, vendar Lukács v svojem delu moderne dobe, ki je doba romana, zgodovinsko ne precizira do te mere, kot to stori Pirjevec.

⁴ Gre za teze P. D. Hueta (*Traité de l'origine des romans*, 1766), F. Blankenburga (*Versuch über den Roman*, 1774), Schellinga (*Zur Philosophie der Kunst*, 1803–1817), Hegla (*Vorlesungen über die Ästhetik*, 1835–1838), F. T. Vischerja (*Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, 1846–1857) in W. Kayserja (*Das sprachliche Kunstwerk*, 1973). Cf. Janko Kos. *Roman*. Ljubljana: DZS, 1983. (Literarni leksikon 20).

⁵ Janko Kos. »Ep in roman na Slovenskem.« *Slavistična revija* 4 (1991) 371–389.

⁶ Na primer J. Habermas, P. L. Berger in T. Luckmann.

⁷ Cf. Paul Zumthor. *Essai de poétique médiévale*. Pariz: Seuil, 1972. Premik v srednjeveški literarni praksi iz obdobja junaških epov v obdobje viteških romanov pa se kaže tako na strukturni kot na tematski in recepcijski ravni. Kar zadeva recepcijo, je bil roman kot nova zvrst namenjen ozkemu in bolj enotnemu krogu poslušalstva/bralstva; medtem ko so žonglerji junaške epe recitali pred številnim in raznolikim občinstvom na mestnih trgih, so bili romani namenjeni ožji eliti in so jih brali v gradovih v manjših skupinah.

⁸ Tako se v *Erecu in Enide* pripoved začenja z lovom na belega jelena; v *Ivanu* je kot začetna situacija predstavljeno življenje na Arturjevem dvoru z vidika tipičnega motiva *laudatio temporis acti*. V *Lancelotu* je opaziti določeno stopnjevanje inertnosti Arturjevega dvora, ki ni zmožen pravilno reagirati na Méléagantovo grožnjo. Podobna situacija se ponovi v *Zgodbi o Gralu*: ko se Preceval pojavi na Arturjevem dvoru, stari kralj njegove prisotnosti sploh ne zazna.

⁹ Erec z zmago nad vitezom-vilinim sužnjem družbi znova vrne radost; Lancelot osvobodi kraljico in stotine ujetnikov v kraljestvu Gorre; Ivan z ubojem dveh pošasti v gradu *Pesme Aventure* osvobodi izkoriščane predice; Preceval se poda na duhovno pot, na iskanje grala, ki dobi transcendentalno razsežnost in zajema celotno človeštvo.

¹⁰ Mihail Bahtin. »Beseda v romanu.« V: Mihail Bahtin. *Teorija romana*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982. 43–178.

¹¹ Mihail Bahtin. »Ep in roman« V: Mihail Bahtin. *Op. cit.*, 9–39.

¹² Mihail Bahtin. »Beseda v romanu.« V: Mihail Bahtin. *Op. cit.*, 134–179.

¹³ Mihail Bahtin. »Oblike časa in kronotopa v romanu.« V: Mihail Bahtin. *Op. cit.* 277–290.

¹⁴ Gre za snov prevzeto iz keltskih bajk in pripovedk, ki jo v srednjeveškem romanopisju prvič uporabi in resemantizira v skladu z dvorsko ideologijo prav Chrétien de Troyes.

¹⁵ Čudežno je nedvomno eno bistvenih določil viteškega romana. Zdi se, da mnoge nejasnosti v zvezi s to zvrstjo, podobnosti z epopejo, ki jih navajajo nekateri, in zadržki pri njeni umestitvi v romaneskno izhajajo prav iz prisotnosti posebne vrste čudežnega v viteških romanih.

¹⁶ Nekatere skupne točke Bahtinove in Kosove teorije so očitne: kriterij individualnega tudi pri Bahtinu zavzema pomembno mesto, še posebej se mu posveča pri analizi kronotopov, prisoten pa je tudi v Lukácsevi teoriji.

¹⁷ Seveda ni mogoče govoriti o večglasnosti, kot se pojavlja v polifonih romanih Dostojevskega, kjer naj bi bile osebe tudi ideološko popolnoma neodvisne od avtorja/pripovedovalca, ki predstavlja zgolj glas med glasovi. Cf. Mihail Bahtin. *Problemi poetike Dostjevskog*. Beograd: Nolit, 1967.

¹⁸ Voicu, Mihaela. Chrétien de Troyes. Aux sources du roman européen <http://www.unibuc.ro/eBooks/lls/MihaelaVoicuChretienDeTroyes/Cuprins.htm>

¹⁹ Kot *mise en abyme* je mogoče razumeti na primer srajco, ki jo v *Cligèsu* iz zlatih niti stke Soredamors in vanjo vplete svoje lase, ki so še bolj zlati od zlata (aluzija na artefakt se intertekstualno nanaša tudi na zlate lase *Svetlolase Izolde* iz mita o Tristanu in Izoldi).

²⁰ Kot tipični predstavniki zvrsti, ti romani združujejo dva kulturna modela: kleriško kulturo zaprtega zapisanega teksta in laično kulturo ustne literature v ljudskem jeziku ter odprtega teksta.

²¹ Cf. Voicu, Mihaela. *Op. cit.*

²² Cf. Virk, Tomo. »Iskanje izgubljene totalitete.« V: Georg Lukács. *Teorija romana*. Ljubljana: LUD Literatura, 2000. 123–124.

²³ Možni primeri odklona od »glavnega« plana besedila so namreč zelo številni: namigovanje na inertnost Arturjevega dvora (v epizodah o vdoru Méléaganta in Rdečega viteza na dvor, Arturjev spanec v *Ivanu*), latentni dvom o Gauvainu, idealnem vitezu (predvsem v *Percevalu*, saj drugi del romana predstavlja kritizirano protiutež prvega dela; v *Ivanu*: njegovo nesmiselno govorjenje, ko mu uspe Ivana prepričati, naj zapusti Laudine; v *Lancelotu*: neuspeh na lovu na belo košuto anticipira njegov neuspeh na poti v *Drugi svet*; Gauvainova nezmožnost pristnega ljubezenskega odnosa itd.).

BIBLIOGRAFIJA

- Aubailly, Jean-Claude. »Le Chevalier de la Charette : un roman lourd de sens multiples«. *Lancelot ou le Chevalier de la Charrette*. Chrétien de Troyes. Prev. Jean-Claude Aubailly. Pariz: Flammarion, 1991. 9–48.
- Acouturier, Michel. »Mikhaïl Bakhtine philosophe et théoricien du roman«. *Esthétique et théorie du roman*. Mikhaïl Bakhtine. Pariz: Gallimard, 1978. 9–19.
- Bahtin, Mihail. *Teorija romana*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.
- Bahtin, Mihail. *Problemi poetike Dostjevskog*. Beograd: Nolit, 1967.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Pariz: Gallimard, 1978.
- Chartier, Pierre. *Introduction aux grandes théories du roman*. Pariz: Dunod, 1990.
- Chrétien de Troyes. *Cligès*. Prev. Charles Méla in Olivier Collet. Pariz: Lettres gothiques, 1994.
- Chrétien de Troyes. *Érec et Énide*. Prev. Jean-Marie Fritz. Pariz: Lettres gothiques, 1992.
- Chrétien de Troyes. *Lancelot ou le Chevalier de la Charrette*. Prev. Jean-Claude Aubailly. Pariz: Flammarion, 1991.
- Chrétien de Troyes. *Le conte du Graal*. Prev. Charles Méla. Pariz: Lettres gothiques, 1990.
- Chrétien de Troyes. *Yvain ou le Chevalier au Lion*. Prev. Philippe Walter. Pariz: Gallimard, 1994.
- Frappier, Jean. *Chrétien de Troyes*. Pariz: Hatier, 1968.
- Fritz, Jean-Marie. »Introduction à Érec et Énide«. *Érec et Énide*. Chrétien de Troyes. Prev. Jean-Marie Fritz. Pariz: Lettres gothiques, 1992. 5–21.
- Greimas, Algirdas Julien. *Du sens: essais sémiotiques*. Pariz: Seuil, 1970.
- Kos, Janko. »Ep in roman na Slovenskem«. *Slavistična revija* 4 (1991): 371–389.
- Kos, Janko. *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS, 1996.
- Kos, Janko. *Roman*. Ljubljana: DZS, 1983. (Literarni leksikon 20).
- Lukács, Georg. *Teorija romana*. Ljubljana: LUD Literatura, 2000.
- Méla, Charles. »Préface à Cligès«. *Cligès*. Chrétien de Troyes. Prev. Charles Méla in Olivier Collet. Pariz: Lettres gothiques, 1994. 5–23.
- Méla, Charles. »Préface au Conte du Graal«. *Le conte du Graal*. Chrétien de Troyes. Prev. Charles Méla. Pariz: Lettres gothiques, 1990. 7–22.
- Pintarič, Miha. *Trubadurji*. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, 2001.
- Pirjevec, Dušan. *Evropski roman*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1979.

- Pirjevec, Dušan. *Metafizika in teorija romana*. Ljubljana: Nova revija, 1992.
- Pirjevec, Dušan. »Problem slovenskega romana«. *Literatura* 67/68 (1997): 63–75.
- Skaza, Aleksander. »Mihail Mihajlovič Bahtin«. *Teorija romana*. Mihail Bahtin. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982. 384–419.
- Todorov, Tzvetan. *Poétique*. Pariz: Seuil, 1968.
- Virk, Tomo. »Iskanje izgubljene totalitete«. *Teorija romana*. Georg Lukács. Ljubljana: LUD Literatura, 2000. 119–148.
- Voicu, Mihaela. *Chrétien de Troyes. Aux sources du roman européen*. <http://www.unibuc.ro/eBooks/lls/MihaelaVoicuChretienDeTroyes/Cuprins.htm>
- Walter, Philippe. »Préface à *Yvain ou le Chevalier au Lion*«. *Yvain ou le Chevalier au Lion*. Chrétien de Troyes. Prev. Philippe Walter. Pariz: Gallimard, 1994. 7–32.
- Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Pariz: Seuil, 1972.
- Zumthor, Paul. *Langue, texte, énigme*. Pariz: Seuil, 1978.

■ NOVELS OF CHRÉTIEN DE TROYES FROM THE VIEWPOINT OF THREE MODERN THEORIES OF NOVEL

Key words: theory of the novel / history of the novel / novel / epic / romance / medieval literature / tale of chivalry / Chrétien de Troyes

The study discusses the works of the most important French medieval author, Chrétien de Troyes, from the viewpoint of each among three modern definitions of the novel (those of Mihail Bakhtin, Georg Lukács and Janko Kos). It establishes that certain aspects of the texts in question remain in the domain of the epic (the function of the collectivity, role of mythology, ideological unity and axiologically hermetic system, verse form etc.), but nevertheless contain several elements of the novel. Individualisation as a common feature of the three aforementioned theories can be noted on different levels (action, protagonist, conflict, reception) of the text. The latter is usually focused upon the present; plurilinguism takes shape in an overwhelming diversity of sources used therein, use of Romanic language and the intertextuality on various levels, whereas its dialogism manifests itself in diverse, sometimes hardly perceivable nuances of parody. The nature of conflicts implies a certain rupture between the subject and the world, which, according to Lukács, represents the fundamental characteristic of the novel. It is true that conflicts are resolved and the initial order regained, but it is nonetheless impossible to speak about the non-problematic integrity of the epic world. These texts therefore represent the first manifestations of a protean genre that has not yet detached itself from the epic ground, principally due to the historic-philosophical and social-cultural conditions in which they were conceived.

LITERATURA, IDEOLOŠKOST IN IMAGINARNO

Marcello Potocco

Univerza na Primorskem, Koper

Ideološkost je v umetniškem delu kvečjemu ena od nesamostojnih funkcij, ki ne poruši nujno estetskega izkustva. V literarni strukturi obstajajo prvine, ki omogočajo večjo identifikacijo z zunajtekstualnim svetom, vendar te prvine opozarjajo le na soobstoj fiktivnega in družbeno imaginarnega v literarnem delu, medtem ko je ideološka interpelacija možna šele, ko literarno delo stopi v razmerje z normami interpretacije, v katerih se ideološkost udejanja kot zunanja intervencna moči.

Literature, Ideology and Imaginary. *In a literary work, ideology may at most be manifested through a dependant function that does not necessarily destroy the aesthetic experience. In the literary structure, elements may be found that enable a stronger identification with the extra-textual world, but these are primarily identifications with the significations of the social imaginary. The ideological function of the text is always dependant on standards and codes of interpretation, while ideology interpellates as a social-historical force imposed by the reader on the text.*

Medtem ko je vprašanje odnosa med literaturo in njeno družbeno umeščeno prvo sodobnejšo obravnavo doživelo v estetskih razpravah Jana Mukařovskega, je v zgodnjih sedemdesetih letih 20. stoletja pri t. i. althusserjancih sistematičnejši pretres doživelo tudi ožje vprašanje razmerja med ideologijo in literaturo. Toda althusserjanci so literaturo po večini omejili na ideologiji podvrženo družbeno prakso in v veliki meri zanemarili posebno estetskega izkustva, zlasti pa njegovo povezavo z imaginarnim. Zdi se, da je pojem imaginarnega, ki je bil podrobneje razdelan, na primer, pri Corneliusu Castoriadis (l. 1975) ali pri W. Iserju (l. 1991), bistven za obravnavo razmerja med literaturo in ideološkostjo. Prav ob pojmu imaginarno se izkaže, da literature ni mogoče pojmovati le kot družbeno prakso, ki je strukturirana kot ideološko prikrivanje. Nasprotno, ideološka interpelacija po navadi pride do izraza šele ob razmerju literarnega dela z bralcem oziroma z družbenimi normami interpretacije, v obojem pa se udejanja kot intervencna moči.

Težko je seveda zanikati Althusserjevo tezo, da ideologija lahko naslavlja tudi prek literarnega diskurza. Toda literatura je pri althusserjancih razumljena predvsem kot del kulturnega ideološkega aparata (Althusser, *Ideologija* 50). Čeprav Althusser in njegovi somišljeniki literarnemu delu povsem ne odrejajo avtonomnosti, menijo, da je umetniška avtonomnost že fiksirana z modelom (Macherey 157–59, 178–99). Umetnina in model umetnine naj bi vselej nastajala iz razmerja do zgodovinskih družbenih praks, to pa pomeni, da naj bi v sebi že vsebovala potlačeno družbeno zgodovino in zgodovino ideoloških oblik (Balibar in Macherey 240–67). Prav zaradi tega, ker naj bi izrabljajoč umetniško avtonomnost literatura prikrivala družbeno zgodovino, P. Macherey in Etienne Balibar literarni učinek opredelita kot privilegirani diskurz podrejanja. Vendar v tovrstnih opredelitvah, ki sleherno umetniško prakso razumejo kot ideološko, naletimo vsaj na dve težavi.

Althusserjanske definicije ideologije in njenih aparatov se naslanjajo ne le na obstoj nacionalne države, marveč predvsem na splošno tezo, da so ideologije kot del nadzidave določene z razrednim bojem (Skušek-Močnik 22–25) in jih tako vzpostavljajo kot totalizirajočo ali generalno ideologijo, nekakšno vse-ideologijo, ki naj bi prežemala celoten družbeni sistem in tudi vsako subjektovo identifikacijo (Althusser, *Ideologija* 73–77; Therborn 16, 29). Po mnenju althusserjancev je ideologija torej centralizirana diskurzivna formacija ali vsaj centralizirana množica diskurzivnih tvorb, ki s svojim pozivom posameznika že vnaprej izoblikujejo kot *svoj* subjekt, saj naj bi posameznik v tvorbi samodejno privzel njemu določeno »prazno mesto«, to je, njemu določen subjektni položaj v ideološkem diskurzu (Pêcheux 119–20). Toda prav predpostavka o samodejnosti pri privzemanju položaja, na katerega je subjekt pozvan, je izredno problematična. Na podobno težavo opozarja teoretik kulture Stuart Hall, katerega kritika je sicer namenjena Foucaultovemu pojmovanju diskurza, a jo je možno prenesti na področje ideologije že zato, ker se oba pojma v sodobnih teorijah prekrivata.¹ Hall upravičeno opozarja, da subjekt, če bi samodejno privzel subjektni položaj, ne bi imel stalnosti ali (lastne) identitete, ker bi njegovo identiteto – ali bolje rečeno, njegove identitete – neprenehoma določali izključno položaji, ki jih privzema. Prav tako pa s samodejnim privzemanjem subjektnih položajev ni mogoče razložiti možnosti, da subjekt določenega položaja sploh ne zavzame (Hall, *Representation* 55–56; *Who needs* 10–14): zato Hall meni, da je v interakciji med subjektom in diskurzom (ideologijo) treba predvideti tudi subjektov avtonomni odziv. Delovanje ideologije tako lahko predpostavimo le kot začasen in ne nujen stik med subjektom in zanj proizvedenim subjektnim položajem (Hall, *Who needs* 5–6). Takšen sklep izhaja še iz ene logične predpostavke. Če bi subjekt že vnaprej podlegel učinku moči, ko bi samodejno privzel predvideni subjektni položaj, potem sploh ne bi bilo potrebe po oblikovanju in nadzorovanju s strani ideologije (Eagleton 46–47).

Drugo težavo pojmovanja »vse-ideologije« je mogoče zaznati v odnosu do umetniške prakse. Althusser umetnosti neposredno sicer ne opredeli kot ideologijo, ji pa, enako kot Macherey in Balibar, podeli privilegirano raz-

merje do nje, saj naj bi ideologijo razkrivala in bila hkrati ideološka interpelacija (Althusser, *O razmerju* 322–24). V obeh primerih gre za klasično teorijo odseva, po kateri je sleherno delovanje, stanje in osmišljanje, četudi znotraj umetniške prakse, pojmovano kot ideološko, to pa ni problematično le zaradi omejene avtonomnosti umetniških praks, ampak zlasti zato, ker v umetnosti ne omogoča razločevanja partikularnih ideoloških teženj, denimo, nacionalne interpelacije, svetovnonazorske interpelacije itn. Menim, da slabosti althusserjanske misli izhajajo iz omejenega razumevanja procesa identifikacije in imaginarnega. Althusserjanci svoje razumevanje ideologije utemeljijo ravno na imaginarnem, toda imaginarno pojmujejo ne le kot nekaj, kar je dano prek družbenih struktur, marveč zlasti kot prikrivanje družbenih struktur (Althusser, *Ideologija* 66–68; Larrain 70,72). Misel o prikrivanju izhaja iz lacanovskega razumevanja identifikacije. Lacanova dialektika identifikacije izhaja iz t. i. zrcalnega stadija, ko prvo srečanje z zunanjo podobo lastnega, fizičnega telesa v otroku spodbudi razločitev. Če posameznik pred zrcalnim stadijem samega sebe dojema kot onnipotentni jaz, kar pomeni, da sebe in okolico dojema kot svet prvobitne celote ali enovitosti, potem z uzrtjem svoje in materine podobe v zrcalu doseže razcep na sebe in na drugega. Subjekt skuša sebe prepoznati skozi zunanjo podobo, a takšno prepoznanje Lacan uvršča v red imaginarnega, ker jaz hrepeni po stopitvi s tistim, kar je že opredeljeno kot drugi in kar je lahko le še podoba, *imago*, ne pa več prvobitna celovitost. Zato je takšno prepoznanje nujno napačno prepoznanje, je prikrivanje lastne vrzeli: odsotnosti fiksne ali dane identitete (Grosz 50).

Podobno naj bi se v ideološkem razmerju individuuum-subjekt razcepil na »sebe« in na drugega: označevalec, prek katerega apelira ideološki poziv in za subjekt proizvaja subjektni položaj (Pêcheux 115–16, 122–24). Razcepitev s svojo prividnostjo prikriva na eni strani subjektovo identitetno vrzel in na drugi strani odnose družbenih struktur, ki proizvajajo subjektne položaje. Toda Cornelius Castoriadis opozarja, da lacanovsko dojetje imaginarnosti preveč sloni na nezavednem, ki potrebuje drugega, zato da posameznik drugo in sebe sploh lahko identificira. To pa pomeni, da sloni na predstavi nerealnega dvojnika, prividnega v drugem, kajti jaz potrebuje podobo, neresnični posnetek nečesa, namesto da bi svoje bivanje osmišljal iz lastnega *eidosa* (3). Ravno osmišljanje iz lastnega eidosa je po Castoriadisovem mnenju dejanski temelj imaginarnega in delovanja celotne družbe, imaginarno pa se izkaže kot stična točka med posameznikom, homogenizacijo družbe, delovanjem ideologije in umetniškimi praksami. Castoriadis imaginarno opredeli kot živi tok, ki nastaja v slehernem posameznikovem odnosu do sveta in ki je ukoreninjen v posameznikovi prvobitni ustvarjalni sposobnosti, da v stvari vidi »tisto, kar ni« ali »nekaj drugega, kot tisto, kar je«; zato imaginarno ni posledica poskusa identifikacije, marveč prvobitni temelj, ki ga identifikacija v obliki osmišljanja šele udejanji.

Imaginarno je tisto, kar pri posamezniku omogoča istovetnost in kontinuiteto vsakršnega zaznavanega predmeta, medtem ko je podoba oziroma *pred-stava*, ki je sicer temelj osmišljanja predmetov, šele (udejanjena) po-

vezava, ki jo imaginarno zavzame do zaznavnega. Tudi po Castoriadisovem mnenju se torej imaginarno lahko izrazi samo preko stvaritve predstave, to pa pomeni s pomočjo simbolne sestavine: prvotno nezamejeni tok predstav se daje v zamejitev, ko se udejanja skozi *smisel* kot predstavno, odnosno vez med označencem in označevalcem.

Imaginarno, ki ga Castoriadis pojmuje kot *magma smislov*,² od kosa loči ravno njihova razpoložljivost za vzpostavitev trajne – simbolne – povezave; tako imaginarno ni več nekaj določenega prividnega (prividni »drugi«), a je nekaj, kar se udejanja zgolj skozi logiko določljivega (simbolnega). Zato lahko posameznik zasnuje realnost in svoj prostor v realnosti – svojo identiteto – šele v trenutku, ko je iztrgan iz svoje neomejene moči dodeljevanja smislov; ko smisel ni več izključno v domeni sebstva, temveč je psiha zamejena v simbolno organizacijo. Ker je slednja odvisna od instituta družbe, šele družbeno imaginarno priključuje v bivanje razmerje med podobo in predmetom, se pravi, smisle; drugi pa posameznika zgolj napotuje k smislu kot instituiranem, neodvisnem od katerega koli posameznika (Castoriadis 308–11). Šele imaginarno kot *družbeno imaginarno* je torej tisto, kar skozi institut omogoča oblike in smisle, ki jih je psiha sama nezmožna privedi v bivanje. Potemtakem družbeno imaginarno lahko razumemo kot dejavnik poenotenja, toda hkrati kot območje, ki ustvarja lastni *eidōs*; kajti institut smislov je v njem osredinjen v t. i. *centralnih imaginarnih smislih* (npr. Bog, družina, država, narod), ki enotnost v družbi usmerjajo in zlepljajo s tem, ko šele privedejo v bivanje so-pripadnost predmetov, posameznikov, predstav in delovanja.³

Slabost tako pojmovane družbene homogenizacije je vsaj ta, da ne postavlja problema ideološkega in ideologije. To še posebej velja zato, ker naj bi bil proces homogenizacije nedeljiv, tako da je družba hkrati vzpostavljena in vzpostavljajoče (Castoriadis 108). Magma smislov (in psiha) sta zato zmožni simbolno organizacijo potegniti v preoblikovanja, razgradnjo in spreminjanje, saj s kodom nikoli nista dokončno zamejeni. Toda Castoriadis z zanikanjem marksistične materialistične osnove, s tem, ko poudarja simbolno smiselno organizacijo družbe, ne pa materialnih pogojev, pušča odprt prostor za obravnavo ideologije, ki ni vezana na klasično predpostavko o totalizirajoči »vse-ideologiji«. Ideologijo je namreč mogoče razumeti kot eno od možnih različic družbeno imaginarnega. Natanko tako jo razume tudi Claude Lefort: in sicer kot posebni red imaginarnega, ki svoje legitimnosti ne gradi, tako kot v tradicionalnih družbah, iz nanašanja na sfero transcendentnega, marveč izhaja iz družbenega samega, iz tostranstva, ki ga skuša transhistorizirati (295). Na ta način Lefort na eni strani ideologijo omeji na kapitalistično družbo, na drugi strani pa celotno družbeno imaginarno zvede na ideološki proces, zato se še vedno ne izmakne pojmovanju totalizirajoče vse-ideologije. Toda Lefort pravilno opozarja, da je ideologijo kot možnost družbeno imaginarnega mogoče opredeliti upoštevajoč vzporednice s klasično sociološko delitvijo na tradicionalne in moderne družbe.

Sociologi, kot sta Charles Taylor ali Zygmunt Bauman, upravičeno opozarjajo, da se subjekt, katerega simbolne strukture več ne podpirajo tradici-

onalnih imaginarnih predstav, identifikacije zave kot lastnega problema in vire smisla ter pripoznanja prične iskati drugače (Taylor 28–30; Bauman, *From Pilgrim* 19), vendar ne nujno prek ideologije. Taylor zatrjuje, da se osmišljanje subjekta t. i. moderne prenese v notranjost, v individualizirano identiteto, toda individualizirana identiteta po drugi strani vodi k volji po obvladovanju okoliškega sveta. Vodi torej v gospostvo nad svetom, ki je povezano z uveljavitvijo kartezijanskega dualizma subjekta in objekta (Debeljak 74), zlasti pa z razsvetljsko prevlado razuma in refleksije kot temeljev posameznikovega delovanja na eni strani in diskurzivne avtoritete na drugi strani (prim. Bauman, *Modernity*; Giddens). Diskurz moderne je torej utemeljen v zmožnosti posameznikovega teleološkega delovanja in razumskega nadzora nad svojim telesom ter naravo – okolico –, zato je racionalno-individualistično delovanje odsev družbeno imaginarnega moderne (Wagner 44–45). Bauman za racionalno-individualistični diskurz moderne zatrjuje, da ga določa narava jezika, ki »klasificira«: kar pomeni, da stvari razločuje, zato da jih nato poveže s pomočjo vzorcev istosti in različnosti (*Modernity* 1). Toda takšna je po Castoriadisovem mnenju narava imaginarnega na sploh: imaginarno potrebuje logiko jezika kot koda, ki se kaže v dimenzijah razločevanja z izbiro (*legein*) ter urejanja s sestavljanjem in delovanjem (*teukhein*). »Šele na zelo napredni stopnji jasnega racionalnega mišljenja /.../ pa označevalec, označenec in njuno vez *sui generis* – vzdržujemo kot hkrati združeno in razločeno« (127). »Razločevalno-sestavljalna« logika (*la logique ensembliste-identitaire*) je torej v slehernem družbeno zgodovinskem mehanizmu poenotenja pomenov (Castoriadis 340–344, 359), a o ideologiji v njem ni mogoče govoriti, dokler je družbeno imaginarno še prosto odprto za vdor magme smislov.

Bauman in Giddens v diskurzih moderne opozarjata prav na potlačitev drugačnosti in ambivalenc (odprtosti). Glede na to, da celo Castoriadis, podobno kot Debeljak, zamejitev ambivalenc zasledi že pri Platonu in Aristotelu, je »razsvetljski projekt« in prek njega ideologijo mogoče pojmovati kot naprednejšo stopnjo racionalnega mišljenja: kot radikalizacijo, ki – če sledimo Baumanu – prinese vse večjo prevlado vsiljenega poenotenja, eliminacije drugačnosti in fiksiranja pomena. Ideologije se izkažejo kot skrajni poizkus poenotenja smislov v družbi, ki po opozorilih Aleša Erjavca v moderni sicer ne zavzema družbe v celoti, zavzema pa večino družbene realnosti (43). Stuart Hall ob tem pripominja, da znotraj družbenega dialoga pomenov nikoli ni mogoče popolnoma zamejiti, a prav takšen poskus fiksiranja pomena je razlog, zakaj v družbi posreduje moč (*Representation* 10). V primerjavi s splošnejšo odprtostjo družbeno imaginarnega je torej za delovanje ideologije značilna prav težnja k fiksaciji pomena. John Thompson zato najprepričljiveje opredeli ideologijo kot »način, kako smisel služi ohranjanju nadvlade« in ideološkost na ta način poveže z odnosi moči in oblasti v družbi (40, 73, 129–32). Izjava v družbi moderne ni le sredstvo komunikacije, ampak po navadi že poseg v svet, ki izhaja iz pozicije in iz moči, ki si jo je bil posameznik pridobil v strukturi (Bourdieu 66–67) in ki teži bodisi k prikrivanju moči, njeni legitimaciji ali k reifikaciji. Racionalna »razločevalno-sestavljalna« logika s svojim sim-

bolizmom, ki povezuje racionalno in imaginarno in se tako utemeljuje v tistem, kar definira kot zunanjo preverljivost, pa je poglavitno sredstvo, s katerim subjekti stopajo v merjenje moči. Ideološke mehanizme je torej mogoče pojmovati kot radikalizacijo poenotujoče racionalno-argumentativne logike.

Ideološkost kot funkcija

Umetniško ali literarno delo je v družbi moderne lahko izjava, s katero subjekti ali skupine stopajo v ideološko merjenje moči, ni pa vselej ideološka izjava. V to nas zlasti prepričujeta opredelitev imaginarnega, ki se dotika širšega razmerja imaginacije (in tako tudi umetnosti) do družbeno zgodovinske skupnosti, ter spoznanje, da je ideološko delovanje samo radikalizirani del družbeno imaginarnega moderne. Glede na obstoj različnih paradigem imaginarnega in imaginacije Wolfgang Iser sklepa, da te niso le posledica različnih videnj, marveč osnovne nedoločenosti imaginarnega,⁴ ki se je zmožno izraziti le skozi zaznavne dejavnike in ga zaznavni dejavniki (so)oblikujejo. Imaginarno je prisotno le kot »utelešenje«, mobilizirano je od zunaj (Iser 181–85, 222–24), med zunanje spodbude (aktivatorje) imaginarnega pa sodita tako »Castoriadisovo« družbeno imaginarno kot fiktivno, izraženo v umetniških delih.

Iserjevo pojmovanje imaginarnega postavi razmerje med umetnostjo in družbo na drugačno raven kot althusserjanska misel, po kateri naj bi odnosi materialne baze neobhodno pogojevali umetniško delo (Althusser, *Ideologija* 82–84; Macherey in Balibar 245; prim. tudi Rupel 51). Iz Iserjevega razumevanja sledi, da takšna pogojenost ne obstaja, kajti imaginarno, ki je v primarnem modusu nedoločeno, se skozi vsako od spodbud udejanja na njej lastni način, res pa je, da so načini udejanjanja, denimo, v umetniškem delu med seboj povezljivi, kar pomeni, da se v njem poleg fiktivnega lahko udejanji tudi družbeno imaginarno. Zato bi bilo pretirano ločevanje spodbud imaginarnega enako neupravičeno kot pogojevanje umetnosti izključno z družbenimi odnosi, kajti reduktivno bi bilo trditi, da se imaginarno v umetniškem delu lahko manifestira samo skozi spodbudo fiktivnega. Estetski učinek umetniškega dela je celo vselej v razmerju do spoznavne oziroma izkustvene identifikacije (Althusser, *O razmerju* 322), saj je v nekem odnosu do zunanjega sveta. Najbrž pa je prav prevelika osamosvojitve ustreznih prvin, povezanih z identifikacijami v družbeno zgodovinski skupnosti, tista, ki bo umetniško delo iztrgala iz območja delovanja fiktivnega in ga postavila v območje družbeno imaginarnega, posebej v območje ideološkega delovanja. Ideološkega delovanja tedaj ne moremo razumeti kot samostojne manifestacije, ampak kvečjemu kot potencial ideologije v umetniškem delu, ki povzroči učinek v stvarnosti (Erjavec 50); še natančneje, kot potencial, da moč posreduje z namenom fiksiranja odprtosti pomena.

To stališče je mogoče sprejeti le, v kolikor privzamemo prepričanje, da gre pri potencialu pravzaprav za funkcijo, ki sooblikuje konkretno udejanjenje imaginarnega oziroma posameznikov odnos do sveta. Funkcijo je

že Mukařovský opredelil kot naãin subjektovnega uveljavljanja v svetu in hkrati kot aktivni odnos med stvarjo in ciljem: torej kot doseganje ustreznega stališãa do sveta v subjektu (34, 160–69, 238–43). Če torej privzamemo, da se v umetniškem delu lahko udejanjajo različne spodbude imaginarnega in da funkcije sooblikujejo posameznikov odnos do sveta, je možno v umetnini prepoznati elemente, ki niso enake narave kot estetski, denimo ideološke prvine, ali v umetniškem delu ugotoviti celo premoã kakšne od zunajestetskih funkcij (Mukařovský 64).

Toda pojem funkcije ni povsem neproblematičen. H. R. Jauß opozarja, da pojem funkcije, kot ga razume Mukařovský, skuša posameznikova izkustva, na katera se funkcija nanaša, objektivizirati, medtem ko so posameznikovi izkustveni svetovi, med katere uvršãa tudi svet estetskega izkustva, veljavni kveãjemu intersubjektivno in doloãeni z enako naravnostjo posameznikov do iste realnosti (123). Poglavitnejša teãava funkcij v odnosu do posameznikovih izkustev realnosti pa je njihova (ne)samostojnost. Jauß pravilno ugotavlja, da Mukařovský kljub obãasni zamejitvi predvideva preširoko mnoštvo funkcij, kajti vse ãloveške dejavnosti prevaja v funkcije, ne da bi preveril njihovo samostojnost glede na razmeroma maloštevilna sklenjena izkustvena obmoãja ali naravnosti do realnosti. To ne pomeni, da je pojem funkcije neuporaben, kajti v sebi sklenjena izkustva realnosti in pojem funkcije sta komplementarna, saj se šele v posameznem izkustvu funkcija lahko udejanji. Pomeni pa, da ideološke funkcije ne moremo vnaprej obravnavati kot samostojne funkcije, ki bi docela zavzela kakršno koli izkustvo realnosti, vkljuãno z estetskim izkustvom, ali pa podlagala katero koli literarno besedilo ali umetniško delo.

Čeprav je sistematiãna razdelava sklenjenih izkustev realnosti v tem trenutku nemogoãa, nam pri opredeljevanju samostojnosti ali nesamostojnosti ideološke funkcije primerno izhodišãe nudi že Platon. Iz njegove prispodobe o daljici je moã izvzeti štiri tipe ãlovekovega dostopanja do resniãnosti, ki jih lahko predpostavimo kot osnovne moãnosti odnosov do sveta: to so domnevanje oziroma sprejemanje podob ãutnih zaznav (odsevi, predstave); ãutne zaznave, ki bi jih bilo mogoãe imenovati tudi praktiãno izkušanje, nato pa razumevanje (dostop do eidov) in umevanje (filozofi z neposrednim uvidom v ideje) (*Drãava* 509d–511e). Ob predpostavki, da je razumevanju in umevanju skupno spoznavanje in da Platon v prispodobi o mizarju umetniško *mimesis* postavlja na raven odsevov praktiãnega izkušanja (*Drãava* 595a–598c),⁵ je laže razumeti, zakaj sodobna teorija govori pretežno o treh vrstah moãnega odnosa do sveta: nameã o (ãutno-)estetskem, izkustvenem in spoznavnem zadrãanju. Iser, ki estetsko pojmuje kot performativno reprezentacijo, to zadrãanje, denimo, loãuje od preostalih dveh naštetih (Iser 298–99; Iser in Jin 84). Janko Kos, po drugi strani, govori o estetski, spoznavni in etično-moralni funkciji v literarnem delu, a v strukturi literarnega dela razloãuje primernejšo trojico, ki deloma zrcali opredelitev funkcij pri Mukařovskem, tako da bi upoštevaljoã strukturo literarnega dela lahko izdvojili estetsko, »praktiãno« in racionalno ali »teoretsko« zadrãanje (*Morfologija* 21, 66).⁶ Vsaj o naštetih zadrãanjih je najbrž mogoãe reãi, da tvorijo samostojna izkustva realnosti, zlasti če upošteva-

mo, da o njih najpogosteje govori tudi Mukařovský v zvezi s funkcijami (Mukařovský 160–63).

Ideološka funkcija v tem okviru ni niti nekaj, kar bi že vnaprej podlagalo strukturo literarnega dela, niti funkcija, ki bi docela zavzela oziroma se nanašala na sklenjeno izkustvo realnosti, marveč je nesamostojna funkcija, kar omogoča soobstajanje potencialnosti ideologije in estetskega v umetniškem delu (Erjavec 43–44). To potrjujeta tako Jauß s priznanjem, da estetsko izkustvo ob brezdistančnem uživanju objekta lahko podleže nevarnostim ideološkega zavzetja (Jauß 102), kot Therborn, ko zatrjuje, da so estetska, filozofska, znanstvena in druge prakse zmožne delovati ideološko, čeprav obenem implicirajo prekinitev z okoliškimi ideologijami (Therborn 17). Vsekakor pa je šele z diferenciacijo ideološke funkcije možno pokazati na določnejše ideološke vplive v literarnem delu, ne da bi pri tem vnaprej predpostavljali rušenje estetskega izkustva. Kajti če funkcija obstaja v odnosu do subjekta ali do izkustva resničnosti, potem ne more biti odvisna le od vsebnosti strukturnih prvin, saj estetska funkcija, denimo, lahko nastopa tudi zunaj umetnosti, in obratno, v umetniškem delu nastopajo druge funkcije, na primer, ideološka; v tem primeru pa bo realizacija funkcije kajpak odvisna od vzajemnega součinkovanja strukture in recepcije.

Med strukturo in recepcijo

Nikita Nankov opozarja na Ecovo trditev, da je proces identifikacije tudi v literaturi odvisen od vsiljenega smisla ali načina branja, ki ga določata bodisi enotna avtoriteta bodisi enotni kóds smiselnega tolmačenja. Kadar se tvorba in vsiljevanje koda proizvodnje in tolmačenja tekstov nanašata na vzpostavljane skupne družbene identitete, kot trdi Nankov (94–96), je pri sprejemu literarnega dela dana osnova za poenostavljeno, ideološko poenotujočo identifikacijo smislov, dogodkov in njihovih povezav. A čeprav bo realizacija ideološke funkcije odvisna od tega, ali bo norma sprejemnika poudarila ideološke elemente ali pa jih bo na račun estetskega učinka zanemarila, bo ta poudarek potemtakem možen le, če bo funkcija sama že imela podlago v specifičnem kodu proizvodnje teksta. Struktura je na ta način tesno povezana z načinom interpelacije in s prvinami, s pomočjo katerih se vrši interpelacija, kajti o ideološkem učinku je potrebno govoriti tudi kot o ideološki interpelaciji. Ta pa je možna le, če se bo bralec zmožen identificirati s preko fikcije podanimi »realnimi« izjavami, ki jih pozna iz izkustvenega sveta (Balibar in Macherey 258–60).

Pri »realnih« izjavah gre na prvi pogled za zmes praktično-izkustvenega ter idejno-spoznavnega zadržanja, zato bi v besedilu morale obstajati tema dvema izkustvoma ustrezne prvine. Toda na ravni besedilne strukture so bistvenejša razmerja med »realnimi« in »fikcijskimi« prvinami, kajti po mnenju Machereya in Balibarja umetniško delo deluje ideološko, ko dosega »imaginarno razrešitev« ideoloških protislovij. Pravilneje bi bilo reči, da je potencial ideološkosti večji, kadar razmerje »realnih« in »fikcijskih« prvin ne bo kršilo ali preinterpretiralo bralčevih norm recepcije ter tako rušilo bralčeve identifikacije z zunanjim apelom.

Primerno iztočnico za opredeljevanje besedilnih razmerij nudi razumevanje, po katerem je za literaturo značilno, da njena »resničnost« obstaja v strukturi in ne v zunanji izkustveni resničnosti (Frye, *The Great* 46, 61–62; *Anatomija* 73–74). Ta misel Northropa Fryeja izhaja iz predpostavke, da imajo vse besedne strukture svoj sredobežni, v zunanjo resničnost usmerjeni, ter sredotežni vidik, pri čemer je slednji usmerjen v samo oblikovanost oziroma v razmerje med besedami. Možnost za ideološko realizacijo se v literarnem delu pojavi v trenutku, ko v procesu branja namesto posebnega ravnovesja, ki ga po Fryejevem mnenju ustvarja usmerjenost v oblikovanost, prevlada sredobežnost, ki bralca znatneje usmerja k identifikaciji z zunanjim svetom, z njegovimi zakonitostmi in načinom osmišljanja. Eden najznačilnejših takšnih primerov, na katere opozarja Frye, je na ravni metaforičnega oblikovanja t. i. »naivna alegorija«, preprosto, neproblematično in nekonfliktno prevajanje idej v podobe, kakršno je po njegovem mnenju v temelju ideološko zamaskiranega pisanja, značilnega za sodobno šolstvo, avdiovizualne medije itn. (*Anatomija* 88)

Frye tako potrjuje vsaj dve hipotezi: da je ideološka prevelika skladnost prvin; ter da struktura literarnega dela po večini ne more biti vnaprej ideološka, artikulira se šele v ideoloških aparatih oziroma v načinu branja, ki izhaja iz specifičnega načina osmišljanja v družbeno-zgodovinski manifestaciji. Nasprotno, literarna umetnina v območju fiktivnega postane prostor, kjer delo prevzema sebi lastno obliko.

Skupno vez, ki omogoča ideološko delovanje v besedilu, je moč videti v razlagi človekove identitete kot pripovedi, ki izhaja prav iz Fryejevega ločevanja med *mythos* kot sestavljenostjo (kompozicijo), in *mitos* kot fabulo ali dejanjem, tj. zbirom posamičnih dogodkov. Človekovo izkustvo kot identifikacija je po Ricoeurjevem mnenju časovno izkustvo, ki je artikulirano kot pripovedni dogodek, pri čemer je dogodek določen natanko s svojim odnosom do učinkovanja celostne pripovedne oblike in je torej konstitutivni del hermenevitičnega kroga (*Krog*, 67–72, 105–08, 132–33; *Sé come* 232–33). Akter identifikacije, se pravi, nosilec delovanja v pripovedni strukturi sta lahko posameznik ali skupina – denimo, narod – in če z Ricoeurjem predpostavim, da sta temeljni obliki pripovedne strukture fikcija in zgodovina, pri čemer kot zgodovino razumem sleherno manifestacijo družbeno imaginarnega, je jasno, da je obema skupen potencial identifikacije, pri tem pa je drugi tip strukture značilnejši za izgradnjo skupinskih tipov identitet. Zato ni težko razumeti, da sta fikcija in zgodovina tudi dva možna načina ideološkega delovanja, pri čemer pa fikcija – literatura – vselej oscilira med ideološkim »šolskim« branjem, notranjim potencialom ideološkosti in prevlado fiktivnega.

Če se na tej točki literarnost dotika zgodovinskega, pa prav tako obstaja druga stična točka. Tako Ricoeur kakor Frye namreč kot pripovedno strukturo pojmujeta tudi mitološko ali mit, kar na eni strani pomeni, da je mit oblikovan kot verbalni niz dogodkov, na drugi strani pa, da ni možno povsem ločevati mita kot niza dogodkov od njihovega besednega udejanjenja v strukturi. Skoraj enaka dvojnost na ravni reprezentacije konstitutivno zaznamuje dvopolno strukturo literarne pripovedi kot samorazkrivajoče se

pripovedi. Ricoeur kot eno temeljnih značilnosti literarne pripovedi opredeli dvojnost med pripovedovalcem in svetom, ki ga ta izreka; kajti pripovedovalec kot avtor diskurza določi sedanost, ki je sedanost pripovedi, medtem ko osebe razgrinjajo svoj lastni čas; tako se v podvojitvi med izrekanim in izrečenim zasnuje podvojitvev med pripovednim glasom in pripovednim gledališčem (*Konfiguracija* 209–12). Podvojenost časa, ki s tem nastaja v literarnem delu, je po svojem bistvu nadčasovna, toda prehodna; njena moč je, da »zaprte posode diskontinuiranih dob preoblikuje v kontinuirano trajanje« (*Konfiguracija*, 324), kar pomeni, da so časovni delci mogoči šele iz brezčasovne celote in obratno.

Podobnost tovrstne časovne strukture s predmoderno ritualno in mitološko shemo je najočitnejša iz raziskav Mircea Eliadeja, ki mitološko strukturo tolmači kot krožno »večno«⁷ vračanje. Gre za strukturo, v kateri sta mitski *illo tempore* in prostor kot središče sveta prisotna kot hkratni (brezčasni) tukajšnji čas in prostor.⁷ Aristotelovo nasprotovanje Platonovi zamisli umetniškega posnemanja kot navadnega ponavljanja eidosov ali stvari in njegovo Platonovi nasprotno zamisel poustvarjanja kot dokončanja potencialnosti obstoječega je potrebno brati ravno v tej luči (Iser 281–87). Platonova reakcija je izraz spremembe v epistemološki strukturi antičnega sveta, kjer je *logos* namesto mitske totalitete vse bolj pridobival intelektualne, racionalne razsežnosti. Aristotelovo opredelitev in kasnejše opredelitve umetniške *mimesis* tako berem kot poizkus, nasproten Platonu, da s potrditvijo obstoječega stanja v njenem obstoju in strukturi najde nadomestitev nekdanje mitske totalitete, kar pomeni tudi njeno prvobitno ustvarjalno sposobnost.⁸ Strukturno podobnost, a obenem razliko med mitsko in »pesniško«⁹ pripovedjo bo potemtakem, poleg dvojne časovnosti, mogoče najti v načinu (ustvarjalne) reprezentacije, natančneje, v odnosu do reference. Mitska pripoved se od umetniške loči vsaj po posebnem razmerju oziroma po posebni identiteti med prisotnim in ne-prisotnim. Mitska simbolika, za razliko od pesniške, ustvarja identiteto med stvarjo in podobo, ki je verujoča – zavezujoča, v kolikor v njej ne obstaja moment notranje napetosti med možnim in resničnim ter med podobnostjo in razlikami (Paternu 27). Nasprotno pa naj bi prisotno posnemanje v literaturi služilo simboliziranju odsotnega in nedosegljivega. Podobno zatrjuje Frye; na eni strani je prav osnovna, »neodvisna«⁹ zgodbena struktura oziroma osredotočenost nanjo tista, ki literaturo pozitivno razločuje od drugih besednih udejanjenj *mythosa*, na drugi strani ima literarni jezik, za razliko od mitskega, zmeraj svoj sredobežni in sredotežni vidik. Razmerje sredotežnosti do dejanskih dogodkov pa je po njegovem mnenju imaginativno oziroma imaginarno.

Kljub temu imaginarno ni tisto, kar bi bistveno razločevalo umetniško od mitske pripovedi. Nasprotno, Ricoeur moči sleherne imaginacije pripisuje zmožnost, da prehaja iz ene v drugo izkušnjo in različnost preoblikuje v identiteto (*Sé come* 218). Če so možna različna udejanjenja imaginarnega, je mit vsekakor ena izmed teh možnosti, četudi je s svojo utemeljenostjo v vnaprejšnji onkrajsvetni hierarhiji danes bržkone nemogoča.⁹ Čeprav pogosto, denimo, govorimo o utemeljitvenem mitu naroda, je ta pravzaprav fryjevski *mythos*, saj gre za temeljno poenotujočo in združujo-

čo strukturo, h kateri se zateka družbena skupina ob gradnji identitete, tako rekoč za vir, ob katerem se iskanje napaja. Mitološka reprezentacija pa se nanaša na transcendentno dano referenco (recimo pogojno »označenca«) in s to referenco ustvarja zavezujočo popolno identiteto, zaradi katere je beseda – označevalec – vselej fiksna, je podoba in oblika zunajčloveškega sveta (Cazeneuve 182–83, 229–30). Povezana je z ritualno *mimesis*, kjer je reprezentacija le medij, skozi katerega je svojo dejavnost izpolnjeval *mit* kot uvid v božansko oziroma v identiteto z njim.

Niti zgodovinska pripoved niti fikcija ne premoreta tovrstne transcendentnosti, razlike v njuni sprejemljivosti za ideološkost, ki nastaja znotraj zgodovinskega polja moči kot poenotujočega bistva družbeno imaginarnega, pa se nanašajo prav na njun način reprezentacije. Prva se po Iserju vselej nanaša na pragmatično zunanjo referenco dejanskega sveta ali na konstrukcijo sveta, ki je z vzpostavljenimi kriteriji resničnosti vsaj na videz zunanje preverljiv. Fikcijska pripoved pa, kot manifestacija fiktivnega, ustvari novo dimenzijo nanašanja, ki ni več opisujoče, ampak pred-haja pojmovanje resničnega: ustvari lastno, tako rekoč krožno referencialnost, ki ne postane izključno samonanašalna, ker nastaja v razmerju med danim in med posnemanjem, ki ne more biti svoj lastni predmet (Iser 224–27). Iser jo podobno kot Ricoeur, a ne le po časovnosti, opredeli kot dvojnostno strukturo in jo izvaja iz razmerja, ki ga fiktivno zavzema do imaginarnega (223–46, 281–303).

Svet fikcije in realni svet sta tako drug drugemu prirejena v vzajemni horizontalnosti (Jauß 125); fiktivna pripoved združuje prisotno in ne-prisotno v odnosu, ki razkriva njuno podobnost in razliko, ko izhaja iz hkratne povezanosti danega, empiričnega, »zunajtekstualnega«, ter notranjega, tekstualnega sveta. Bistvo takšne dvojnostne strukture, ki v igro požene fiktivno, je v tem, da oba svetova nimata več pomena sama po sebi, ampak se lahko bereta samo drug skozi drugega – družbeno-zgodovinsko skozi umetno (tekstualno) in obratno –, zato drug drugega napravljata za neresničnega in drug drugega spreminjata v označevalec, ki ga tisto, kar označuje, več ne zapolnjuje. To ni le izničenje prisotnosti, ampak fikcijska sopostavitev napotuje na izničenje vsakršne predhodno vzpostavljene povezave med znaki, zlasti ko z izvlečenjem detajlov iz zunanjega sveta in njihovim vnovičnim poljubnim spajanjem opozarja, da je potrebno ta svet razumeti le na način, *kot da bi bil* (Als-ob) svet. V tem dvojem se fikcija tudi po Iserjevem mnenju razlikuje od zgodovinske in mitološke pripovedi, kajti tovrstno hkratno branje osredišči pozornost na znake kot znake. Čeprav oba, Iser in Jauß zatrjujeta, da fikcija nekaj sporoča o realnosti, to med drugim pomeni, da onemogoča ideološko branje, ki predpostavlja vnaprej določeno zvezo med označencem in označevalcem ter določen, poenotujoč način razumevanja, poenostavljenega branja smislov. Fikcija kot manifestacija v nasprotju s tem svojo fiktivnost in nezavezujočnost poudarja že z lastno obliko ali vsaj s svojim razmerjem do bralca.

To razmerje bi lahko opredelili tudi kot pripoved, kjer sta dva različna izraza povzdignjena na raven bistva, ne da bi se pri tem ukinila njuna razlika (Ricoeur, *Konfiguracija* 317). Ricoeur z opredelitvijo pripovednega

glasu v fikciji, ki izpostavlja sebe kot pripovedovalca in svoj čas kot ločen od časa pripovedi, opozarja na strukturo dialošкости vsaj na ravni dialoškega soočanja med pripovedovalcem in osebami pripovedi. Dialoškost kot soočanje pa je mogoče najti tudi v liriki, kar je posledica »dvojnostne strukture«, ki tako na formalni ravni kot v semantičnem polju iztrga označevalce iz zunajtekstualnih polj, jih znotraj tekstualnega polja izbriše, osami, sprevrne ter ponovno spaja po svoje, tako da stari pomeni pridobivajo nove pomenskosti in vseskozi stopajo v dialogiziranje, relativizirajo druge pomene, ki so jih prej morebiti izbrisovali, skratka, nikoli ne zaprejo kroga možnih pomenskih kombinacij in možnih branj in prav zaradi tega ne zapadejo (ali težje zapadejo) v možnost poenotujočega ideološkega branja. Notranja »dialoškost« ter zunanja fiktivna sopostavitev notranjetekstualnih in zunajtekstualnih svetov torej delujeta v nekakšni krožni soodvisnosti.

Dialoškost v tem oziru zaznamuje tisto načelo sestavljanja, ki ga Mukařovský opredeli kot skladnost in nasprotnost prvin, Floyd Merrel pa kot »gibanje«. Ko Mukařovský opredeljuje različne funkcije v umetniškem delu, zatrjuje, da mora takšno delo, poleg tega, da v sebi nosi čim številčnejše in čimbolj raznolike sledi zunajestetskih vrednot, te prvine dinamizirati v zgradbo, kjer bodo skladnosti med njimi enako močne kot nasprotja, ne da bi se pri tem porušilo ravnovesje celote. Umetnine z močnimi notranjimi nasprotji prav zaradi svoje razklanosti in iz nje izhajajoče večznačnosti nudijo manj primerno osnovo za mehanično, nekritično in nekonfliktno uporabo sistema praktično veljavnih vrednot v sprejemnikovem okolju (Mukařovský 134). Tudi Merrel v svojih semiotičnih analizah posebej opozarja, da estetska vrednost izhaja iz »napetosti« – ne glede na to, ali je ta ustvarjena na ravni metafore, na ravni metafore-metonimije ali na ravni celotne umetniške sestave –, ki je posledica neuravnoteženosti med dvema poloma sistema in je vir slehernega gibanja oziroma spremembe (*Pararealities* 60).¹⁰ Še pomembnejšo opazko pa zasledimo pri Levu Vygotskem, ki mu »pesniška metoda« kot tvorec poglavitnega afektivnega učinka v umetnosti pomeni sopostavljanje (dveh) svetov, prisotnih ne le na način logičnega protislovja, temveč mnogo bolj kot afektivne, tj. čustvene navzkrižnosti; izkušnja bralca je izkušnja nasprotujočih si čustev (*Psihologija* 68–69, 177). Vygotskij kasneje pokaže, da čustvo v estetski naravnosti izhaja iz istih gonskih energij kot realno občutje, le da je v njej usmerjeno v protislovne afekte, ki jih bodisi sublimira bodisi katarzično sprosti (*Kunst* 86–89). V vsakem primeru je protislovnost, zbudena na ravni stilističnih sredstev, temelj bralečeve estetske reakcije, ker v njem zbudi dve poudarjeno nasprotni čustvi, ki jih zgolj deloma spoji. Tako fiktivno v mikrostrukturi teksta ni odvisno pretežno od besedilnih logičnih ali idejnih prvin, marveč od teh, ki jih Vygotskij imenuje afektivne. Če je celo v liriki moč govoriti o pripovednem glas, je to mogoče samo v primeru, da ta glas, lirski subjekt, opredelimo kot nosilca čustvene subjektivnosti, ki poudarja pesem kot fikcijski tekst; je obenem pobuda (aktivator) in posredovalec fiktivnosti – estetskosti – teksta, in sicer ravno zato, ker se ne usidra v posredovanju izkustvenega zunajtekstualnega sveta, marveč v lastni čustveni afektivnosti, ki ji je zunajtekstualnost predvsem podlaga za sopostavitev.

Podobno je razumevanje strukture literarnega dela pri Janku Kosu. Troje vrst besedilnih prvin, o katerih govori, deloma zrcali delitev funkcij pri Mukařovskem (Kos, *Morfologija* 21, 66), saj v praksi nakazujejo funkcij-skost, ki je del estetskega izkustva in brez katere ne bi bilo mogoče določati kakršne koli ideološkosti. Mogoče je namreč reči, da so afektivno-emocionalne prvine pretežno pomembne za estetski odziv, da snovno-materialne prvine v bralčevo sprejemanje vnašajo praktično-izkustveni odziv, idejno-racionalne prvine pa etični, idejni in razumsko-teoretski spoznavni odnos. Ker je za ideološkost bistvenega pomena razmerje med tekstualnimi in zunajtekstualnimi polji, je bistveno vprašanje, kako na ta razmerja vpliva spajanje posamičnih prvin besedila ter ali ob spajanju navkljub afektivnim prvinam prevladajo zunajtekstualna polja, ki omogočajo ideološki apel. Z afektivnimi prvinami tekstualno polje dobiva predvsem svoj mikrostrukturni ali notranjeformalni izraz. S tem afektivno-emocionalne prvine pojmem ožje od Kosa, kot spodbujevalke odziva na tekst kot tekst in njegova stilistična sredstva, medtem ko čustva, ki so del zunajtekstualne realnosti, uvrščam med snovno-materialne sestavine besedila. Toda prav zaradi tega, ker so afektivne prvine tvorba rieurjevskega pripovednega glasu in s svojo nabitostjo ustavijo pozornost na aktu sprejemanja, je mogoče reči, da izpostavljena afektivna plast in izpostavljenost besedila kot teksta zamejujeta možnost ideološkega dojemanja besedila, kajti z osredotočenostjo na akt sprejemanja rušita potrebno identifikacijo z zunajtekstualnimi polji, za katero je slej ko prej pomembno, da v njih označevalec zgolj označuje predstavljeno materialno, tj. zunajtekstualno resničnost, oziroma da je ta resničnost podana skozi deskripcijo. To pa je možno le tam, kjer se besedila naslanjajo pretežno na izkustvene oziroma materialne sestavine ali pa tam, kjer nad slednjimi ne prevladajo afektivna – ali idejna navzkrižja. Delovanje na bralčevo afektivnost je lahko učinkovit dejavnik ideološke interpelacije, vendar le, dokler je ustrezno prepoznavno, vpeto v izkustveni odnos do sveta, v katerega je šele vključena tudi sleherna idejna plast umetniškega dela, če hoče apelirati na bralca. Zato bo tudi ideološki potencial idejnih, racionalnih in teoretskih plasti literarnega dela udejanjen samo, če bo usklajen s plastmi, ki zbujejo izkustveni odnos do sveta. Idejne prvine bodo usmerjevalec interpelacije, toda če bo zgradba literarnega dela izpostavila različne, nasprotujoče si ali enakovredne idejne prvine, nobena ne bo zmožna delovati kot enoznačni potencial ideološke interpelacije; prav tako bo ideološka funkcija motena, če bo v zgradbi besedila preveliko neskladje med idejnimi in snovno-materialnimi prvinami in slednje ne bodo dovolj močne, da bi bila možna polna ideološka identifikacija s praviloma enoznačnim smislom. Zdi se celo, da v nekaterih primerih, denimo, v primerih refleksivne lirike, idejne prvine nastopijo kot tvorec dvojnostne strukture besedila, le da ne sprožijo čustvenega, ampak refleksivni odziv. Seveda pa je tudi tu težko ločevati, kdaj so, denimo v junakovih razmišljanjih, idejno-racionalne prvine del zunajtekstualnih polj ali snovno-materialnih pramenov pripovedi.

Tako je mimogrede mogoče reči, da je med vrstami za ideološkost najmanj dovzetna poezija, ker so v njej navadno oslabiljene prav snovne prvi-

ne, vključno z vsakdanjim praktičnim izkustvom, ki ima ključno vlogo pri identifikaciji-interpelaciji bralca.¹¹ Čeprav v poeziji obenem le težko govorimo o pripovednem glasu, je ravno v njej zaradi afektivno-emocionalne izpostavljenosti lirskega subjekta in njegovih stilističnih sredstev najbolj korenito vzpostavljen glas kot tekstualno polje, ki ruši neproblematičnost identifikacije z zunajtekstualnimi svetovi. Seveda to ne velja za sleherno poezijo; lirika, ki se približuje epskemu pripovedovanju, se že pomika proti drugemu modelu besedil, kjer takšna identifikacija ni problematična.

Vse to je imel najbrž v mislih Mukařovský, ko je zatrjeval, da estetska funkcija stvarne, snovne, praktične, idejne, etične in druge prvine iztrga iz njihovega neposrednega stika z ustrezno življenjsko vrednoto in jih zgnete v novo, drugačno dinamiko umetniškega dela. Ideološkost se tako kaže kot nasprotje estetskemu prav v tem, da duši dinamiko trajnih estetskih vrednot, ki naj bi v svoje gibanje zapletala skladnost in nasprotnost vsebovanih notranjih prvin. Tako se tudi pokaže, da je ideološki potencial, ki je možen zgolj ob bolj ali manj neproblematični identifikaciji z zunanjim svetom, neobhodno vezan na snovne plasti besedila, ki so temelj slehernega opisa in najbrž tudi tistega, kar Frye imenuje deskriptivni jezik, ki ga povezuje z dobo zgodovine in pogojno novega veka (*The Great* 3–77). Snovno-materialne prvine, ki so osnovno vezno tkivo potencialno ideološkega besedila in so spodbujevalke sprejemnikove identifikacije z zunajtekstualnim svetom, lahko zakrivajo, podpirajo ali poudarjajo idejne prvine – glede na način vezave je ideološkost zaznavna kot prikrivanje, legitimacija ali reifikacija –, medtem ko afektivne prvine vselej sodelujejo le kot podpora. Razmerje med tekstualnim poljem in zunajtekstualnimi polji je na takšen način kar se da zakrito in ne izpostavljeno, pozornost bralca ni usmerjena k oblikovanosti besedila, ampak k identifikaciji s poenostavljenimi smisli zunajtekstualne realnosti, katere označevalec oziroma »deskriptor«¹² je besedilo; kajti zunajtekstualni svet je tisti svet, iz katerega interpelacija izhaja in na katerega se interpelacija obenem nanaša, v trenutku, ko bralec iz ujetosti v igro fiktivnega svoj odnos prenese na družbeno imaginarno osmišljanje sveta.

Toda ta povratna zanka – čeprav se na prvi pogled zdi tako – vseeno še ne pomeni gotovega ideološkega delovanja. Četudi se struktura, ki se naslanja pretežno na zunajtekstualno realnost, izmika delovanju fiktivnega kot performativni reprezentaciji in prehaja zlasti v območje izkustvenega ter deloma v območje spoznavnega, sama po sebi ne sproža ideološke funkcije. Tovrstna struktura besedilo zgolj prenaša (nazaj) v delovno območje družbeno imaginarnega, kar zlasti pomeni, da obe vrsti imaginarnega – družbeno imaginarno in fiktivno – v besedilu lahko soobstajata, in to celo tako, da ne rušita celovitosti estetskega izkustva.

Na tej točki se pravzaprav vračam k povratni zanki med strukturo in recepcijo. Ideološko bo takšna struktura dojeta šele takrat, ko bo v njenem delovanju intervenirala moč, ki bo skušala dokončno zapreti siceršnjo pomensko odprtost, značilno tudi za spodbudo družbeno imaginarnega; morebitni poskus zaprtja smislov pa je vselej odvisen od konkretne družbe oziroma družbeno zgodovinskega. Udejanji se lahko šele s kodom tvorbe

in recepcije literarnih tekstov v družbeno zgodovinskem, ne more pa biti zapisan zgolj v strukturi. Zato ideološka funkcija vselej obstaja zgolj kot možnost, ki jo bosta ali pa ne bosta udejanjila kó d branja oziroma interpretacija, tale zaris razmerij v pretežno fikcijskem ali pretežno ideološkem tekstu pa bo uporaben edinole, če se vseskozi zavedamo, da je tovrstni apel nekaj, kar prihaja zlasti od zunaj in deluje šele pod vplivom zunanjih hierarhičnih razmerij. Tako se ponovno izkaže, da ideološka funkcija v besedilu ni samostojna, ampak gre za funkcijo, ki je odvisna od različnih realnih izkustev in spoznanj in jo kot takšno vzpostavi šele intervencna moči.

OPOMBE

¹ Stuart Hall je svoje pojmovanje subjektivnih položajev in artikulacije že sam prenesel tudi na področje teorije ideologije (gl. npr. Larrain 76). O problematičnem razmerju med pojmom »ideologija« in »diskurz« tukaj ni smiselno podrobneje govoriti. Vseeno pa naj navedem enega sprejemljivejših poskusov združevanja obeh pojmov. Diane Macdonell tako za ideologijo trdi, da je »materialna, izoblikovana v institucijah in z boji,« diskurz pa opredeli kot določeno območje uporabe jezika, ki jo opredeljujejo institucije, na katere se nanaša, ter položaji, iz katerih prihaja in s katerimi zaznamuje govorce; hkrati naj bi diskurz pridobil svoj pomen oziroma smisel z nanašanjem na ideološke položaje, iz katerih izhaja. (MacDonell 3, 110).

² Castoriadisov izraz »magma smislov« dovolj plastično prikazuje osnovno nedoločljivost imaginarnega. Imaginarno je neoblikovana in nediferencirana gmota, ki se v posamične predstave in smisle oblikuje šele, ko se podredi delovanju simbolne povezave med označevalcem in označencem (Castoriadis 340–44).

³ Za t.i. centralne imaginarne smisle je značilno, da niso »pripeti na nekaj«: nimajo svojega označenca, ali če rečemo drugače, *so svoj lastni označenec*. Njihov označenec bi lahko bile le individualne predstave, ki jih sprožajo o sebi, jih pravzaprav *ustvarjajo* Gre preprosto za to, da člani družbene skupnosti neki označevalec berejo skozi isti nabor smislov. Castoriadis to načelo skuša ponazoriti ob sledečem primeru: »Kaj je označenec besede 'Bog', če ne množstvo posamičnih predstav Boga, ki vzniknejo preko centralnega imaginarnega smisla, ki je Bog?« (140; prim. tudi 359–64).

⁴ Iser obravnava več raznolikih pojmovanj imaginarnega od Coleridgea, Lacana, Sartra do Castoriadis, ki jim je skupno le to, da se manifestirajo kot *igra* (gl. npr. Iser 206 isl.), ta pa ima glede na različne aktivatorje tudi različne lastnosti.

⁵ Logika, ki ji sledim pri sklepanju o umetniški *mimesis*, je razmeroma preprosta in dovolj jasna, če obe prispodobni povežemo. V prispodobni o mizarju pesniki proizvajajo posnetek praktično izkustvenih bitnosti, kakršne izdelujejo rokodelci, na enak način kot v prispodobni o daljici voda, zrcala in drugi odsevni predmeti zgolj zrealijo dejansko izkustvene predmete. Zato lahko sklepamo, da pesniki praktično izkustvene bitnosti odsevajo enako popačeno kot voda ali zrcala. V širšem in drugačnem okviru na podobno logiko opozarja O. Žunec v svojem delu o *mimesis* (prim. npr. Žunec 106–09, 118 in 128).

⁶ Vredno je opozoriti, da je Kos sprva tudi na ravni formalne strukture še govoril o etični plasti literarnega dela (*Literatura* 77–78, 80), šele kasneje jo je nadomestil s pojmom idejno-racionalna plast (*Morfologija*).

⁷ Eliadejeve raziskave so dostopne predvsem v njegovem *Kozmosu in zgodovini* ter v *Zgodovini religioznih verovanj in idej*. Na podobnost mitološke strukture z estetskim izkustvom pa opozarja J. Vrečko v študiji *Ep in tragedija*.

⁸ Glede Platonovega poskusa nadomestitve nekdanje mitske totalitete primerjaj razlago Platonove in Aristotelove *mimesis* v navedenem delu Janeza Vrečka; prav tako Pavlovičevo *Poetiko žrtvenog obreda* (179 isl.). Najbolj sijajno pa ta problem pokaže Ozren Žunec v svoji razpravi o *mimesis*, kjer t.i. slikarsko *mimesis* ločuje od prvobitnejše ontične *mimesis* in Platonove težave s pesniškim posnemanjem pripisuje prav »pozabi biti«, do katere naj bi prišlo v pesniški oziroma slikarski *mimesis*.

⁹ O mitu kot enem izmed možnih udejanjenj imaginarnega prim. zlasti 1. pogl. Castoriadisovega dela.

¹⁰ Podrobnejši pregled Merrelovih semiotičnih analiz je dostopen v njegovem kasnejšem delu *A Semiotic Theory of Texts* (gl. zlasti 178 isl.).

¹¹ Tudi Janko Kos v svojem pregledu lirike opozarja na majhno verjetnost prevladujoče »spoznavne« oziroma snovne komponente v poeziji (*Lirika* 64 idr.).

BIBLIOGRAFIJA:

- Althusser, Louis. »Ideologija in ideološki aparati države.« Skušek-Močnik 38–98.
--- »O razmerju umetnosti do spoznanja in ideologije.« Skušek-Močnik 322–327.
- Aristoteles. *Poetika*. Ljubljana: Cankarjeva Založba, 1982.
- Balibar, Etienne in Pierre Macherey. »O literaturi kot ideološki obliki.« Skušek-Močnik 237–266.
- Bauman, Zygmunt. »From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity.« Du Gay in Hall 18–37.
--- *Modernity and Ambivalence*. New York: Ithaka, 1991.
- Bourdieu, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Polity Press, 1994.
- Castoriadis, Cornelius. *The Imaginary Institution of Society*. Cambridge: Polity Press, 1997.
- Cazeneuve, Jean. *Sociologija obreda*. Ljubljana: ŠKUC & Filozofska fakulteta, 1986. (Studia humanitatis).
- Debeljak, Aleš. *Postmoderna sfinga*. Celovec: Wieser, 1989.
- DuGay, Paul in Stuart Hall, ur. *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications, 1996.
- Eagleton, Terry. *Ideology, an Introduction*. London: Verso, 1991.
- Eliade, Mircea. *Kozmos in zgodovina, mit o večnem vračanju*. Ljubljana: Nova revija, 1992. (Hieron).
- *Zgodovina religioznih verovanj in idej 1–3*. Ljubljana: DZS, 1996.
- Erjavec, Aleš. *Ideologija in umetnost modernizma*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1988. (Znanstveni tisk).
- Frye, Northrop. *Anatomija kritičstva*. Ljubljana: LUD Literatura, 2004. (Labirinti).
--- *The Great Code, the Bible and Literature*. San Diego – London – New York: Harvester/Harcourt Brace Jovanovich, 1983.
- Giddens, Anthony. *Modernity And Self-Identity*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- Grosz, Elizabeth. *Jacques Lacan: A feminist introduction*. New York: Routledge, 1990.
- Hall, Stuart, ur. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage Publications/The Open University, 1997.
--- »Who Needs 'Identity'?« DuGay in Hall 1–17.
- Iser, Wolfgang. *The Fictive and The Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Baltimore, London: The John Hopkins University Press, 1993.

- Iser, Wolfgang in Huimin Jin. »Literatura kot dejanje prestopanja meje, intervju-dialog s prof. dr. W. Iserjem.« *Primerjalna književnost* 25.2 (2002): 77–88.
- Jauß, Hans Robert. *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*. Ljubljana: LUD Literatura, 1998. (Labirinti).
- Kos, Janko. *Lirika*. Ljubljana: DZS – ZRC SAZU, 1993. (Literarni leksikon 39).
 --- *Literatura*. Ljubljana: DZS – ZRC SAZU, 1978. (Literarni leksikon 2).
 --- *Morfologija literarnega dela*. Ljubljana: DZS – ZRC SAZU, 1981. (Literarni leksikon 15).
- Lacan, Jaques. *Spisi*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1994. (Analecta, Razprave 1993:4, Problemi 8).
 --- »Zrcalni stadij kot oblikovalec funkcije jaza.« *Delta*. 10.1–2 (2004): 43–49.
- Larrain, Jorge. *Ideology and Cultural Identity*. Cambridge: Polity Press, 1994.
- Lefort, Claude. *Les Formes de l'histoire: essais d'anthropologie politique*. Paris: Gallimard, 1978.
- MacDonell, Diane. *Theories of Discourse, An Introduction*. Oxford: Blackwell, 1986.
- Macherey, Pierre. »Nekaj temeljnih konceptov.« *Skušek-Močnik* 143–235.
- Merrell, Floyd. *A Semiotic Theory of Texts*. New York–Amsterdam: Mouton, 1985.
 --- *Pararealities. The Nature of Our Fictions and How We Know Them*. Amsterdam: John Benjamins, 1983.
- Mukařovský, Jan. *Estetske razprave*. Ljubljana: Slovenska matica, 1978. (Filozofska knjižnica 20).
- Nankov, Nikita. »Narratives of National Cultural Identity: The Canonization of Thomas Eakins.« *Canadian Review of Comparative Literature* 27.1–2 (2000): 94–127.
- Pavlović, Miodrag. *Poetika žrtvenog obreda*. Beograd: Nolit, 1987.
- Paternu, Boris. *Razpotja slovenske proze*. Novo mesto: Dolenjska založba, 1993.
- Pêcheux, Michel. »Diskurz in ideologija(e)«. *Skušek-Močnik* 101–140.
- Platon. *Zbrana dela*. Celje: Mohorjeva družba, 2004.
- Praprotnik, Tadej. *Ideološki mehanizmi produkcije identitet, od identitete k identifikaciji*. Ljubljana: ISH, Fakulteta za podiplomski humanistični študij in ŠOU, Študentska založba, 1999.
- Riceour, Paul (2000). *Konfiguracija časa v fikcijski pripovedi*. Ljubljana: Apokalipsa, 2001. (Aut 15).
 --- *Krog med pripovedjo in časovnostjo*. Ljubljana: Apokalipsa, 2000. (Aut 12).
 --- *Sé come un altro*. Milano: Jaca Books, 2002.
- Rupel, Dimitrij. *Literarna sociologija*. DZS – ZRC SAZU, 1982. (Literarni leksikon 18).
- Sarup, Madan. *Poststructuralism and Postmodernism*. New York etc: Harvester and Wheatsheaf, 1993.
- Skušek-Močnik, Zoja, ur. *Ideologija in estetski učinek*. Ljubljana: Cankarjeva Založba, 1980.
 --- »Uvod.« *Skušek-Močnik* 5–34.
- Taylor, Charles. »The Politics of Recognition.« *Multiculturalism*. Ur. Amy Gutmann. Princeton: Princeton University Press, 1994. 25–73.
- Therborn, Göran. *Ideologija moči in moč ideologije*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987. (Misel in čas).
- Thompson, John B. *Studies in the Theory of Ideology*. Cambridge: Polity Press, 1984.
- Vygotskij, Lev S. *Psihologija umetnosti*, Beograd: Nolit, 1975.
- Wygotski, Lew S. »Kunst als Katharsis.« *Ästhetische Erfahrung und literarisches Lernen*. Ur. W. Dehn. Frankfurt am Main: Fischer Athenäum, 1974. 81–89.

Vrečko, Janez. *Ep in tragedija*. Maribor: Založba Obzorja, 1994.

Wagner, Peter. *A Sociology of Modernity: Liberty and Discipline*. London: Routledge, 1998.

Žunec, Ozren. *Mimezis*. Zagreb: Biblioteka Latina et Graeca, 1988. (Radovi: 4).

■ LITERATURE, IDEOLOGY AND IMAGINARY

Key words: literature and ideology / imaginary / fictive / literary structure / ideological function / narrative identity

Although Jan Mukařovský had considered aesthetic phenomena as social phenomena, the problematic relation between literature and ideology was not addressed before Althusserian thought. Although their theory was based upon the Lacanian understanding of the imaginary, Althusserians generally reduced literature to a material praxis used for ideological subjection, ignoring the specificity of aesthetic experience, especially in its connection with the imaginary. The notion of a ‘social imaginary’ – developed by Cornelius Castoriadis in the 1970s – seems to be a more useful approach to research into social homogenisation and its relation to literature, since literary works have to be addressed both in their relation to the reader and in relation to the extra-textual world. Reception Theory (Jauss, Iser) provides a firm ground for such an approach, along with some of the theories of Northrop Frye and Paul Ricouer dealing with the ‘doubling structure’ in literary texts. While Janko Kos’s definition of literary structure has also proved useful, it is Wolfgang Iser’s understanding of the fictive and the imaginary that has allowed a re-thinking of the relation between literary structure, its reception, and ideology. Literature cannot be treated merely as material ideological praxis. While ideology is understood as both ‘the use of signification in which relations of power are sustained’ and the radical expression of social imaginary in modern society, it may be manifested only through an ideological function that does not necessarily destroy the aesthetic experience, since it is not able to create its own self-contained “subworld” (or: meaning structure). In the literary structure, elements may be found that enable a stronger identification with the extra-textual world, which is primarily an identification with the significations of the social imaginary, but may also be used as an ideological interpellation. These elements are principally of a material-cognitive nature, combined with ideo-rational elements. Nevertheless, the realisation of the ideological function in the text is always dependent on social, extra-textual codes of interpretation, since ideology may interpellate only as a social-historical force imposed by the reader on the text.

Februar 2006

MARX BARKS

NEW PERSPECTIVES IN LITERARY SOCIOLOGY: ERNESTO LACLAU AND CHANTAL MOUFFE'S POST-MARXISM

Sascha Bru & Bart Keunen
Ghent University, Belgium

How do literary agency (that is, the intentionally acting "subject", whether an individual, group or class) and social structures (i.e. theoretical models devised to objectify the interfaces between agents) relate? Exploring the work of Köhler, Bürger, Dubois and Bourdieu, the essay shows how valuable "social structures" have been developed in literary theory. Bringing these up to speed with the post-Marxist and post-structuralist theory of Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, the authors argue how a more balanced approach is also able to draw agency to the fore as a source of innovation and structural change. Italian Futurism provides a case in point.

Marx Laja. Nove perspektive v literarni sociologiji: postmarksizem Ernesta Laclaua in Chantal Mouffe. *Kako se povezujejo literarni agens (tj. intencionalno delujoči »subjekt«, bodisi posameznik, skupina ali razred) in socialne strukture (tj. teoretični modeli, oblikovani za to, da bi prikazali stične točke med delujočimi)? Razprava na podlagi del Köhlerja, Bürgerja, Dubois in Bourdieuja pokaže, kako so se v literarni teoriji razvile dragocene »socialne strukture«. Avtorja teorije omenjenih raziskovalcev dopolnita s postmarksistično teorijo Ernesta Laclaua in Chantal Mouffe ter pokažeta, da lahko bolj uravnotežen pristop postavi v ospredje agensa kot vir za inovacijo in strukturno spremembo. Primer za to je italijanski futurizem.*

In *Der historische Roman* (1937) György Lukács notes that in historiography many of Marxism's elementary insights degenerated into a "toten Hund". (Lukács 1965: 208) Fredric Jameson remarks, in an entirely different context, that "the concept of dog is [not] supposed to bark". (Jameson 1998: 37). Marxism, and its founder Marx, are "dead dogs" that are not supposed to bark anymore. But has Marx really stopped barking? Of course not. When we look at what he teaches about the relationship between structure and agency, we can state outright that in literary sociology the echoes of a barking Marx have never before resounded this loudly.

Agency and structure — subject positions and structural positions

In what follows, we will use the term “agency” to refer to the intentionally (non-arbitrarily) acting subject. Agency can be linked to an individual or a group of subjects that commits itself to a class struggle collectively. A social *structure* is a closed and centered totality. A structure aims to objectivize the complex and relatively stable relationships that determine the elementary characteristics of the act of an individual or collective agent. Hence, a social structure abstracts away from agency and is in fact no more than a research construction that schematizes social reality. Together, agency and structure resemble a Janus head. The determination of the ways in which the faces of this head relate to each other leads to elementary questions in literary sociology, such as: “Is the Italian futurist movement first and foremost the result of structural transformations, such as the (late) industrial revolution in Italy and the (equally late) unification of the country? Because of the national conflicts and the dominant provincialism that precede these structural shifts, the rising Italian bourgeoisie does not yet dispose of a clear-cut awareness of its cultural and national identity, which may turn futurism into a bourgeois unity of artistic practices. Or do we have to consider the futurist movement rather as the self-expression of a group of Italian authors who revolt against the previously dominant estheticism and try to offer answers to the structural changes in Italy?”¹

From these questions, with which we will deal in more detail later on, it appears that the bipolar formulation of the problem “agency *versus* structure” is closely related to the definition of the social position of the author. On the one hand, this social position can be perceived by means of a more or less deterministic conceptualization as a site within a larger social structure (*structural position*), while this place can be taken as an explanatory factor in the interpretation of artistic activities and the *subject positions* that result from it. On the other hand, the social position can be thought of in terms of subjective factors, so that the problem is reduced to a question concerning the subject’s position, which has, within a certain social context, consequences for social action and for the structural positions that result from it. In many theories of literary sociology, both alternatives lead to implicit (and sometimes explicit) reductionist theses. Therefore, it is the literary sociologist’s challenge to find a balance between the structural positions and the subject positions without identifying *a priori* the structural determinism (structure) or the subjective, voluntaristic interventions (agency) within either of the two concepts.

If we apply these conceptual problems to the problem of “literature and class”, we can argue that the social class positions reoccur at the level of structural positions (class relationships as elements of social structure), as well as on the level of subject positions (as class consciousness). In literary sociology, a discipline in which the concept of class is exceptionally important, the issues of agency and structure often take the form of a problem of class. The following are two of the central questions: does the writer’s

social position determine their artistic consciousness and, if so, to what extent?; which of the author's activities bear traces of a particular class environment and which do not?. The answers to these questions depend on the way in which we define the horizon of literary activities. Some theorists – such as Lukács, but also Lucien Goldmann, whose views we will discuss briefly below – tend to conceive of this horizon as a wide panorama with a view of the relations of tension within the capitalist mode of production (labor versus capital). From this perspective, futurism, for example, is portrayed against a background of social transformations exterior to the literary world. Other literary sociologists, such as those discussed below, assume that the horizon of the literary activities must first and foremost be seen in the context of a modern “class of intellectuals”. In the latter case, the question of the class position of a futurist author, for example, must be understood through his relation with other positions in the literary world (take, for example, aestheticism). Evidently, the preliminary determination of the literary-sociological horizon greatly influences the evaluation of factors of agency and structure.

Echoes of Marx in (marxist) sociology

In sociology, the methodological source of inspiration of literary sociology, Marx was one of the first to attempt to connect structure with agency. Marx' *Zur Kritik der Politischen Ökonomie* (1859) argues that the social agents of classes are determined by the material transformations of the economic conditions of production (Marx 1971: 10–11). In his *Kritik* Marx makes clear that agency is by definition determined structurally and that agency must be linked to a collective group of agents. At the same time he writes of class struggle in the *Manifest der Kommunistischen Partei*: “*Die Geschichte aller bisherigen Gesellschaft ist die Geschichte von Klassenkämpfen*” (Marx 1984: 461). From this, Ernesto Laclau (1990: 7–11) deduces two insights, which eventually also refer to the task that Marx assigns to sociology. On the one hand, Laclau observes that for Marx the class struggle (agency) is hierarchically subordinate to the level of the economic structure, of the so-called “substructure”. Social classes become conscious of the structurally determined differences between them, which leads to conflict at the cultural level or the so-called “superstructure”, which is determined by relations of production. On the other hand, Laclau also indicates that it is impossible, within Marx' analyses, to deduce the antagonism between workers and capitalists from the capitalist economy. There is nothing “economic” that can logically explain the resistance of the “proletariat” or the “seller of working power” against the “bourgeoisie” or the “provider of capital”. In the texts referred to earlier, Marx does not offer a heuristic tool to conceptualize the relationship between class struggle (agency) and economic activity (structure). At most, we can deduce that some sort of hidden mental process makes classes what they are. Of course, this does not mean that the class struggle is not connected with the capitalist

economic structure. It does mean, however, that the conflict between classes is “not internal to capitalist relations of productions” (Laclau 1990: 9). In short, Marx does not succeed in defining the identity of an agent in relation to social structure. In order to conceive of that relation as one logical unit, Marx assigns to sociology the task of defining relations between agents and social structure. Only if we understand what agents are in their relation to a certain structure can we consider, in a second step, what they do.

It does not seem easy for modern sociology to achieve this.² Countless attempts have been made to chart the relation between the identity of agents and social structures, while avoiding structural determinism or voluntarism. Recent attempts were structured in a number of ways (Ritzer 2000: 81–2; Sztompka 1994; Torfing 1999: 137–154). A necessarily concise and incomplete survey of some of these attempts illustrates that sociology constantly defines the agent's identity by presupposing closed structures that help us to understand the organization of society. Even though most sociologists try to pose the relation between structure and subjective action dialectically, we find in many cases that reflections on social structures constitute the starting point, so that the investigation is confronted with *a priori* constructs.

Overall, we can divide the many sociological attempts into two groups. First we can refer to those theories that are explicitly Marxist. In Critical Theory, for example, Jürgen Habermas argues in the second volume of *Theorie des Kommunikativen Handelns, Zur Kritik der funktionalistische Vernunft* (1983) that the rationalization of the private life-world results in a number of structures that colonize this life-world and in turn trigger the resistance of a series of new social movements (Seidman 1989: 25; Morrow 1994: 183–9). Louis Althusser's structural determinism, in “The Object of Capital” (1979: 180) and “Ideology and the Ideological State Apparatus” (1971) can also be mentioned here, because in these texts agents are portrayed as “victims” of an economic system (cf. Hirst 1976; Applebaum, 1979; Gane 1983).³ Also, the functionalistic and analytical continuation of Althusser's texts, among others by G. A. Cohen in *Karl Marx's Theory of History: a Defence* (1978), induced a defense of structural determinism. Second, we can refer to sociologists who do not simply see themselves as Marxists, but clearly struggle with the Marxian *problématique* sketched above (Giddens 1984: 219). We are thinking here of Anthony Giddens' “structuration theory” in *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration* (1984), in which the relation between agents and structures is described as a duality; neither can exist without the other. A structure is, according to Giddens, limiting and liberating at the same time. An agent's identity is always determined in relation to a structure (Cohen 1989; Craib, 1993).⁴

We remain deliberately vague with respect to the specifics of the different “structures”, for it is important that all the sociologists mentioned here believe in “the possibility of structural determinism” (Torfing 1999: 148). While Habermas and Giddens present us with a more complex, dialectical relation between agency and structure than Althusser and Cohen,

Habermas and Giddens consider the agent as an entity that *resists* some kind of structural determinism or other. They all think of structures as entirely closed, objective units, with a number of calculable effects, especially the agent's identity. Admittedly, this insight is slightly gratuitous. The intention to distill invariable and logical structures (*logos*) from the social in order to subsequently explain the social has been a constitutive part of sociology since Marx. Nevertheless, the following brief outline of a few important movements in literary sociology makes clear that the determination of the agent's identity (and therefore also agency) in the light of well-demarcated structures has its limitations. However subtle the dialectics between subjective identities or positions on the one hand and structural positions on the other hand may be conceived, and however careful both positions may be connected to agency and structural determinants, the literary sociologist remains plagued by the specter of reductionism/determinism.

Echoes of Marx in (marxist) Literary Sociology

We begin our survey of a few relatively recent developments in literary sociology with Peter Bürger's and Jacques Dubois' (early) attempt to integrate the "structure *versus* agency" debate in literary sociology. Bürger and Dubois (despite diverging methodological sources) are clearly among the Marxist sociologists cited above. They assume that the subject position of the author can be described in a non-reductionist way, if this position is first investigated as a component of a social space, which they call the "literary institution". As will become clear, the specter of reductionism/determinism reappears not infrequently in the work of both authors. This general sociological problem moves towards the relation between structural positions within the social institution of "literature" and the relative freedom which Bürger and Dubois assign to the subject positions within that institution. Also, the foundation of Pierre Bourdieu's theory of the "literary field", which we will deal with below, seems to be exposed to the same danger. Nevertheless, it will become clear that his non-Marxist objective of integrating structure and agency within his genetic structuralism provides a hopeful perspective. Also, Marx is always in the background of his work, but, as we will see, we can point to a number of substantial nuances in his much subtler definition of artistic identity, as compared to the work of Bürger and Dubois.

Bürger and Dubois: Institution and Class

In globo we can argue that literary sociology was dominated up to the seventies by attempts to isolate homologies between cultural agents and social structures. Up to that time literary sociology had to a large extent been characterized by a careful reduction of agency to a (Marxian) class structure. E. Köhler and L. Goldmann, for example, argued that the High Middle

Ages and Classicist poetry evoked the values of, respectively, the feudal aristocracy and the French nobility (Köhler 1977; Goldmann 1964).⁵ In brief, attempts to determine the (artistic) identity of an agent are not even initiated in their work. Agency is, as in some writings by Marx, determined immediately by the economic structure of a given society.

The kind of literary sociology that was developed by research groups around Peter Bürger and Jacques Dubois is a product of this tradition. However, as soon as they focused on the literary history of the nineteenth century, Bürger and later also Dubois found it increasingly difficult to articulate simple homologies. The autonomy that literary practices acquire from the nineteenth century onwards makes it impossible, they both argued, to simply relate class structure to artistic agency, let alone make it possible to establish a deterministic relation between structural positions within capitalist class society and artistic subject positions. Therefore, Dubois (1978) as well as Bürger (1975) reoriented their research in order to continue their quest for the dominance of bourgeois artistic agency and its traces in bourgeois literature. Entirely in the tradition of Köhler and Goldmann they considered the bourgeoisie as the dominant class, which determines literary production from the nineteenth century onwards. Bürger and Dubois' project culminated in their *Vom Aesthetizismus zum Nouveau Roman* (a collection of essays by Bürger's research group in Bremen) and *L'Institution de la littérature*. In the latter work, Dubois relied on Critical Theory and aspects of Bourdieu's work; Bürger based himself on Critical Theory and Max Weber. In both works the idea of the *artistic institution* is brought to the fore: a unit of values and practices that define the function of art and the artist in society. According to Bürger, the artistic institution mediates the relation between artistic agency and writing on the one hand and the socio-economic structure of bourgeois society on the other (Bürger 1978b: 39–54; Bürger 1979). Furthermore, Bürger shared Dubois's view on the relative freedom of subjects who are active within the literary institution. The literary institution filters or rephrases important and determining influences of larger social structures. In order to grasp the identity of artistic agents, Bürger and Dubois argued that these agents first need to be situated within an artistic institution which is inextricably bound up with the social developments within capitalism; the institution must be seen as a thoroughly “bourgeois” institution.

Despite this apparent innovation, it is clear that Bürger's and Dubois' late-Marxian literary sociology simply revitalized Marx' notion of class identity, without overcoming Marx' problem as sketched by Laclau. Their theory did, however, give rise to a classic structural determinism. In Bürger's definition of the “Institution Literatur“, determinism clearly shines through: “*der Begriff meint [...] die epochalen Funktionsbestimmungen von Kunst in ihrer sozialen Bedingtheit*” (1978: 261). Nevertheless, the most explicit example of this structural determinism can be found in their alleged “exposure” of the objective of more subversive literary agents. Dubois and Durand, for instance, argued:

writers belong to a dominated segment of the dominating class. Strengthened by the ministry on which they depend and the mission which they internalize, writers recast their anomic status in positive terms. Anomie signals either membership in a community of the elect or a subversive distance from the establishment. In both cases, as Jean-Paul Sartre pointed out in his studies of Baudelaire and especially Flaubert, the writer claims to escape the hold of social determinants and class relationships. (Dubois and Durand 1988: 141)

According to Dubois and Durand these “claims” or assertions verge on the illusory if we confront them with the autonomous structure of the artistic institution within society (compare Bertrand, Dubois and Durand, 1993). In a similar vein, every attempt at subversive, discursive behavior within the institution is a senseless affirmative act if considered from a macro-sociological perspective. Futurism is no exception to this rule.⁶ Despite its instructive attempts to weaken the emphasis of aestheticism on artistic autonomy and the alienation of literature vis-à-vis the social totality, futurism's appeal to something outside the institution is untenable (Bürger, 1974: 67–8). For Bürger, even the most explicit anti-bourgeois attitude of an artistic agent is homologous to a class position within capitalism. Here, artistic agency is swallowed up entirely by its double, i.e. class structure. Marx' Janus head becomes a caricature.

The innovation that the institutional analysis of Bürger (and the Critical Theory which he relies on in general – Adorno, Marcuse and Habermas), and to a large extent also of Dubois (and the Bourdieus Charle, Ponton and Jurt), sought to introduce can be characterized as primarily “neo-expressivistic”: whatever action is undertaken by an artistic agent, it always expresses the more comprehensive and closed social class structure. If, however, we look more closely at Dubois' source of inspiration, namely Pierre Bourdieu's sociology, it is striking that the latter describes the identity of artistic agents in a much more complex way. On the one hand, Bourdieu can be considered as a theorist who reformulates the “old” dialectic between social positions and subject positions in a framework in which the determining influence of the literary field is fundamental, as with Bürger and Dubois. Moreover, it becomes clear from his work in cultural sociology (Bourdieu 1979) that he groups the agents of the literary field with the dominated fraction of the dominant classes of society by means of a structurally deterministic argument. On the other hand, Bourdieu also develops new insights that allow literary sociology to rethink the notion of “agency”, so that a new view of the relation between structural positions and subject positions seems to be within reach. More specifically, his notion of *habitus* (which many literary sociologists, paradoxically enough, do not consider to be a very fruitful concept)⁷ opens up perspectives for rethinking structural determinism within the literary field and to translating it into a genetic, structuralist frame of reference. With this theoretical move Bourdieu succeeds in describing an (artistic) agent's identity in a way that partially transcends Marx' (economic) class problem.

Bourdieu's Genetic Structuralism⁸

The innovative power of Bourdieu's literary sociology is due to two theoretical operations. On the one hand, Bourdieu introduces a number of concepts that allow the literary sociologist insight into the place of the author within a "class of intellectuals". By focusing first on the *literary field* in the relation between literature and society, the problem of agency and structure is presented in a subtler way than before. "A *field* for Bourdieu is a network of *positions* defined by a particular distribution of [economic, cultural and/or symbolic] capital, which endows that field with its own practical logic". (Chouliaraki and Fairclough 1999: 101). The way agents take up positions and act within the social hierarchy of a field (in Bourdieu's words: *les prises de position*) is determined by the amount and kind of capital they bring along. Even more important than the introduction of "field logic", however, is the aforementioned concept of *habitus*. The *habitus* of a social agent is constituted by the unity of patterns of evaluation, action and presentation that regulate an agent's activities. Bourdieu explains social behavior by noting the acquired dispositions that accompany the agent while he or she is "playing" different social fields – through processes of upbringing and education and through practices that are characteristic of *peer groups* to which the agent belongs in his or her life: "When I say *habitus*, I mean that we act according to dispositions – a very common word in English and in French too – that is, a durable and transposable set of principles of perception, appreciation, and action, capable of generating practices and representations that are (usually) adapted to the situation" (Bourdieu 1991: 29; Bourdieu's italics). According to Bourdieu, an agent who acts in a field is characterized by "a practical sense of 'the game', a set of *dispositions* to act, which is determined by structure positions in the field and the particular social trajectory (and history) of that agent" (ibidem, our italics). This pre-determined *habitus* – these dispositions – provide the agent a certain identity within a field, and, depending on the amount of capital the agent has acquired during their life, they can also disrupt and reform institutional practices.

According to Bourdieu, the complex relation between *habitus* and field is determined by a power struggle for capital and positions within a field the eventual aim of which is to underscore the distinction between agents in the society and the field. We have already mentioned that there are several kinds of capital, but for an artistic agent who enters the literary field, cultural capital becomes especially crucial. Cultural skills are relevant for all groups in society, but for an author they are indispensable. It is through upbringing and education that an artistic agent acquires cultural capital, a unity of cognitive data and judgments, which are necessary for orientation in society and the literary field (Bourdieu 1989: 146; Wilkes 1990: 109–132). According to Bourdieu, the differences in Bürger's so-called "bourgeois artistic institution" link up with the modern consensus about the role of cultural or artistic practice. In the literary field, we find at every synchronous moment a dominant consensus about the relevant dispositions

for cultural practices (Bourdieu 1991: 29). Cultural capital is unevenly distributed between the agents that people a field, and Bourdieu argues that it is precisely this inequality that causes social antagonism in the literary field. As opposed to Bürger and Dubois, Bourdieu does not simply relate the shared cultural dispositions to the “bourgeoisie”. The idea of an “economic class” is not entirely alien to Bourdieu's genetic structuralism, but in his analysis non-economic parameters also define artistic identity and agency. For example, Bourdieu succeeds in isolating a modern artistic class by emphasizing that the authoritative literati in a field share several cultural skills. Furthermore, this artistic class differs from other important classes in the society, such as the entrepreneurial bourgeoisie, the commercial middle class, etc. The artistic class uses its cultural skills above all to acquire symbolic capital in the literary field and (only secondarily) in the wider society. All forms of capital can be converted into symbolic capital, “once they are (mis)recognised as and have the effects of forms of power” (Chouliaraki and Fairclough 1999: 101). Certain artistic ways or styles of life, for example, can hardly be characterized as being “bourgeois”. Nevertheless, they occupy a significant place in the social, according to Bourdieu. Hence, symbolic power is not only used in the literary field to impose, for instance, a certain poetics. This power is also related to others in the social field. In Bourdieu's genetic structuralism the domain of symbolic power is therefore described as a “meta-field” in which divergent forms of capital meet. Nevertheless, even though symbolic capital in the literary field consists of different forms of power that also exist outside the field, what counts as symbolic capital in the literary field is itself eventually determined by (the structure of) the practices in this field. Artistic identity and agency are, in other words, mainly determined by the quantity of symbolic capital acquired in the literary field.

In the investigation of patterns of *habitus*, Bourdieu's attempts to find a balance between factors of agency and of structure are both remarkable and fundamentally innovative. While theorists formerly tended to identify the literary institution with the concept of structure and opposed it to subjective activity (agency), Bourdieu marks the subject position as an ensemble of structural factors and mechanisms of agency. Therefore, the concept of *habitus* both *structures* and *is structured*. In Bourdieu, agency is neither a simple exponent of the structural roles imposed by the social (as in Parsons 1951), nor the result of an undisguised voluntarism. In his own words, his theory ends “the absurd opposition between individual and society”, between agency and structure (Bourdieu 1990: 31).

For literary sociology Bourdieu's subtle game of structures has advantages and disadvantages. Bourdieu tends not to interweave subject positions in the literary field with the class structure very much. The classes he works on are situated within a theoretical framework that gives pride of place to non-economic parameters, so that he gives little credit to such monolithic categories as “the bourgeois artistic institution”.⁹ The aesthetic disposition that is central to Bourdieu's literary sociology lends the artistic class a special status. Bourdieu's strength, however, also appears to be his

weakness, because as soon as he has described the situation in the literary field at a certain moment, he does not succeed in convincingly relating the alleged autonomous literary field and the corresponding artistic "mentality" back to other fields. His theory seems to be very well-equipped to clarify the *belletristic* of the past two centuries, but the emphasis he puts on the symbolic capital of the literary field, which is constitutive for a well-delineated position of the literary agent in society, reduces the essential complexity of cultural and artistic identity. Bourdieu implicitly seems to assume that social agents in the literary field identify themselves fully with a single subject position – that of the producer of aesthetic discourses and objects. There is a consensus that Bourdieu pays too little attention to the literature itself, to the way in which cultural agents try to define themselves *by means of* literature and poetic texts, to the attempts of authors to introduce new forms of identity to their audience, etc. The literary field contains all of these essential phenomena. Bourdieu considers, for example, the entire avant-garde movement as the ultimate, self-critical reflection of modern literature. In short, the *anomie* we encountered with Dubois and Bürger rears its head again.

The difficulty of reconnecting the literary field to other fields in Bourdieu's frame of reference derives from his under-developed view of symbolic capital and the symbolic power struggle. Bourdieu offers no heuristic tools to describe how the symbolic capital that is specific to the literary field can be converted into symbolic capital in other fields (Chouliaraki and Fairclough 1999: 102ff.). The social role of artistic agency outside the literary field therefore remains unclear. In other words, the question of whether the futurist movement itself proposes solutions for certain social changes, such as the late industrial revolution in Italy or the late unification of the country, cannot be answered by means of Bourdieu's theory. Bourdieu prides himself on his solution to the absurd problem of "structure *versus* agency", but it very much looks as if he achieves this by structuring agency *a priori* (as *habitus*) and by *a fortiori* structuring the practices in the literary field.¹⁰ In this admittedly innovative move he does not seem capable of linking the social (power) constellation in the field to other social structures. In a sense, Bourdieu fails in the determination of the structural factors that interact with artistic subject positions. The structural factors that he mentions are often limited to the structural positions that writers take up in a given literary field, and ignore the potential multiplicity and heterogeneity of subject positions. The idea of homology does not disappear entirely from his work, but it is restricted to the literary field: for Bourdieu, literature only displays field-internal power relations and hierarchy.¹¹ This forces us again to return to one of Marx' initial problems: his structural determinism. Marx, it appears, barks with a deafening reverberation.

Post marxist (literary) sociology: Laclau and Mouffe

In order to gain insight into the subject positions that are taken up in a literary field, the literary sociologist needs a theoretical framework that conceptualizes the potential multiplicity of subject positions in literary practices.

Ernesto Laclau's and Chantal Mouffe's self-proclaimed "post-structuralist" and "post-Marxist" theory offers the relevant tools without simply jettisoning a long sociological tradition.¹² Their discourse-theoretical model refines the dialectic between structural positions and subject positions. While the literary subject positions in Bourdieu's genetic structuralism are approached from the interaction between cultural capital and subjective actions, their post-Marxist perspective pays more attention to the *discursive articulations* that incorporate the "cultural capital" of social agents. Through this discourse-analytical turn it becomes possible to overcome Bourdieu's practical limitations. As opposed to Bourdieu, Laclau and Mouffe emphasize that practices and non-discursive phenomena (technologies, the organization of production, etc.) cannot be analyzed outside of discourse (Laclau and Mouffe 1985: 107). This suddenly makes Bourdieu's investigation of the workings of symbolic capital (and the symbolic meta-field) much more succinct and shows their theory's value. For discursive articulations are not at all exclusively situated in the domain of the literary field, but comprehend a broad range of discursive constellations. In this way, Laclau and Mouffe succeed in preserving and complementing the advantages of Bourdieu's view (the dialectic of agency and structure at the level of the subjective social behavior – the *habitus*). For them, subjectivity and social behavior is, just as for Bourdieu, twofold and always contains structural positions (which show themselves only through discursive articulations) and subject positions ("an individual's sense of her structural positions") (Smith 1998: 86). Moreover – and this is where they transcend the Bourdian problem – they assume that any subject position can be understood only in the context of a system of subject positions, a system which is realized against the background of a very diversified arsenal of structural positions. From the perspective of literary sociology and its reconceptualization this is an important correction. For while the renovation of literary sociology with respect to the problem of class mainly consisted of restricting the horizon of interpretation to the literary field, subsystem or institution, Laclau and Mouffe open up the horizon, without raking up the deterministic views of the older literary sociology (which also worked on a broad horizon).

Just like the late Foucault, Derrida, Žižek and Spivak, Laclau and Mouffe emphasize that the relation between structure and agency (and the basis for the authority or power of the latter) in a specific field cannot be determined *a priori* (Laclau 1993).¹³ By taking up the task that Marx reserved for sociology, i.e. the definition of an agent's identity in order to conceptualize the relationship between agency and structure, Laclau and Mouffe demonstrate, partly after a fruitful dialogue with Slavoj Žižek (1989), that the reductive attitude of modern sociology is untenable. Laclau and Mouffe offer at least two reasons for this conclusion. First, for Laclau and Mouffe, agents are characterized by a (Lacanian) constitutive deficit of identity before their so-called *subjectivization* (i.e. their acquisition of a situationally specific identity) (Laclau and Zac 1994). Because of this deficit subjects are compelled (during their subjectivization) to identify themselves with certain (institutional) structures that are already present and creditworthy,

and which discursively create order in the world and assign a structural position to the subject (Žižek 1989: 170–175). In other words, the agent always forms part of the structure with which he identifies. An agent's identity and his place in a “given situation” is only given in relation to a structure (Laclau 1990: 44). Second, according to Laclau and Mouffe, the initial deficit of identity can never be fully overcome. The opposite would suggest the existence of a (sociological) structure that can chart an entire society, a structure that would also assign an unchangeable structural position to an agent, and which would make agency fully predictable. In *New Reflections on the Revolution of Our Time* (1990) – perhaps one of the most Marxian sounding titles of the last decade – Laclau nevertheless makes clear that structures that aim to envelop a part or the whole of society are constantly susceptible to *dislocation*. Dislocation must be understood as the destabilization of a discursive structure that results from the surfacing of a traumatic event that cannot be domesticated, symbolized or integrated in the discursive structure in question (Torfing 1999: 301). Therefore, a dislocation always necessitates a restructuring. If we look at Bourdieu's view in the light of this insight, we can argue that an agent who goes from the literary field to another field can be confronted with a dislocation of the field-internal dominant structure, which forces him or her to a restructuring. Crucial in this respect are subject positions (such as class, sex, generation, ethnicity, nationality, etc.) used to characterize an agent when he identified himself elsewhere with certain structures. These subject positions are by no means limited to those of the “producer of texts”, as with Bourdieu (which also means that they are less closed), but they are indeed to a large extent determined by what Bourdieu calls the *habitus* (compare Smith 1998: 63 ff.).

In this connection, Laclau and Mouffe also introduce their concept of *hegemony*. Whenever agents are forced to restructure themselves, they identify themselves with hegemonic discursive structures that order the radical diversity of norms, values, opinions and perspectives within a certain institution or practice at a certain moment (Laclau 1990: 60 and 50). In every field of society we encounter one or more hegemonic structures. Even when we restrict ourselves to one given field, we can argue that those structures are potentially susceptible to dislocation. A certain act in the artistic field, for example, can suddenly force agents to a restructuring of the dominant view of artistic practice. To take an extreme example: the uproar after Duchamp's “*Fountain*” (that's the actual title) compelled an artistic agent to incorporate this work in a certain way in his discourse about art, which potentially (but certainly not in every agent's discourse) resulted in a dislocation (Perloff 1999). Because of the multiplicity of subject positions that co-determine those structural positions, substantial shifts in another field can also induce the dislocation of a field-specific hegemony. (Our concise excursion to *l'Italia futurista* below will make clear how this can take place). As has been mentioned, a dislocation induces a restructuring. For this elicited process, Laclau and Mouffe reserve the concept *re-articulation*. Every discourse, in the work of Laclau and Mouffe, results from

an *articulation*, a practice that relates elements to each other so that their identity is modified. An *element* is “any difference [of identity] that is not discursively articulated [within a structure]”. Once an element has been articulated, Laclau and Mouffe call it a *moment*. Moments are “differential positions, in so far as they appear articulated within discourse” (Laclau and Mouffe 1985: 105).

In brief, dislocation is the precondition for every temporality, possibility and, to revive a seemingly old-fashioned word from sociology: freedom (Laclau, 1990: 41–43). Because structures are being dislocated time and again, and because dislocation opens up a *terrain of undecidability*, the agent is forced time and again to decide with which discursive structure he identifies, which (potential) hegemony seems consistent, within the institutionally given situation in which he finds himself. Because, ultimately, no single structure can grasp or discursively “stitch up” (*suture*) the whole of society by tying together all chains of meaning, structures never fully determine an (artistic) agent. The logical incompleteness of any structure constitutes the *conditio sine que non* for agency, for the intentionally acting subject (Laclau 1990: 210–11). *Consequently Laclau and Mouffe consider agency not only as an internal part of a discursive structure. Their theory escapes every form of structural determinism, without at the same time lapsing into a naive voluntarism.*

The heuristic value of Laclau and Mouffe's post-Marxist theory of discourse needs further investigation. Laclau and Mouffe are primarily political theorists, and their own research is limited to case-studies in politics. The concept of articulation, which has been borrowed by, among others, Stuart Hall, has subsequently penetrated literary theory and *cultural studies*,¹⁴ but the discursive processes that, according to Laclau and Mouffe, enable (re)articulations, have not yet sunk in. In what follows, we will, out of the three discursive processes they present in *Hegemony and Socialist Strategy* (1985) – *relations of differences and equivalences*, *symbolic over-determination*, and the role of *nodal points* or *Lacanian points de capiton* – only shed light on the utility of one discursive process: that of the Lacanian nodal point (Žižek 1989: 95–97). Briefly, nodal points (also called “quilting points”) are over-determined “empty” signifiers that float above the syntagmatic chain of meaning of a discursive structure. They synchronously fix the identity of as many elements and agents as possible. “God”, “Nation” and “Class” are only a few examples of such nodal points which are over-determined to such an extent that they could literally mean almost anything. A hegemonic structure always comprises a number of nodal points to connect different fractions within institutions. In literary sociology, as we hope to make clear in our short sketch of a number of aspects of futurism, these nodal points are most clarifying when we try to describe how artistic agency and identity are related to social structures outside the literary field or the institution.

Futurism

Let us begin with the questions that initiated this study, by reformulating them in the light of Marx' legacy. Is the identity of the futurist movement an exponent of structural shifts such as the late Italian industrial revolution or the late unification of the country? Or should the futurist movement rather be seen as a group of agents that to a large extent determines its own identity and actions? Simply answering one of the two questions looks a lot like the old problem of what came first: the chicken (structure) or the egg (agency). Dubois and Bürger do not doubt that futurism can only be considered in the light of one of the previously mentioned structural shifts: futurist literature is determined by the economic structure of the society and in the literary institution within this society futurism is eventually conditioned by the laws and regulations imposed by the dominant economic class. Dubois and Bürger resolutely choose the chicken. Bourdieu manages to transcend the economic reductionism of both, but only, as we saw, at the cost of many more social structures to which futurism perhaps can or has to be related. Bourdieu's artistic agent is not simply a "product" of the economic system; he or she acts relatively autonomously, but then only within the literary field. What kind of impact an artistic practice can have outside this field, on a broader social horizon, and what the role of the symbolic capital from the literary field could be outside this field, remains unclear. Bourdieu's attempt to make the egg more decisive therefore does not immediately seem fruitful either.

Laclau and Mouffe's innovative theory of discourse forces us to reformulate the earlier presentation of the problem. Because an agent always inscribes him- or herself in a certain hegemonic (institutional) discourse that orders (articulates) not only the practices within the field, but also elements outside of that field into a totality, we have to look for those elements that are constitutive for several institutionally determined discourses from different fields. These questions constitute, as Marx already indicated, a Janus head: how does the futurist movement act, on the basis of its *habitus* and subject positions within the (counter-) hegemonic discursive structures that try to grasp the radical shifts in Italy and ascribe a structural position to agents? The modernolatriy and the futurist praise of technological innovation that was brought about by the industrial revolution in Italy are already familiar in this context. The aesthetic and "spiritual" project of the futurist avant-garde seems unthinkable without it. In what follows I will shed light on a number of aspects of the structural shift that Bürger and Dubois ignored: the formation of the Italian state. This short excursion is not intended to be exhaustive, but rather aims to argue for the aforementioned utility of the Lacanian nodal points.

When, in 1913, the futurist Giovanni Papini proposes, in the journal *Lacerba*, to give up every political ambition, Filippo Tomasso Marinetti replies on the front page of the following issue of the journal with the publication of the "Futurist Political Program". According to Marinetti, art and politics are inextricably bound up with each other, because futurism

aims for the transformation of every aspect of individual and collective life. The connection between futurism and political fascism is the subject of numerous studies (cf. Berghaus 2000: 532–537 for a bibliographic survey). As Emilio Gentile demonstrates, the *myth of the “Italian revolution”* (*Risorgimento*) has to be considered as an important cornerstone of the articulation between both the political and the literary fields (Gentile 2000: 4 ff.). The relatively late unification of the Italian state in the second part of the nineteenth century provoked a gamut of discourses on the direction in which it should evolve. Immediately before and after The Great War, the Italian avant-garde, the nationalist movement, as well as the intellectuals associated with the journals *Leonardo* and *La Voce*, articulated models of what the new state should be like – a new state, which had to replace the relatively new liberal state, which was seen as incompetent and decadent (compare Poggi 1997). Gentile argues that the institutional or field-internal differences that characterize this discourse do not prevent these discourses from commingling. According to Gentile, the siren call initially enabling this articulation was the signifier *l’Italianismo*, which denotes an “Italy destined to play a central role in the twentieth century”. In the light of Laclau and Mouffe’s theory of discourse this signifier can easily be considered as a *point de capiton* or nodal point: it hardly means anything. Only a (negative) consensus connects the discourses mentioned: an abhorrence of parliamentary democracy, the bourgeoisie, and the democratic parties. They do not agree on a positive alternative.

In this context field-internal, discursive and *habitus*-bound elements also play a role. In opposition to its political counterparts in the political field, futurism aims for a state in which the artist-futurist exercises power. Before the war this excluded any concrete practice that went beyond the literary field. As we have demonstrated elsewhere, it is only after the war, after the formation of a true futurist political party, that the dialogue between futurism and fascism starts to unfold (Bru 2002). The concrete co-operation with “rightist” fascism, however, lasted only less than one year and abruptly ended in 1919 (Gentile 2000: 10). The myth of the Italian revolution was dislocated by a traumatic event: the occupation of the factories in the autumn of 1920. In the journal *La testa di ferro*, run by Mario Carli, texts suddenly appeared that were openly anti-fascist, that sympathized with the “revolutionary Bolsheviks”, and that for the first time articulated the Italian revolution with a new (Marxian) nodal point: the (Marxian) class. While in the past, futurism aimed for an Italian revolution through the unification of (vitalist) national forces, futurism’s entire program is magically converted into a social revolution, which is deemed possible on condition of the co-operation of the proletariat and the futurists.

This complex game of articulations, which we have only touched upon, leads us back to Marx again. The game indicates that for a long time class functioned – perhaps also in academic discourse – as a *point de capiton*. Only when we try to complete the task that Marx assigned to literary sociology, may Marx stop barking and really become the “dead dog” that Lukács takes him for.

NOTES

¹ Cf. Charles Tilly and Richard Tilly (1975: 87–190) and Transfaglia (1973) on the economic, political and national issues in Italy during the *fin de siècle*. Zapponi (1981: 7–205), Blum (1996: 5) and the introductory essays in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste* focus on the then marginal position of Italian culture within a European perspective.

² Therefore, it does not come as a surprise that some (e.g., Archer, 1982) propose a complete separation of agency and structure.

³ For an interpretation of Althusser that differs from ours, see Sprinker (1987: 267–298), which is based on a larger corpus of Althusser's texts.

⁴ Pierre Bourdieu could be mentioned here as well, but because his sociological method has also been applied to literature, we discuss Bourdieu in the next section.

⁵ In his well-known article on the system of genres, Köhler argues that boundaries of genre and style coalesce with class boundaries, with “univocally determinable” social groups. (Köhler 1977: 12).

⁶ Bürger conceives of the bourgeois artistic institution as the functional equivalent of religion (a thesis which he borrows from Weber) and argues that the religious divide between the here and the hereafter corresponds to *die Trennung der idealen Welt der Kunst vom Alltagsleben* (Bürger 1983: 29). It is this divide that is explicitly discussed and eventually bridged in the programs and texts of the historical avant-garde movements.

⁷ Cf. Verdaasdonk and Rekveldt (1981), Munnichs and Van Rees (1986), Gartman (1991) and Janssen (2001).

⁸ The term “genetic structuralism” (synonymous with “structuralist constructivism” or “structural constructivism”) is used in Bourdieu (1990: 14).

⁹ The fact that Dubois does have a lot to do with his sources of inspiration at the time of writing – Sartre, Barthes, Adorno; in later work Dubois concentrates (together with Durand) on the homology of discourses and structures in the literary field. Nonetheless, he continues to treat the problem of *habitus* in step-motherly fashion.

¹⁰ Bourdieu writes, for example, of the artistic class as a group that lives by *non-intentional* dispositions (Bourdieu 1991: 29).

¹¹ See Geldof (1993) for a complementary interpretation of Bourdieu that thinks this insight through.

¹² The work of both authors nonetheless caused a genuine riot. For an introduction to the extremely critical reception of their work since *Hegemony and Socialist Strategy* (1985) in sociology, cf. Laclau and Mouffe (1987) and Sim (1998: 14–67). Critical and comprehensible introductions to their theory can be found in (among others) Best and Kellner (1999), Barret (1992), Bernans (1999), Sim (1998), Torfing (1999), Smith (1998), Howarth (2000), Howarth, Norval and Stravakasis (2000) and Carpentier and De Vos (2001).

¹³ For a comparison with Foucault, see Dyrberg (1997). See also Derrida (1988: 149), Žižek (1991, on Spivak: 201–3, 214–219).

¹⁴ On the influence of the concept of articulation in *cultural studies*, which Laclau (1977) borrows from Althusser and Gramsci, Daryl Slack argues, “The concept of articulation is perhaps one of the most generative in contemporary cultural studies. It is crucial for understanding how cultural theorists conceptualize the world, analyze it and participate in shaping it.” (Daryl Slack 1996: 112). Compare also Hall (1980, 1985, and 1986).

REFERENCES

- Althusser, L. (1971) "Ideology and Ideological State Apparatuses". in Althusser (ed.) *Lenin and Philosophy*. New York: Monthly Review Press. 158–83.
- (1979) "The Object of Capital". in L. Althusser and E. Balibar (eds.) *Reading Capital*. London: Verso. 71–194.
- Applebaum, P. (1979) "Born-Again Functionalism?", *The Insurgent Sociologist* 9(1): 18–33.
- Archer, M. (1982) "Morphogenesis versus Structuration: On Combining Structure and Action", *British Journal of Sociology* 33: 455–483.
- Barrett, M. (1992) "Ideology, Politics, Hegemony: From Gramsci to Laclau and Mouffe". in S. Žižek (ed.) *Mapping Ideology*. London: Verso. 235–264.
- Berghaus, G. (ed.) (2000) *International Futurism in Arts and Literature*. Berlin & New York: De Gruyter.
- Bernans, D. (1999) "Historical Materialism and Ordinary Language", *Rethinking Marxism* 11(2): 18–37.
- Bertrand, J-P, J. Dubois and P. Durand (1993) "Approche institutionnelle du premier surréalisme (1919–1924)", *Pratiques* 38: 27–53.
- Best, S. and D. Kellner (1992) *Post-modern Theory. Critical Interrogations*. London: MacMillan.
- Blum, C.S. (1996) *The Other Modernism: F. T. Marinetti's Futurist Fiction of Power*. Berkeley: University of California Press.
- Bourdieu, P. (1979) *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, Paris.
- (1977) *Outline of a Theory of Practice*. London: Cambridge U.P.
- (1980/1990) *The Logic of Practice*. Stanford, California: Stanford U.P.
- (1990) *In Other Words. Essays Toward a Reflexive Sociology*. Cambridge: Polity Press.
- (1991) *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. and Waquant, L. (1992) "The Purpose of Reflexive Sociology (The Chicago Workshop)" in P. Bourdieu and L. Waquant (eds.) *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: Chicago University Press.
- Bru S. (2002) "Nieuws dat nieuws blijft. Gramsci & Marinetti & Mussolini.", *Yang* (38)1: 89–105.
- Bürger, P. (1974) *Theorie der Avantgarde*. FaM: Suhrkamp.
- (1975) *Vom Aesthetizismus zum Nouveau Roman*. Frankfurt: Athenaeon.
- (1978) "Institution Kunst als literatursoziologische Kategorie." In: P. Bürger, (Hrsg.) *Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- (1978b) "Einleitung", in: P. Bürger (Hrsg.) *Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main. 39–54.
- (1983) "Institution Literatur und Modernisierungsprozeß". In: P. Bürger (Hrsg.) *Zum Funktionswandel der Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Carpentier, N. and P. De Vos (2001) "De Discursieve blik. De discours theorie van Laclau and Mouffe als denkkader en instrumentarium voor sociaal-wetenschappelijke analyse." *Ethiek en Maatschappij* 4: 3–30.
- Chouliaraki, L & N. Fairclough (1999) *Discourse in Late Modernity*. Cambridge: Edinburgh University Press.
- Cohen, I. (1989) *Structuration Theory*. London: MacMillan.
- Cohen, G.A. (1978) *Karl Marx's Theory of History: A Defence*. Oxford: Oxford U. P.
- Craib, I. (1993) *Anthony Giddens*. London: Routledge.
- Daryl Slack, J. (1996) "The Theory and Method of Articulation" In: D. Morley en K.-H. Chen (ed.) *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. London: Routledge. 112–130.

- Derrida, J. (1988) *Limited Inc.* Evanston: Northwestern University Press.
- Dubois, J. (1978) *L'Institution de la littérature.* Brussel: Labor.
- Dubois, J. and P. Durand (1988) "Literary Field and Classes of Texts", in: P. Desan, *Literature and Social Practice.* 137–153.
- Dyrberg, T.B. (1997) *The Circular Structure of Power: politics, identity, community.* London: Verso.
- Elster, J. (1985) *Making Sense of Marx.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Gane, M. (1983) "On the ISAs Episode". *Economy and Society* 12(4): 431–67.
- Gartman, D. (1991) "Bourdieu's *Distinction*". *American Journal of Sociology* 97: 421–447.
- Geldof, K. (1997) "Du champ littéraire. Ambiguités d'une manière de faire sociologique." *Canadien Review of Comparative Literature* 24 (1).
- Gentile, E. (2000) "Political Futurism and the Myth of the Italian Revolution." In G. Berghaus 1–14.
- Giddens, A. (1984) *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration.* Berkeley: University of California Press.
- Goldmann, L. (1964) *Pour une sociologie du roman.* Paris: Gallimard.
- Habermas, J. (1983) *Theorie des Kommunikativen Handelns, Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft.* FaM: Suhrkamp.
- Hall, Stuart (1980) "Cultural Studies: two paradigms." *Media, Culture, Society* 2 (1): 43–72.
- (1985) "Signification, representation, ideology: Althusser and the Post-structuralist debates". *Critical Studies in Mass Communication* 2 (2): 91–94.
- (1986) "On postmodernism and articulation: an interview with Stuart Hall." L. Grossberg (ed.) *Journal of Communication Inquiry* 10 (2): 45–60.
- Hirst, P. "Althusser and the Theory of Ideology". *Economy and Society* 5 (4): 385–412.
- Howarth, D. (2000) *Discourse.* London: Open U.P.
- Howarth, D., A. J. Norval and Y. Stavrakakis (eds.) (2000) *Discourse Theory and Political Analysis. Identities, hegemonies and Social Change.* Manchester/ New York: Manchester U.P.
- Jameson, F. (1998) *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983–1998.* London/New York: Verso.
- Jansen, S. (2001) "The empirical study of careers in literature and the arts". In: Dick Schram & Gerard Steen (eds.), *The psychology And Sociology Of Literature. In honor of Elrud Ibsch,* Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. 321–357.
- Köhler, E. (1977) "Gattungssystem und Gesellschaftssystem". *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 1: 7–22.
- Laclau, E. (1977) *Politics and Ideology in Marxist Theory.* London: Verso.
- (1990) *New Reflections on the Revolution of Our Time.* London: Verso.
- (1993) "Power and Representation" In: Foster (ed.) *Politics, Theory and Contemporary Culture.* New York: Columbia U.P. 277–96.
- Laclau, E. en C. Mouffe (1985) *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics.* London: Verso.
- (1987) "Post-marxism without Apologies." *New Left Review* 166: 79–106.
- Laclau, E. en L. Zac (1994) "Minding the Gap: the subject of politics." In: Laclau (ed.) *The Making of Political Identities.* London: Verso. 11–37.
- Lukács, G. (1965) *Der Historische Roman.* Neuwied und Berlin: Luchterhand.
- La cultura italiana del "900 attraverso le riviste,* 6 vols. (1960–1963) Turin: Einaudi.
- Marx, K. en F. Engels (1971) *Werke,* Band 13, 7. Berlin: Karl Dietz Verlag.

- — — (1983) *Werke*, Band 4. Berlin: Karl Dietz Verlag.
- Mestrovic, S.G. (1998) *Anthony Giddens. The Last Modernist*. London: Routledge.
- Munnichs, M & C.J. Van Rees (1986) “De cultuursociologie van Pierre Bourdieu. Enkele kanttekeningen bij La Distinction van Bourdieu” *TTT/Interdisciplinair Tijdschrift voor Taal- en Tekstwetenschap* 6(3). 17–337.
- Parsons, T. (1951) *The Social System*. Glencoe, IL: Free Press.
- Perloff, M. (1999) “Dada Without Duchamp/Duchamp Without Dada: Avant-garde Tradition and the Individual Talent.” In: *Stanford Humanities Review* 7(1).
- Poggi, C. (1997) “*Lacerba*: Interventionist Art and Politics in Pre-World War I Italy.” In: V.H. Marquardt (ed.) *Art and Political Journals on the Political Front. 1910–1940*. Gainesville: U.P. Florida. 17–62.
- Ritzer, G. (2000, fifth edition) *Modern Sociological Theory*. Boston: McGraw Hill.
- Robbins, D. (1991) *The Work of Pierre Bourdieu*. Boulder, Colorado: Westview Press
- Seidman, S. (1989) “Introduction”. In S. Seidman (ed.) *Jürgen Habermas on Society and Politics: A Reader*. Boston: Beacon Press. 1–25.
- Sim, S. (1998) *Postmarxism. A Reader*. Edinburgh U.P.
- Smith, A.M. (1998) *Laclau and Mouffe*. London/New York: Routledge.
- Sprinker, M. (1987) *Imaginary Relations. Aesthetics and Ideology in the Theory of Historical Materialism*. London/New York: Verso.
- Swingewood, A. (1975) *Marx and Modern Social Theory*. Macmillan, London / Basingstoke.
- Sztompka, P. (ed.) (1994) *Agency and Structure: Reorienting Social Theory*. Amsterdam: Gordon and Breach.
- Tilly, C., Tilly L. and Tilly Richard (1975) *The Rebellious Century: 1830–1930*. Cambridge: Harvard U.P.
- Torring, J. (1999) *New Theories of Discourse. Laclau, Mouffe and Žizek*. Oxford: Blackwell.
- Transfaglia, N. (1973) *Dallo stato liberale al regime fascista: Problemi e ricerche*. Milan: Feltrinelli.
- Verdaasdonk, H & K. Rekveld (1981) “De kunstsociologie van Pierre Bourdieu” *De Revisor* 3: 49–57
- Wilkes, C. (1990) “Bourdieu’s Class”. In: R. Harker, C. Mahar, C. Wilkes, *An Introduction to the Work of Pierre Bourdieu*. MacMillan, Basingstoke 109–131.
- Zapponi, Niccolò (1981) *I miti e le ideologie: Storia della cultura italiana, 1870–1960*. Naples: Edizione Scientifiche Italiane.
- Žižek, S. (1989) *The Sublime Object of Ideology*. London: Routledge

**■ MARX LAJA. NOVE PERSPEKTIVE
V LITERARNI SOCIOLOGIJI: POSTMARKSIZEM
ERNESTA LACLAUA IN CHANTAL MOUFFE**

Ključne besede: literarna teorija / sociologija literature / postmarksizem / Laclau, Ernesto / Mouffe, Chantal

Key words: literary theory / literary sociology / postmarxism / Laclau, Ernesto / Mouffe, Chantal

Razprava želi na novo presoditi zapleteno razmerje med literarnim agensom (tj. intencionalno delujočim »subjektom«, bodisi posameznikom, skupino ali razredom) in socialnimi strukturami (tj. teoretičnimi modeli, oblikovanimi za to, da bi prikazali kompleksne in socialno sedimentirane stične točke med delujočimi). V Marxovem poznem delu se ti dve kategoriji pojavljata kot Janusov obraz. Marx na eni strani pokaže, kako so agensi (ali razredi) določeni s svojo umeščenostjo v socialno (ekonomsko) strukturo, po drugi strani pa trdi, da lahko boj med agensi redefinira socialno strukturo. Marx nam je torej zapustil paradoks, kajti ni se mu posrečilo razložiti, kako je prišlo do boja med agensi (razredi), s tem pa je izključil možnost strukturne spremembe. Razprava na podlagi del Köhlerja, Bürgerja, Duboisa in Boudieuja pokaže, kako so se v literarni teoriji razvile dragocene »socialne strukture«, da bi z njimi definirali kompleksne odnose med literarnimi agensi. Avtorja teorije omenjenih raziskovalcev dopolnita s postmarksistično in poststrukturalistično teorijo Ernesta Laclaua in Chantal Mouffe ter trdita, da lahko bolj uravnotežen pristop postavi v ospredje agensa kot vir za inovacijo in strukturno spremembo. Koncepta »dislokacije« in »artikulacije«, ki sta ju razvila Laclau in Chantal Mouffe, omogočata uravnotežen pristop k spremembi literature, ki ne postane žrtev niti strukturnega determinizma niti voluntarizma. S kratko obravnavo italijanskega futurizma avtorja pokazeta, kako je mogoče misliti ne samo spremembe na področju literature, ampak tudi kulturne spremembe, ki izhajajo s tega področja.

September 2005

POLITIČNOST OB STOLETNICI BERTOLTA BRECHTA NJEGOVA METODA IN KAJ SI O NJEJ MISLI JAMESON

Darko Suvin

Lucca, Italija

Prispevek jemlje v pretres knjigo Brecht and Method Fredrica Jamesona (London in New York: Verso, 1988), to pa tako, da izhaja iz Jamesonove trditve o obstoju brechtovske »drže« oz. »metode«, ki je združevala doktrino, pripoved in stil. Pozornost je usmerjena zlasti na Brechtovo pripovedovanje zgodb, ki je predstavljeno kot oblika spoznavanja.

Centennial Politics: On Jameson on Brecht on Method. The paper reflects on Fredric Jameson's book Brecht and Method (London and New York: Verso, 1988), starting with Jameson's assertion that there existed a Brechtian "stance" or "method", which combined doctrine, narrative and style. Attention is focused on Brecht's storytelling depicted as a kind of cognition.

O, veliki akademiki! Pa vendar, iščimo bolj prizadevno
in ne obupujmo.
(Avguštin iz Hipona)

Tisto najvišje bi bilo razumeti, da so vsi
pojavi že teorija.
(Goethe)

Brecht je lahko izjemno uporaben za nas – ljudi, ki premišljujemo o današnjem katastrofičnem stanju sveta in skušamo v zvezi z njim kaj storiti; in kar je uporabno, je njegova metoda. To je teza Fredrica Jamesona v – po mojem mnenju – prelomni knjigi, bržkone najtehtnejšem prispevku, ki je izšel iz vsega trušča ob stoletnici Brechtovega rojstva leta 1998. A kaj ima Jameson pravzaprav v mislih, ko govori o metodi?!

Za izhodišče nam lahko služi ena od njegovih prvih formulacij: »Obstajala je brechtovska 'drža' (*Haltung*), ki ni bila le doktrina, pripoved ali slog, ampak vse troje obenem, in ki bi jo bilo – ob vseh dolžnih zadržkih – bolje imenovati 'metoda'.« (132) Ta trditev se opira – a obenem znatno širi njen doseg – na Lukácevo slavno trditev v *Zgodovini in razredni*

zavesti, da se »ortodoksni marksizem /.../ nanaša izključno na metodo« – prav zato, ker vnaša odločilna dejavnika *drže* (ki vključuje celotno telo) in *pripovedi* (ki vključuje več kot izključno pojmovno artikulacijo možnega sveta). Toda zastavlja se vprašanje, *zakaj* je nujno poudarjati, da to ni zgolj doktrina. Seveda nas je doktrina – kot niz tesno, tako rekoč »horizontalno« povezanih politično-filozofskih konceptov, ki jih ni mogoče ponarejati s strateško postavljenimi »vertikalnimi« referencami na zaobjete situacije, iz katerih so nekoč pognali in na katere naj bi se v kateremkoli brechtovskem (in jamesonovskem) »posegajočem mišljenju« (*eingreifendes Denken*) nanašali – v tem stoletju pustila na cedilu. Zdaj smo vpreženi v jarem zmagovite doktrine »svobodne trgovine«, ki pa se v svojih osnovnih postavkah kaže kot laž in v svojih rezultatih kot groza. Nasprotna doktrina leninizma, ki je brzkone doživela znatna popačenja, ko so jo v letih 1900–1921 ekstrapolirali zahodno od Rusije, je bila nedvomno zlorabljena že znotraj Rusije same in vsekakor ne ustreza fizičnim in mentalnim tehnologijam postfordizma. Kaj je torej mogoče podedovati, kaj je mogoče prenesti iz socialistične preteklosti, ki je doživela mnogo slavnih trenutkov in katere napake – celo zelo hude napake – nosijo v sebi nepogrešljiv poduk za prihodnost? Kaj lahko »ohrani prostor« za nekaj, kar Jameson v malce drugačnem kontekstu imenuje metafizika, mi pa nemara doktrine, »ki so postale nemogoče« (12)?

Jamesonov odgovor v Brechtovem primeru – kajti Brecht je zanj eksemplaričen za celotno dediščino – je: metoda. Toda kot je običajno zanj, pride do tega odgovora prek izjemno zapletene (in izjemno prepričljive) argumentacije, ki zahteva obravnavo vsaj nekaterih ključnih žarišč, ki jih je mogoče »včitavati« v kompleksno argumentacijo ali jih iz nje »odčitavati« (kot je dejal Brecht o *Koriolanu* in Shakespearu nasploh). Njeni ključni vezni členi imajo po mojem mnenju opraviti s tem, kaj je Brecht utegnil misliti ali nam sporočiti, in o tem, *zakaj* ima to pomen, ki presega literarno ali gledališko filologijo. Ti dve plati se zame združita v eni: kateri je *bil* in *je* družbeni, pravzaprav razredni položaj, s katerega in kateremu govori Brecht? V čigavem imenu ali imenih, in komu, je lahko – ali je – govoril? Po obravnavi nekaterih med temi žarišči (druga pomembna vprašanja, na primer Brecht in subjekt, Brecht in modernizem, simpatija *versus* empatija in druga čustva, Brechtova in Jamesonova »upodobljivost kapitalizma«, bomo morali pustiti ob strani) se bom vrnil na začetek in pogledal, kakšno razsvetljenje lahko dobimo iz Brechtove in Jamesonove »metode«.

Poezija, pripoved, ponazarjanje, alegorija

Povsem jasno je eno: ne le, da je Brecht pesnik; če ne bi bil (velik!) pesnik ali kovač besed, tudi sicer ne bi bil pomemben. Jameson se distancira od »zahodnih kritikov od Adorna naprej«, ki so namigovali, da je Brecht »(zgolj) pesnik« (6), vendar mu ne gre za podrobnejšo presojo katerega koli posameznega dela, žanra ali oblike. Njegov pristop je nemara najbližji temu, kar bi Benjamin imenoval komentar (začenši z vnaprejšnjo

sodbo, da sodi komentirano besedilo med klasična dela): vseskozi natančno branje, a takšno, ki se pomika od posameznega, zaprtega »dela« I. A. Richardsa* in njegovih somišljenikov k podrobnostim, ki so značilne za celoten opus, kadar in kjer odlomek v pesmi – ali proznem delu ali igri – ustreza Jamesonovemu namenu. Tako je vzpostavljena mreža referenc, ki prečijo prikrita monadične teološke domneve »organske« literarne učenosti in temeljijo na protislovni enotnosti Brechtove držē. Spotoma še vedno naletimo na sijajne analize; kar se tiče poezije, je morda najboljši primer Jamesonov jedrnat komentar pesmi o žerjavih (142–143), klasične verzne oblike v dvogovoru, ki se prilega *Mahagonnyju***; njen grenko sladki lirizem je dovolj močan, da ovrže kliše – ki ga je zreli pesnik tudi sam spodbijal –, da Brecht ne pozna čustev. Prav tako pronicljive so mimogrede navržene opazke, denimo: »dve temeljni brechtovski deli *Sveta Ivana* in *Roman za tri groše*« (151), na katere lahko gledam le z odobravanjem. Jamesonov pojmovni aparat je prežet s tokom asociacij, toda njegov kine-toskopski tek z dolgimi koraki postaja čudno podoben joyceovski poetični pripovedi. Strani 81 do 85, na primer, se pomikajo od nasprotja in protislovja k potujitvenemu učinku (*V-Effekt*), gredo od Brechta prek Hegla, Marxa, postmodernizma, Barthesa, etnometodologije, Sartra, Judith Butler (najšibkejši člen) in Gramscija nazaj k »uličnemu prizoru«, dokler prvi del knjige ne doseže vrhunca v eksplozivni izjavi: »[Vse to] je dokaz, da je realnost teoretična, pa tudi, da je Brechtova teorija /.../ tisto, kar je 'realno' ali 'v realnosti' brechtovsko pri Brechtu!«

A kot so pokazali prejšnji kritiki, je poezija preskrbela Brechtovi držī ključno lirsko obliko, namreč balado: značilni primeri so pesem »Sir Patrick Spens«,*** ki jo je tako občudoval, in – nedvomno – velika nemška dediščina romantične *Kunstballade* in srljivih *moritatorov*, ki so jih peli potujoči pevci in ki jih je Brecht posnemal v »Mackieju nožu« in številnih drugih »songih« v igrāh.² Balada se razvija po epizodah, v sebi ima vgrajen plebejski postopek potujitve, ki zlahka preklaplja z osebne perspektive na tretjeosebno pripoved in posplošujoč komentar, in je tako lirična kot epična: ni najslabše, če izberemo prav balado za enega glavnih obrazcev, ki opredeljujejo Brechtovo literarno držo. Balada spremlja z ramo ob rami parabolo, *casus* – po Jollesu**** preprosto predliterarno obliko, kjer presojanje ravnanja postavlja pod vprašaj tudi njegova merila – in pregovor, ki mu Jameson posveča izjemno pozornost (99–105, 118–122, 131–140).

Brechtove pesmi pripovedujejo zgodbe prav tako pogosto, kakor sestavljajo sezname ali raziskujejo notranje in zunanje pokrajine: od tistih v

* Ivor Armstrong Richards (1893–1979), angleški literarni teoretik, pripadnik »nove kritike.« – Vse opombe z asteriskom so prevajalske.

** Gre za pesem z naslovom *Die Liebenden* (Zaljubljenca), katere stihe v igri *Vzpon in propad mesta Mahagonny* izmenično izgovarjata ženski in moški lik (Jenny in Paul); prvi stih se glasi: Sieh jene Kraniche in großem Bogen! (Glej tiste žerjave v velikem loku!)

*** Anonimna balada škotskega izvora; govori o mornarju, ki se mora sredi zime odpraviti na Norveško po kraljevo nevesto in najde smrt v divjih vodah.

**** André Jolles (1874–1946), nemški umetnostni zgodovinar in literarni teoretik, najbolj znan po delu *Einfache Formen*.

veliki *Hišni postili* – »O detomorilki Marie Farrar«, »Legenda o vlačugi Evlyn Roe«, »Balada o morskimi razbojnikih«, »Spomin na Marie A.« – do poznih pesmi iz *Buckowskih elegij*, kot sta »Rešitev« in »Ko v moji beli bolniški sobi v Charité«. Zlasti po obdobju emigracije večina Brechtovih učinkovitih pesmi združuje te pristope s historiziranjem in ovekovečenjem (v vseh pomenih) eksemplaričnih osebnih trenutkov; takšne so denimo njegove »priapske« ali seksualne pesmi, kot so izjemni soneti, ki jih je izmenjal z Margarete Steffin. Veliko je verznihi pripovedi, ki se tičejo bodisi »primera« ali pa širšega zgodovinskega konteksta, kot je denimo zelo podcenjena verzna posodobitev *Komunističnega manifesta*, primerna za obdobje svetovnih vojn. In »epsko gledališče« (termin, ki ga je Brecht sam zavračal) je v glavnem pomenilo, da naj bi igra – tako s svojim dramaturškim ogrodjem kot z odrsko uprizoritvijo – povedala jasno in bogato zgodbo, specificirala zapletene okoliščine in njihov učinek na človekovo telo in ravnanje tako jasno (četudi bolj jedrnat), kot bi lahko to storil kakšen francoski realistični roman; v tem smislu je Jamesonova vzporednica z Balzacom (13, 154–155) dobro zadeta. Brecht je razkačil svoje »socrealistične« kritike s tem, ko ni upošteval Marxove v prihodnost naravnane dialektike, v kateri revščina ni le revščina, ampak tudi upor, kajti v svoji privrženosti opazovanju ni mogel – kot iskren realist, čigar »realizem pa je dosežen s sredstvi kubizma« (46) – najti verodostojne opore za možnost uspešnega upora zahodno od Moskve.

Jedro problema je, ali »pripovedovanje zgodb – bolje rečeno, nazorno pripovedovanje zgodb, njihovo uprizarjanje – s tem postane kraljestvo globlje resnice /.../« (27); ali je brechtovsko (in pravzaprav *vsakršno*) pripovedovanje zgodb potencialno privilegirana metoda, »rigorozno neformalistična metoda, ki se tako izogne filozofskim ugovorom zoper golo metodo /.../« (28). Vzemimo primer historiziranja: ali je »pripovedovanje individualnih dogodkov, kot da bi bili zgodovinski, /.../ nov način spoznavanja samega sebe?« (57) Do konca knjige dobi to poglobljeno vprašanje, ki je na začetnih straneh previdno zamejeno z vprašaji, po mojem mnenju zmagovit odgovor: da, pripovedovanje zgodb je nekaj, kar bi lahko imenovali kognitivna metoda – kar nedvomno pomeni, da naši običajni filozofski in znanstveni pred sodki o tem, kaj sta spoznanje in metoda, zahtevajo temeljito prenovu. V osnovi – kot nakazuje Jameson pri obravnavi naratologije – obstaja »končna ireduktibilnost pripovedi kot takšne«; tako v pripovedi kot v njeni analizi je »nemogoče do konca izpeljati dejanje abstrakcije«, reducirati razumevanje na »golo« pojmovnost (101). Da bi prišlo do resničnega spoznanja današnjih zapletenih človeških situacij, se morajo figuracija, topologija in oblike prepletati z nedvomno nepogrešljivimi pojmovnimi kategorijami.

Toda kako je to splošno narativno »metodo« mogoče uskladiti s političnimi interesi Brechtovega razreda in generacije? Jameson prepričljivo dokaže, da je privilegirani način, kako to storiti – način, ki ga uporabi tudi Brecht – *alegorija*. Tu moramo biti previdni in opozoriti, da gre za novo vrsto »odprte« alegorije. Zares, paradokсно je govoriti o alegoriji v dobi, ki je skeptična – če že ne odkrito sovražna – do doktrin, saj je bila alegorija tradicionalno način, kako fikcijo prilagoditi – in jo pogosto celo podredi-

ti – doktrini ali mitični pravovernosti. To lahko vidimo pri Aristofanu, v budizmu in v srednjeveškem krščanstvu, s katerim v Nemčiji »protigot-ska« renesansa nikoli ni presekala tako gladko kakor v Italiji, Franciji ali Angliji, ampak se je raje preobrazilo v tisti katoliški, protestantski pa tudi ljudski barok, iz katerega črpajo korenine Brechtovega kulturnega izročila. Če govorimo teoretično, ne more biti v naši dobi nobene pomembne klasične (doktrinarne) alegorije. Toda praksa je bolj prekanjena kakor teorija in alegorija, v obupu zaradi odsotnosti prave, vrhovno pomenljive Postave (Kafka) ali – v gledališkem jeziku – igra skrivnosti, postavljena v vice, ki ne vedo za nebesa (Beckett), je kar se da pomembna poteza avantgardnih obzorij našega stoletja. Brecht je zelo cenil tako Kafko kot Becketta, vendar je hotel ponuditi bolj obetavne alternativne projekte kot onadva. Soočen z realistično (kar vključuje tudi »socialistično realistično«) tezo, ki je povzročila kratek stik v napetosti med pojavnim svetom in doktrino, in antitezo, ki je dopuščala doktrino le kot nekakšno »negativno pot«, ki razkriva pekel s svojo odsotnostjo (teoretika teh dveh sovražnih bratovskih usmeritev sta Lukács in Adorno), si je Brecht za svoje baladne parabole izbral paradokсно tretjo pot: pokazati doktrino – ali, pomenljivo, nekatere njene eksperimentalno dokazljive elemente – kot čutno navzočo v vsakodnevni dejavnosti, ki so zavezani njenemu obzorju osvoboditve, ne pa kot platonsko bit, ki se svetlika iz brezrazredne prihodnosti. Brecht je videl pekel na zemlji prav tako jasno kakor tisti, ki so obupali (zanj je bil zgoščeno izražen v Breughlovi viziji »Nore Grete«), vendar ga je istovetil, tako kot v *Mahagonnyju*, z »mestom-zanko« potrošniškega kapitalizma in vojno vseh proti vsem, iz česar naj bi našli pot tisti, ki gledajo Mater Korajžo ali Šen Te. Jameson je to imenoval Brechtov tao, in tudi to je *meth'hodos*, sledenje poti, ki vodi ven iz izkoriščanja in vojne.

Takšno alegoriziranje niha sem ter tja med abstrakcijo in konkretnostjo, tako da je »obenem malce manj in malce več kot pojem /.../ postopek ohranjanja v nenehni odprtosti« (100). Tako ovrže običajno pritožbo zoper pojme, vse od Nietzschejevih napadov na Sokrata naprej, češ da se s tem, ko se nanašajo na vse podrejene primere, pravzaprav ne nanašajo v celoti (čutno, izkustveno) na katerikoli posamičen primer. Jameson se tu loti obravnave malce nejasne brechtovske kategorije *Gestus*: ker nihče ne ve prav dobro, kako jo prevesti iz nemščine (kar je prav tako slabo znamenje kot nepredvidljivost številnih francoskih besednih skovank pri Derridaju), poskušam sam razumeti *Gestus* kot potezo ali držo (*Haltung*), kot njeno kolektivno (gledališko) aplikacijo. Odličen primer Brechtove uporabe alegorije, čutno nazorne in vendar jasno doktrinarne, je Menenijeva patricijska parabola o trupu in udih,* ki dobi v Brechtovi predelavi *Koriolana* z zornega kota plebejcev drugo, razveseljivo funkcijo, kakršna se performativno razkriva skozi različne drže, ki jo do nje zavzemajo *dramatis personae* v tem prizoru.

* Parabola rimskega zgodovinarja Livija, s katero je menda konzul Menenij Agripa leta 503 pregovoril plebejce k sklenitvi sprave s patriciji; govori o tem, kako so se človeški udi (plebs) nekega dne uprli želodcu, ki je bil najzahtevnejši med njimi, in ga hoteli ukrotiti z lakoto – roke niso več nosile hrane v usta, zobje je niso več grizli –, a posledica tega je bila le, da je oslabilo celotno telo.

Brechtovo osnovno pripovedno orodje in po mojem mnenju osrednji alegorični žanr »odprte parabole« zatorej ponovno postavi pod vprašaj klasično – recimo: sinoptično biblijsko – podložnost zgodbe predvidenemu pomenu v alegoriji, in ustvarja izvorni odziv, kjer je zgodba sama po sebi kognitivno orodje, ki preizkuša doktrino. Glede na neizčrpno razvejanost parabole naj tu le omenim, da lahko odziv, za katerega si je Brecht nenehno prizadeval, razumemo tudi kot nekaj med osebnim (toda razredno vezanim) interesom in doktrino (četudi najboljšo, kar si jo lahko zamišljamo). Če si k temu priključimo v spomin še njegovo zavzeto ukvarjanje s popularno kulturo, bi lahko njegove alegorije danes razumeli kot alternative, diametrično nasprotne vladajoči mašineriji; ta nas preplavlja z nejasnimi, rivalskimi, a vedno podrejenimi alegorijami, ki se pretvarjajo, da to niso – od miška Mikija in Levjega kralja prek alegoričnih projekcij Nacije (čemu je Jameson posvetil odmevno knjigo) do Supermana in Nevidne roke svobodnega trga.

Zgodovina je realna: alegorije razrednih kolektivov, samoupravljanja, »avtonomizacije«

Brechtovo življenje so oblikovali in »naddeterminirali« veliki politični pretresi prve svetovne vojne, leninističnega »viharnišтва«, fašizma, stalinizma, druge svetovne vojne in hladne vojne. Le napol ironično zveni njegova dobro znana pesem, naslovljena na »ubogega BB«, ki se konča s »potresi, ki nas čakajo«, med katerimi pa upa ohraniti žareči plamen svojih užtkov – v emblematici podobi cigare, ki združuje oralno metonimijo in genitalno metaforo. Poleg Rusije (in *cordon sanitaire* srednjevzhodne Evrope, od Finske do balkanskih dežel) je Nemčija, to »srednje kraljestvo« Evrope, najmočnejše občutila pritisk premikajočih se tektonskih plošč: Brecht je videl svetovno vojno in poskus revolucije tako od blizu, kot je bilo le mogoče, ne da bi ga pogoltnili. Sredi dvajsetih letih je zaradi podhranjenosti pristal v berlinski bolnišnici in gledal, kako je policija po nareku socialdemokratov streljala na delavce med prvomajskimi demonstracijami; anekdota pravi, da je v Münchenskih pivnicah nekoč celo slišal Hitlerja, preden je ta leta 1923 izvedel prvi poskus puča. Nedvomno se je v letih 1931 do 1945 »soboslikarja« neusmiljeno lotil: skoraj – ali povsem – odkrito v veličastnem propadu *Obloglavcev in Šiloglavcev* (Jameson omenja njihovo veličino), potem pa v delih *Arthuro Ui*, *Švejk*, *Strah in beda Tretjega rajha*, ter nešteti drugih pesmih in spisih, ne nazadnje v enem od velikih esejev-pamfletov v naši dobi zmešnjav, imenovanem *Pet težav pri pisanju resnice*; pa tudi v *Materi Korajži*, jasni alegoriji lažnega dobičkarstva in vojskovanja, in zelo verjetno tudi v njegovem ogorčenem odzivu na empatičnost s »svetlolaso zverjo«, sijajnih in še vedno plodnih »učnih komadih« (*Lehrstücke*).³

Premiki tektonskih plošč, ki so spodbudili vse te pretrese, se dogajajo – kot bi morali vedeti – v magmatskih globinah, ki jih ne razumemo prav dobro. Rečemo lahko le, da pojavi, kot so fordizem ali država blaginje in vojno stanje, prav tako globoko preobražajo naše kategorije ekonomije, tehnolo-

logije in verovanja (ideologije, ali če hočete: pranja možganov). Na levisi je bil Brecht vseskozi z Gramscijem (njuna stališča do odnosa med kulturo in politiko so si osupljivo podobna),⁴ prvim osamljenim mislecem, ki se je zavedal, da gre za epohalni prelom v zgodovini. Sorodnost Gramsciju pa je osupljiva tudi pri vprašanju, ki je bilo za oba odločilnega pomena: stanoviti, vse življenje trajajoči in osrednji naravnosti Brechtovih življenjskih svetov ne le h kolektivom, ampak tudi k samoupravnim kolektivom. To sta bila zanesljiva barka in kompas med hurikani »s klobuki na glavah«, v katerih se je znašel.

Tudi tukaj je v igri vse kaj več kot doktrina: Brecht ni mogel delati na nobenem velikem projektu brez skupine prijateljev, ki so bili njegovi partnerji v dialogu, četudi je bil praviloma prvi med enakimi (edini, ki jih je priznaval za resnično enake, so bili ljudje, katerih posebnih veščin sam ni imel: slikar Caspar Neher, glasbenik Hans Eisler, igralka Helene Weigel). To se je začelo že z njegovim augsburškim gimnazijskim krožkom, verjetno doseglo vrhunec – po velikosti in kompleksnosti – v berlinskih dneh, in se nadaljevalo celo v emigraciji, kjer je nekaj sodelavk skupaj z Brechtom, Weiglovo in njunimi otroci bežalo od dežele do dežele; pa tudi v vzhodnem Berlinu (NDR) je imel stare prijatelje, pol ducata izjemno usposobljenih gledaliških asistentov kakor tudi uradne učence z umetniške akademije. Brechtova dela vsebujejo veliko stihov, fraz in odrskih rešitev, ki jih je sprejel na podlagi predlogov ali osnutkov sodelavcev, toda vsemu, kar je vključil, je dal nezgrešljiv pečat lastne drže in načina govora, ki sta dotlej tako ali tako že prežela vso skupino njegovih sodelavcev.⁵

Kolektiven način dela, »delavnice« s partnerji in učenci, je primerljiv s kakšno slikarsko delavnico pred romantiko ali z današnjim filmskim studiom; in če bi lahko kdaj premagali založniško hlepenje po dobičku in doktrinarni individualizem nemških urednikov, potem bi morali številna Brechtova dela pripisati »Brechtu in njegovi delavnici« – tako kot velja za Giottova ali Rembrandtova dela, ne da bi se kdo spotikal ob to. Kot običajno je Brechtova izvirnost v tem, da se je vrnil – z ustrežno velikimi spremembami – k predkapitalističnim načinom obnašanja. To je bila predvsem metoda, ki je priznavala, da je naše stoletje stoletje, razpeto med manipulaciji podložne »množice« kapitalistične demagogije in njej sorodnih industrij zabave (glej Brechtov esej »Teatralnost fašizma«) in edino učinkovito alternativo, *samoupravne kolektive* kot ustvarjalne delovne skupine. Kako naj bi takšen kolektiv deloval, vidimo v eksemplaričnem ravnanju dečka v Brechtovih učnih komadih *Dajevce* in *Nejevec*: v položaju neizprosne in nazorno prikazane nuje deček privoli v to, da bo žrtvoval svoje življenje, saj bo tako preprečil izbris celotne skupnosti. Toda neizprosna nuja – recimo vojna ali državljanska vojna – je (ali naj bi bila) v človeških odnosih izjema in ne pravilo (Stalin je mislil drugače). Praviloma je skupina tukaj zato, da bi zaščitila svojega člana – zlasti otroka, njegovo prihodnost. Po preudarnem posvetu, kjer se teža argumentov presoja glede na to, kako se prilegajo konkretnemu položaju, in kjer se izkaže, da ta nuja ni absolutna, deček v drugi igri umakne svoj pristanek. Celotna skupina sledi njegovemu razmisleku, ki je bolj utemeljen. Ta dvojna parabola kaže na Brechtov vmesni

položaj med posebnim, mejnim primerom leninistične partije, katere Veliki postavi (doktrini) je treba slediti zavoljo golega preživetja, in delavskimi sveti Rose Luxemburg (*Räte*, sovjeti), ki naj bi bili zgled kolektivnega sprejemanja odločitev v samoupravnem socializmu. V »hladnem Chicagu« gospodarske krize in množičnih odpustov delavcev se je Brecht oprijel leninistične prevedbe dantejevskega pekla v nasprotni frontni liniji razrednega boja, v čemer je videl politično utelešenje svojega nenehnega epistemološkega »aktantskega« protislovja (glej Jameson 81 isl.) Nasprotno pa lahko Galileo ustvari znanost, ki bo ljudem olajšala življenje (prijeteljsko, pravzaprav socialistično znanost) le tedaj, ko mu stoji ob boku alegorični mini kolektiv, sestavljen iz ročnega delavca (brusilec leč Federzoni), sina preprostega kmeta (mali menih) in radovednega mladeniča (Andrea); tako je na koncu njegov resnični zločin v tem, da je ločil radovednost od etike in dela, da je učil Andreo golo znanost buržoazne vrste (tiste, ki proizvaja atomsko bombo). Brecht se je lahko lotil oblikovanja Berliner Ensembla le tako, da je iz njega naredil svet v duhu Rose Luxemburg, nad katerim so se staliniisti na oblasti zgražali in ga dajali v nič.

Jameson zato upravičeno uvrsti kratko poglavje o Brechtovih prizadevanjih za »avtonomizacijo« pripovedi (43–51) v tisti del knjige, ki se ukvarja z doktrino (*Lehre*, nauk). Semantična in sintaktična forma sta tukaj istorodni s sporočilom, postopek montaže (celo tematsko postavljen v ospredje v delu *Mož je mož*) razgrinja različne možnosti izbire v skladu z različnimi interesi in vrednotami. Jameson trdi, da se Brechtove formalne kategorije »nanašajo /.../ na kolektivnost samo« (71): forme so alegorično povezane s postuliranim in induciranim občinstvom, kar upravičuje splošno zavračanje katarze, ki predpostavlja »splošno človeško naravo«. Kar Sabine Kebir imenuje »učinek matere Korajže« – ne odrsko predpisan obrat k »pravičnosti«, ampak puščanje, da prav nasprotje te pravičnosti prenese gledalcu grozljivo svarilo – odpira ne le možnost, da se igra dotakne tudi tistih, ki doktrine ne delijo, ampak tudi (kot v *Dajevcu* in *Nejevcu*), da postavi pod vprašanj pravičnost doktrine v povsem konkretni situaciji. Brechtova maksima se je glasila: »Učenec je pomembnejši od poučevanja«, in resnično učenje je možno le, kadar je konkretna posamičnost poseobljene situacije zoperstavljena izenačujoči moči pojmovnega uma, dopuščajoč igralcem in delujočim silam izbiro tega, kar se najbolj prilega novemu položaju, medtem ko se alegorična eksemplaričnost izmika enodimenzionalnemu naturalizmu in povzroči, da je njihova izbira eksemplarična *za nas*. Tako zahteva vsaka avtonomna – tako rekoč samoupravna – situacija enake pravice pred sodiščem poseobljenega razuma, podvrženega izreku občinstva kot »nadzornega zbora« (kakor v *Ukrepu*).

Predkapitalistična modrost in tehnologija, rokodelski intelektualci, interaktivni mediji Rose Luxemburg

Jamesonovo večkratno sklicevanje na kmete v Brechtovih delih je med najbolj pronicljivimi in izzivalnimi stranmi v knjigi. Njegov argument je domišljen in upoštevanja vreden: po eni strani »starodavno kmetstvo /.../

stoji za tolikšnim delom [Brechtovega] opusa«, po drugi strani pa je Brecht s svojim »veseljem do letal in radia« tudi privrženec tehnološkega modernizma, tako da je treba »v kakršnem koli gramscijevskem estetskem zavezništvu dimenziji 'kmetov' dodati dimenzijo 'delavcev'«. (3) Tukaj se odpira prostor za plodne razprave, kajti v čigavem imenu ali glasu in potemtakem komu (katerim razredom ali nemara razrednim frakcijam) Brecht govori, je povezano s tem, kako in za koga je lahko uporaben. Dvomim, da je Brechtov svet vaški svet. Če že moramo opredeliti Brechtove zgodbe, nam utegne biti pri tem morda v pomoč esej njegovega prijatelja Benjamina »Pripovedovalec zgodb«,⁶ ki pripisuje klasično predkapitalistično večšino pripovedovanja zgodb popotnikom, kmetom, predvsem pa rokodelcem.

Popotnike, večinoma neprostovoljne, najdemo povsod pri Brechtu, od Baala, Kraglerja in zgodnjih roparjev prek karavan in najemniških vojakov (glej Jameson 165) v *Izjemi in pravilu* do Matere Korajže, ki je tako rekoč »večno potujoča Judinja«, obsojena na prekletstvo kapitalistične vojne, in Galilea samega, ki odide – malce podobno Brechtu – iz lagodnih, toda filistrskih Benetk v velike, vznemirljivo nevarne, pa tudi velikodušne Firenze, na koncu pa proti svoji volji konča pred inkvizicijo v samem središču oblasti, Rimu. (Ali se tukaj lahko izognemo misli na zlitje Los Angelesa in New Yorka, četudi le v tem smislu, da je Brecht preigral politične možnosti intelektualca, tako kot glavni štab preigrava možne volilne kampanje?) Velemesto ali mesto množic – Berlin, katerega šok odmeva v hladnem *Berilu za prebivalce mest* – je neosebno in razosebljujoče, tuje in kar se da nevarno, a ne neobvladljivo: v najslabšem primeru hladna džungla, po kateri se podi veter z michiganskega jezera. Po Hitlerju je antifašistična zmaga v projektu *Kavkaškega kroga s kredo*, ki se postavlja po robu razredni oblasti, povezana z Grušinim *avant la lettre* titoističnim ali maoističnim pohodom skozi vasi in ledene gore, s plebejsko hidžro,* ki sklene krog z zmago v mestu. Kot opaza Jameson, je pri Brechtu »narava tista, ki je minimalna, mesto, s svojo džunglo in neusmiljeno bujnostjo, pa [bogato]« (134).

Tako Brechtov svet ni svet vasi, ampak ceste ali gozda v *Baalu* ali posestva v *Kavkaškem krogu* in *Hlapcu Puntili*. Videz kmečke modrosti je varljiv – kadar kmetje nastopajo v igrach, so lakomni in prestrašeni. Prav tako ni videti kaj veliko pripadnikov industrijskega delavskega razreda: kar bi lahko imenovali totemsko področje fordizma, je predstavljeno – kot opaza Jameson (prim. 139 in 165–167) – s stroji in z »revščino revnih« (v *Sveti Ivani Klavniški*, naslovu, ki je alegorično bolj posrečen od tistega, ki meri na obor za živino,** saj se klavnica nanaša tako na proletarce kakor na govedo in prašiče, kot je razvidno iz emblematičnega primera delavca, ki pade v kotel za predelavo mesa). Nezaposleni so starogrški zbor tisočletnega trpljenja plebejcev, bolj zatiranih kot izkoriščanih: ne stavkajo, ampak so odpuščeni. Pač pa se zgodnjemu industrijskemu mestecu prilegajo Benjaminovi *rokodelci*; tradicionalnemu trgovskemu mestecu, kakršno je

* Umik Mohameda iz Meke v Medino leta 622 – začetek muslimanskega štetja. Tudi v pomenu: beg, odhod, selitev.

** Angleški prevod *Svete Ivane Klavniške* (v izvorniku *Die heilige Johanna der Schlachthofe*) se glasi *St. Joan of Stockyards* (obori za živino) in ne morda »of slaughterhouses« (klavnice).

Augsburg – ali pa Sečuan pred Šuj Tajem (glej Jameson 139) –, s podeželsko rečico, v kateri se da plavati, in zloglasnimi plebejskimi predmestji Baalovih krčem in seksualne svobode.

Kljub poudarku, ki so ga v delavnici posvečali produktivnosti – ta je bila, skupaj s poučevanjem, Brechtova osrednja drža, kot omenja Jameson ob sklepu svoje knjige (174–178) –, se Brechtovo pripovedovanje zgodb ujema z Benjaminovo skrbjo, kako obnoviti vrednote, utemeljene na izkušnji in tradiciji skupnosti (v aktivnem smislu) v vse bolj popredmetenem svetu množične proizvodnje dobrin in njihovih potrošnikov. Kot je Brecht nadvse pronicljivo opazil v *Procesu za tri groše*, zgolj bežen pogled na Kruppovo tovarno (se pravi, neposredna ali površna izkušnja) ne poglobi našega znanja o njej: potreben je načrt ali organigram. Brechtov poenostavljen svet malega mesteca in popotništva je poskus takšnega načrta, in njegov junak je rokodelec-letalec iz majhnega mesta, tako kot krojač iz Ulma v čudoviti eponimni pesmi,* medtem ko je Jang Sun iz *Dobrega človeka iz Sečuanu* podel lopov, saj hoče poleteti tako, da surovo izkoristi bodočo nevesto Šen Te, ki pooseblja majhno mesto. Podobno je nosilec njegove »junške strahopetnosti« (124) intelektualec, rokodelec, ki poveljuje tehnologiji mišljenja – Me-ti, Keuner, Azdak in propadli družbeni eksperimentator Galileo. Jameson pravilno opaza, da je Brechtova očaranost s Kitajsko, ki ji posveti podrobno in poučno obravnavo, in z vzhodnoazijsko estetiko nasploh, povezana s predkapitalistično kulturo (62), v kateri je Brecht videl svet, nasproten svetu chičaških klavnic in divjih razrednih spopadov, medtem ko je Stalinova industrializacija Rusije še vedno skušala ujeti korak z amerikanizacijo.

Jameson sijajno dokazuje, da je Brechtov objektivni korelativ strojem, ali celo bolj *tehnologiji*, v »moči, ki izhaja iz radijske igre« (165–166 idr.). Rad bi poudaril, da je bilo prav to področje, na katerem – kot sta opazila tako Brecht kot Benjamin – so bili intelektualci v svojem razrednem bistvu rokodelske ustvarjalnosti »objektivno« zavezniki proletariata; skupno jim je veselje nad obvladanjem stroja ali orodja ali sloga, kadar deluje. Ta formalna skopost je pri Brechtu še okrepila težnje, ki so bile tam že od vsega začetka, ki pa so se v *Hišni postili* kanalizirale v heretično zavračanje strogih kleriških oblik (psalma, Loyolske »vaje«, slavonspevov, ki spremljajo liturgično leto). Podobno je Brecht prevajal ezoterično budistično – ne zgolj zenovsko – redukcijo sveta srednjeveške japonske igre No v strogost taylorizma (najmanjši možni duševni vzgibi, ki so nepogrešljivi za učinkovitost) in zgodnjega leninizma. Jameson posveča pronicljive in poučne strani temu obdobju (nekako v letih 1916–1931) radia in lindberghovskega zrakoplova. Jaz sam bi ju imel, tako kot povsod navzoče automobile, za prostor povezujoči napravi kolektivne komunikacije, in dodal le, da je to tudi čas nemega filma – katerega pomen za Brechta je okrepilo nedavno odkritje, da je bil režiser nenavadnega kratkega filma iz leta 1923 »Skrivnosti brivnice«. Lindbergh, Taylor, Chaplin: amerikanizacija, ki je

* Pesem »Der Schneider von Ulm« govori o krojaču, ki se je s perutim podobno napravo povzpел na cerkveni zvonik in hotel poleteti z njega, a se je raztreščil na tleh; človek ni ptica, nikoli ne bo letel, komentira njegov padec škof.

preplavila Evropo po letu 1918, je prinesla tudi posnetke s plošč v slogu neworleanskega »pop jazz« – v katerega improvizacijski tehniki je Brecht videl zgled – in morilsko »špansko gripo«.

Toda potem se fordizem izteče v nezaposlenost, hitlerizem in vojno, tekoči trak pa vodi v vse bolj pospešeno uničevanje živine in ljudi (na melodijo »Delaj hitreje« v *Dobrem človeku iz Sečuana*). Lindbergha je, kot se izkaže, spridil njegov zelo individualistični heroizem, nasproten delavskemu kolektivu, ki je proizvedel njegovo letalo, in v Brechtovem »uličnem prizoru« sredi 30-ih let lahko presojanje odgovornosti za avtomobilsko nesrečo beremo kot parabolo iztirjenega fordizma. Navdušenje nad Lindberghovim letečim avtom, zrakoplovom, je Brechta minilo še pred prihodom bombnikov Luftwaffe in ameriških zračnih sil, ki so bombardirale Dresden in Hirošimo; navdušenje nad avtomobili pa ni nikoli splahnelo. Nova tehnologija ni nujno povezala samoupravnih kolektivov s plebejsko demokracijo od spodaj, kot so domnevali avantgardni navdušenci, na primer Majakovski v *Stenici* za interaktivni radio (neodvisno od njega je tudi Brechtova teorija radia v tem videla izrecno vizijo utopije) ali Tretjakov za interaktivne sovjetske časopise; prav tako jo je bilo mogoče uporabljati – in so jo tudi uporabljali – za vojskovanje in policijsko državo. Na ozadju Hitlerjevega prihoda na oblast, nato pa na lastni koži doživete izkušnje pranja možganov v ZDA, je nova tehnologija zdaj uzrta s skeptičnega zornega kota služabnika, kakršen je Matti, voznik bogatega Puntile, postavljenega v diametralno nasprotje z inženirjem kot tehokratom »znanstvenega managementa«. Brechtova verjetno najpomembnejša odrska (so)režija, kot potrjuje improviziran film, ki ga je v tistem času posnel zelo mladi Syberberg, je bila priredba *Zasebnega učitelja* iz leta 1950 – grenke zgodbe o intelektualcu kot lakaju zdolgočasenega višjega razreda.

Zasuki in obrati, danes

V Brechtu torej ne gre videti zgolj kosti za glodanje v akademskih mlinih, niti ga ne kaže razumeti podobno kot z njim še najbolj primerljivega angleškega pisatelja, ki je združeval dramatiko in politiko (ne pa tudi poezije!), G. B. Shawa. Jamesonova primerjava Brechta s Poundom in Eliotom doseže koristno potujitev levice skozi oči desnice: toda njune igre so preveč krhke, celo *Umor v katedrali*. Prav tako Brechta ne moremo odpraviti tako, kot je Eliot oholo predlagal, naj opravimo z Blakeom (v Jamesonovem citatu na str. 23): namreč kot velikega pesnika, obloženega z blodno mitologijo, ki pa jo moramo trpeti in pustiti ob strani našo nejevero, dokler nam gre pač za njegovo poezijo (podobno je o Brechtu mislil Martin Esslin). Res, o Brechtu predavajo pri pouku književnosti in gledališča, obstaja celo prava »industrija Brechta« (v kateri sem tudi sam garal); teater naredi, da je vse teatralično, se je pritoževal Brecht, in akademski študiji naredijo, da je vse akademsko. Temu Jameson popolnoma upravičeno postavi po robu osrednjo ločnico med Brechtom in »katerim koli drugim 'velikim pisateljem': namreč »splošnejšo lekcijo« veselega usposabljanja, lekcijo nje-

gove »metode« (29). Onstran filologije je prav v tem njegova »prenosna« (105) raba.

Ena od Jamesonovih srečnih izbir je bila, da se je naddrobno pomudil pri Brechtovi zbirki aforizmov in anekdot *Me-ti*, v angleščini podnaslovljeni *Knjiga zasukov in obratov*.^{*} Ena od zelo poučnih anekdot – »Tu se hoče naučiti razrednega boja in se nauči sedeti« – pripoveduje, kako je neučakani novinec med revolucionarji (beri: Ruth Berlau) prišel k mojstru Me-tiju in dobil namesto napotkov za akcijo poduk, kako naj pravilno sedi:

/... / kajti prav zdaj sedimo in med sedenjem se hočemo učiti. Tu je rekel: Če si kdo vedno prizadeva, da bi zavzel najbolj udoben položaj in potegnil najboljše iz tega, kar je, skratka, če si prizadeva za užitek (*Genuss*), kako se lahko tedaj bori? Me-ti je dejal: Če si kdo ne prizadeva za užitek, če noče potegniti najboljšega iz tega, kar je, niti zavzeti najboljšega položaja, zakaj naj bi se torej boril?*

Medtem ko sprejema doktrinarni cilj (»razredni boj«), Me-ti (uganite kdo) vztraja, da je njegov *raison d'être* vtisniti trajen pečat ravnanju tistih, ki se učijo, kako slediti cilju: »Napredovati je vedno pomembneje kot biti napreden,« se je glasil eden od Brechtovih aforizmov. Napredovanje ali sedenje zaposluje celotno telo; senzorijski ni reducirana na možganske ideje, ampak te prej uporablja kot orientacijske točke. Sodba, ki jo gre izreči o tem, bi se lahko glasila podobno tisti o prizadevnem dečku v *Nejevcu*, čigar zavračanje, da bi umrl, če to ni nujno potrebno, je bilo imenovano »umno, četudi ni junaško.«**

Kako naj torej povzamemo vsaj osrednje elemente Brechtove metode? Poudaril bi rad vsaj tri, ki jih ta metoda vsebuje ali ima za posledico. Prvič, kot Jameson prepričljivo dokazuje (70, 90), imajo številne njegove kategorije – ki jih pogosto zaznamujejo neologizmi (drža, *Grundgestus*, potujitev ...) kognitivni pomen, ki je enakoverden specializiranim, »zgolj pojmovnim« filozofskim kategorijam, a po navadi veliko bogatejši od njih. Čeprav jih je mogoče prenašati, niso »sistem«, saj sledijo pravilu, ki ga lahko izpeljemo iz analize *Dajevca/Nejevca* in ki – kot sem pokazal drugod⁸ – zahteva, naj *naša drža ustreza naši situaciji*, in naj zavzamemo to držo po *pozornem opazovanju stanja stvari, upoštevajoč naravo in interese dejavnikov, ki ga konstituirajo*. To Brechtovo pravilo se ujema s stališči, ki so jih v istem času razvili Sartre in Merleau-Ponty ali pa Bahtin; na kratko jih lahko povzamemo v izrekih »ni bistva zunaj konkretne situacije« in »vsaka empirična situacija je udeležena pri imaginaciji ali ideologiji« (prim. Jameson 168–170).

Drugič, to osredotočenost na dejavnost ali prakso (Jameson to vedno znova poudarja) naj poučujejo učitelji, ki so tudi sami učenci, brechtovski modreci, zelo podobni Chaucerjevemu sholarju iz Oxforda, ki bi »se rad učil in sam modrost delil.«*** Spominja na Nietzschejevo veselo znanost,⁹

* V izvorniku se podnaslov glasi *Das Buch der Wendungen (Knjiga obratov)*.

** Navedeno po slovenskem prevodu Slavoj Žižka, *Problemi* 19. 9–10 (1981): 16.

*** Iz »Vélikega prologa« h *Canterburyjskim zgodbam*; navedeno po slovenskem prevodu Marjana Strojana, Ljubljana, Mladinska knjiga 1974, str. 14.

vendar takšno, ki ji je dal pečat militantni marksistični socializem; ta se izjemno zaveda nujnosti, da prilagodi vse –izme, zlasti lastne, novim vrstam izkušnje v množičnem kapitalizmu svetovnih vojn, saj vstopa človeštvo v »celoten nov svet odnosov, tako kot v nov svet Galilejeve fizike ali nov svet socialistične izgradnje, v katerega morata tako pisatelj kot bralec prodreti z drznim raziskovanjem in prisvajanjem« (168). Brechtove *personae* ali »liki« združujejo učitelja in kitajskega modreca s sleparjem (včasih prav prebrisanim falotom), in kot je opazil Bahtin, nosi vsak od njih s sabo svoj lasten svet odnosov.

Tretjič, kot je pričakovati iz Jamesonovega vse življenje trajajočega ukvarjanja z utopijo, mu ne uide »utopični in odrešiteljski« vidik Brechta, v katerem se približata pragmatika in pedagogika: niti približno z nadihom gnostične religioznosti kot pri Benjaminu ali Blochu, pa vendar prav tako globok – kot se prilega odrešiteljski naravi socializma. Gre za utopijo skupne ustvarjalnosti ali produktivnosti (ljudje lahko proizvajajo čevlje ali ljubezen, je trdil Brecht), izgradnje novuma z Marxovo »živo delovno silo«, v diametralnem nasprotju s kapitalistično definicijo produktivnosti kot tega, kar prinaša profit (glej Jameson 174–177). Brecht deluje v napestosti med toplim in hladnim polom, katerih vsak izvabi iz Jamesona sijajen *tour de force*. »Sublimno« vrstico v *Kavkaškem krogu s kredo*: »Strahotna je zapeljivost dobrote!«* (173–174) bere kot skorajda kropotkinovsko razumevanje nagona po sodelovanju, iz velikega finala Brechta in Weilla v 1. in 2. dejanju *Opere za tri groše* (144–148 in 133), ki zahteva, naj si mali ljudje tu in tam odrežejo svoj kos z velikega hlebca, pa izpelje zakrknjeno *plumpes Denken* (robato mišljenje) – in zre v oči grozotam, ki so dejansko požrle naše stoletje v lovu za to absolutno prevladujočo zahtevo, najsibo leninistično ali fordistično. Nenavadno veliko število umrlih pri Brechtu nakazuje, kako močno je zanj subjektivnost prepletena s smrtjo: tudi tukaj se lahko od njega marsikaj naučimo.

Kakšen način razmišljanja ali kakšna metoda sta torej ključ do uspešnega delovanja (v vseh pomenih)? Proti koncu knjige Jameson upravičeno meni, da je Brechtovo vztrajanje pri spremembi danes posrkal vase vrtnec kapitalizma. V teh časih bi bilo treba Brechtov slogan »Spremeni svet – potreben je tega!« spremeniti v nekaj takega kot: »Spremeni svet tako, da bo drugačen od profitno naravnane vojskovanja – ali pa bomo vsi pomrli!«. Toda že sam ta popravek bi temeljil na Brechtu, na njegovem občudovanja vrednem, zagrizenem optimizmu. Tudi to je pri Jamesonu jasno razvidno. Avtor knjige *Brecht and Method* se po mojem mnenju uvršča med največje in najbolj plodne naslednike brechtovskih komentarjev – Benjamin iz plodnega obdobja »nemške odskočne deske« brechtovske kritike (v vseh pomenih) v letih 1929–1939, in Barthesa iz obdobja »svetovne odskočne deske« po letu 1954. Polje sil, v katerega je Brecht trikotniško umeščen, govori samo zase: najpogostejša imena v kazalu so, poleg teh dveh, Jolles in njegove »kratke oblike« kot »koreni« Brechtovih oblik, pa politični epistemologi, če jih lahko tako imenujemo: Hegel, Lenin, Lukács, Marx, Sartre

* Navedeno po slovenskem prevodu Mileta Klopčiča: Brecht, *Izbrana dela I*, Ljubljana, Cankarjeva založba 1962, str. 248.

(manj pogosta, a nikakor odsotna imena so: Adorno, Lacan, Deleuze).¹⁰

Na koncu bi moral morda bralec primerjati to Brechtovo in Jamesonovo osredotočenost na metodo oziroma pot z robustnejšim Marxovim odnosom: »K resnici ne sodi le rezultat, ampak tudi pot /.../ resnično raziskovanje je razkrita resnica, katere razpršeni členi so zbrani skupaj v rezultatu.«¹¹ V tem obdobju po fordizmu (ne pa nujno onstran njega!) smo morda obsojeni zgolj na raziskovanje, na *membra disiecta* brez konkretnih političnih rezultatov. Naj bo tako, vseeno moramo imeti metodo. Toda Marxova opazka nas utegne spomniti, če se sklicujemo na Brechtovo zahtevo po historiziranju, da je metoda brez konkretnih rezultatov vredna prav tako malo kot rezultati, do katerih pridemo z napačnimi metodami. Brechtovo zelo svojsko veselje do uživanja in v uživanju, za katerim je hlepel prav tako prostodušno kot ga pravoveren kristjan zavrača, vsebuje tudi – vedno provizoričen – plod tega uživanja. Zapustil nam je oboje.

Iz angleščine prevedla Seta Knop

OPOMBE

¹ Fredric Jameson, *Brecht and Method*, Verso, London in New York 1988. Jamesonovo pisanje ponazarja to, kar hoče izraziti, z načinom, kako to izraža, zato bomo navdede iz tega posebno bogatega besedila navajali s številkami strani v oklepajih.

Naj omenim (da takoj opravi s tem), da je avtorju tega prispevka na dveh ali treh mestih v knjigi na kratko izrečena velikodušna hvala. Mislim, da je odveč ponavljati, kako pogubno bi bilo sprejeti prakso akademskih kritikov, da oponašajo meščansko znanstvenost in njeno strogo ločevanje subjekta in objekta. Kot omenja Jameson (27–28), Brechtovo pripovedništvo zanika konvencionalni razcep med zgodovinsko objektivnostjo in zasebno subjektivnostjo; prav tako ga zanika tudi Jamesonovo lastno delo. V nasprotju s tem dialektika subjekta in objekta ne pomeni le – tako kot v Brechtovi hvali skupne »tretje stvari«, ki združuje Pavla Vlasova in njegovo mater v eponimni igri –, da lahko subjekt pojmuje sebe kot objekt, ampak tudi, da so alegorični objekti najpomembnejši subjekti. Moje sodbe sledijo mojemu pogledu na Jamesonove sodbe in ne njegovemu pogledu na drugotna vprašanja, kot so ta ali oni kritik – razen če ta vprašanja ne postanejo politično strateška. V tem primeru se ponavadi strinjam z njim, denimo kar se tiče filološko zanikrnega in militantno kapitalističnega dela Johna Fuegija (s pridržkom, da je Fuegi bister in izjemno spreten, ko zabija klin med ženske in preostalo levico, zato ga ne bi smeli odsloviti tako gladko kot Jameson).

² Z Brechtovo muzikalichnostjo, začeni s njegovim mladostnim brenkanjem na kitaro, se je temeljito ukvarjal Albrecht Dümmling v občudovanja vrednem delu *Last euch nicht verführen*, München 1985.

³ Kar se tiče *Lehrstücke*, je Jameson eden redkih angleško govorečih avtorjev, ki je prepoznal prelomne teze Reinerja Steinwega. Dal je tudi nekaj namigov, kako se pravilno lotiti velikega govora v *Ukrepu* (angleški prevod *The Measures Taken* je klub napačni množini – gre za en sam ukrep: izbris mladega tovariša – še najboljši približek tega neprevedljivega naslova), ki je, skupaj s *Horaciji in Kuriaciji*, eden od dveh vrhuncev teh »učnih komadov«. Nikomur še ni uspelo, da bi odkril njegovo pravo rabo: niti levičarskim kritikom, ki so si skušali umiti roke in ne

imeti opravka z njim, ne videč, da so čiste roke pogosto lahko odsekane, niti »centrističnim formalistom«, ki so videli nagnjenje k jezuitski militantnosti, ne pa tudi tosvetne napetosti v zvezi s smrtnostjo, porojene iz drugačne doktrine.

⁴ Glej W. Haug, *Philosophieren mit Brecht und Gramsci*, Hamburg 1966.

⁵ V zadnjem času je bilo veliko črnila prelitega v jalovih poskusih dokazovanja, da so pri besedilih, ki jih je Brecht napisal ali uprizoril, v glavnem sodelovale ženske (kar že kvantitativno ne drži) in to ženske, s katerimi se je tudi telesno zblížal (res je, da so bile Elisabeth Hauptmann, Margarete Steffin in Ruth Berlau med njegovimi najbolj prizadevnimi sodelavkami). Pa vendar, kadar so se on sam in njegovi sodelavci tega spomnili, so jim izrekli velikodušno priznanje (marsikdaj jim tega ni bilo mar), četudi bi se nedvomno lahko – zlasti po letu 1954, ko je Brecht zaslovel po vsem svetu – spraševali o porazdelitvi denarja. Najpomembnejše je, da skupine – Brechtovne »delavnice« – ni združevala le vera, da delajo za skupen (četudi nejasen) cilj svetovne revolucije; jasno je tudi, da je Brecht dal svojim sodelavcem – tako v delu kot v življenju – vsaj toliko, kot je od njih tudi dobil. Govoriti ženskam, ki so obtičale z njim v dobrem in slabem, pogosto pod hudimi pritiski, da bi bilo zanje bolje, če bi živele drugače – kakor ve povedati ta ali oni današnji kritik – je videti arogantno. Uravnotežen prikaz, ki ne ločuje feminizma od razredne politike, najdemo pri Sabine Kebir: *Ein akzeptabler Mann?*, Berlin, nova izd. 1988, in *Ich fragte nicht nach meinem Anteil*, Berlin 1977 (o Elisabeth Hauptmann); prim. moj članek o slednji: »Sabine Kebir, Ich fragte nicht nach meinem Anteil«, *Brecht Yearbook* 24 (1999), 386–396; v nemškem prevodu pod naslovom »Über Frauen und Brecht«, *Weimarer Beiträge* 3 (1999), 449–458.

⁶ Walter Benjamin, »Der Erzähler«, *Gesammelte Schriften* II/2, Frankfurt 1980.

⁷ Bertolt Brecht, *Werke*, Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, zv. 18, Berlin & Frankfurt 1998, 176–177.

⁸ Darko Suvin, *Lessons of Japan*, Montreal 1996 (Esej 5: »The Use-value of Dying: Magical vs. Cognitive Utopian Desire in the 'Learning Plays' of Pseudo-Zenchiku, Waley, and Brecht«).

⁹ Vzporednice med njima sta prepričljivo prikazala Reinhold Grimm, *Brecht und Nietzsche*, Frankfurt 1979, in Christof Šubik, *Einverständnis, Verfremdung und Produktivität*, Dunaj 1982; pričakovati je nadaljnje razprave o tem, kako so se te vzporednice preobrazile v Brechtovem življenju in delu in postale njegov sestavni del.

¹⁰ Pritožiti se moram nad nepopolnim in nenavadno urejenim kazalom. Nepopolnim: v njem ni najti drže, igre No ali pesmi »Žerjavi«, poleg tega pa ne zajema pojmov iz zelo bogatih opomb na dnu strani. Nenavadno urejenim: pojmovne kategorije so uvrščene pod imenska gesla (!), tako da pride »Weimar« pod Weill, »modernizem« je razdeljen med Adorna in Brechta, »kapital/izem« med Brechta in *Mater Korajžo* (ni pa ga pri Marxu in njegovem kapitalu), kmetje med Brechta (kjer padejo pod zavajajoče geslo »delavski razred in kmetje«) in Mao Zedonga. »Alegorijo« je najti le pod Brechtom, čeprav je pri Jamesonu očitno eden od poglavitnih tropov za kulturo nasploh, tukaj v soočenju z Brechtom. Veliko bolje bi bilo, če bi bili v novem kazalu imena in ključni pojmi razvrščeni pod samostojna gesla, obenem pa popravljeni očitne napake.

¹¹ »Zur Wahrheit gehört nicht nur das Resultat, sondern auch der Weg. /.../ die wahre Untersuchung ist die entfaltete Wahrheit, deren auseinandergestreute Glieder sich im Resultat zusammenfassen.« (*Bemerkungen über die neueste preussische Zensurinstruktion*).

■ CENTENNIAL POLITICS: ON JAMESON ON BRECHT ON METHOD

Key words: literature and ideology / German literature / 20. cent. / Marxism / social engagement / political drama / Brecht, Bertolt / Jameson, Fredric

The starting point of the paper, which reflects on Frederic Jameson's book *Brecht and Method* (London and New York: Verso, 1988), is Jameson's assertion that there existed a Brechtian "stance" or rather "method", which was not only doctrine, narrative or style, but all three simultaneously.

The crucial lyric form for Brecht's stance is ballad. According to Jameson, Brecht's storytelling is what Suvin would call a cognitive method. In his opinion, the usual philosophical and scientist prejudices about what may be cognition and method will require a thorough refurbishing, since it is impossible to reduce understanding to "pure" conceptuality. Brecht reconciled the general narrative "method" with the political interests of his class and generation by using allegory, more exactly a new type of "open" allegory. For Brecht, story is like a cognitive tool with which he tests doctrine.

The paper summarizes three central elements of Brecht's method:

1. A number of Brecht's categories – often marked by neologisms (stance, Grundgestus, estrangement...) – have cognitive significance on a par with, but usually much richer than, a specialized, "only conceptual" philosophy.
2. The orientation to practice or praxis is to be taught by teachers-learners, Brechtian Sages very similar to Chaucer's Clerk of Oxenforde: "gladly wolde he lerne, and gladly teche."
3. Brecht was an enthusiast of communal creativity or productivity, of constructing the Novum through Marx's "living labour", which is diametrically opposed to the capitalist definition of productivity as that which yields profit.

POUČEVANJE
»EVROPSKE LITERATURE«
PREK ZGODOVINE KRITIKE
POJEM »ZGLEDNEGA AVTORJA« KOT IZHODIŠČE

Franca Sinopoli

Univerza »La Sapienza«, Rim, Italija

Izhodišče razprave je identitetno vozlišče, nastalo kot posledica razmerja med kulturami. Avtorica se sklicuje na nekatere ključne predstavnike literarnega kritištva 20. stoletja in nanje naveže svoj razmislek o konceptu »avtorja ali teksta zgleđa«. Preverja njegovo uporabnost pri didaktiki primerjalne književnosti, ki bi omogočila ustrezna spoznanja o evropski – tudi teritorialno določeni – razsežnosti literature in o njenem odnosu do različnih, ne le evropskih literatur in kulturnih identitet.

Teaching 'European Literature' through the History of Criticism: The Concept of "Model Author" as the Starting Point. The starting point of the article is the intersection of identities formed as a consequence of relationships among different cultures. The author refers to some of the main 20th century representatives of literary criticism, based upon the concept of "model author/text", and considering some other concepts, and verifies their applicability to the didactics of comparative literature. This should enable appropriate understanding of European literature (territorially determined as well) and its relationship to different, not only European literatures and cultural identities.

Moje izhodišče je eliotovska in »klasično obarvana« podoba literarne Evrope, prepoznavne po svoji dolgoživosti, zaradi katere se je lotevajo pesniki in literati nasploh, saj bi jo radi »očistili« nacionalističnih odklonov, totalitarnih utopij, kratkovidnih in zagrenjenih partikularizmov, kolektivnih amnezij in zlonamerne, če ne sploh nične rabe nadnacionalne evropske tradicije, da o umetno vpeljanem in malo premišljenem pristopu k svetovni kulturi in literaturi niti ne govorimo. Če hočem orisati, četudi sintetično, svoj predlog – ta se najprej nanaša na samo raziskovanje, nato pa tudi na poučevanje literarne kritike, povečini posvečene identitetnim vozliščem evropskih in drugih kultur –, se moram posebej sklicevati na razlage evropske literature, ki so delo nekaterih ključnih osebnosti dvajsetega stoletja. Ob tem seveda kaže upoštevati evropsko tradicijo osemnajstega in devet-

najstega stoletja z njenimi tremi temeljnimi okoliščinami in konstitutivnimi vozlišči: razmerje med starimi in modernimi (v praksi vprašanje odnosa med identiteto in tradicijo); zapletena, a vendarle obstoječa komplementarnost med Evropo in posameznimi narodi; ter »prekrivanje« kolonialnih imperijev in koloniziranih literatur na ozemljih evropskega imaginarija, kot nas je, v tem poslednjem primeru, naučil ravnati Edward Said.

Nenavadna zgostitev evropskih kulturnih tem pri Eliotu omogoča – skupaj z njihovim korelativnim literarnim ozadjem – še preveč očiten teren za idealno, četudi ne izključujoče, preučevanje in izobraževanje, teren za didaktiko na način ekstenzivno »zahodne« *forme mentis* in evropske kulture. Razlog za to tiči nemara tudi v Eliotovi dvojni identiteti, saj je Amerikanec po rojstvu, Evropejec po »vnovičnem rojstvu«, če se spomnimo slavnega porekla njegove družine, izvirajoče iz Anglije šestnajstega stoletja. Tu ne morem rekonstruirati podobe tekstov, na katere se sklicujem, kadar govorim o »kritiki pojma evropska literatura«, še manj pa podrobno pojasnjevati vodilnih hipotez svojih raziskav o oblikovanju in konsolidiranju literarne Evrope. Njena mitičnost je implicirana – a včasih niti ne preveč – v obravnavah literature med osemnajstim in dvajsetim stoletjem. To so teksti in hipoteze, na katere lahko zgolj opozorim.

Z zatekanjem k Eliotu in drugim tako izpeljem kakšen uporaben element za predstavitev čisto posebnega vprašanja znotraj splošnega okvira, kolikor je bil do zdaj izražen. To je vprašanje »zgledega teksta/avtorja« in širše tudi vprašanje (za nove rodove neprijetnega) koncepta »klasika« ali »kanonskega avtorja/teksta« kot ene od možnih poti uvajanja v evropsko literaturo v okviru univerzitetnega poučevanja na triletni ravni (BA).

Predstavitev tega, le na videz »drugotnega«, dejansko pa precej ključnega vprašanja o didaktičnem izkustvu mi služi za povezavo aktualnega in realnega didaktičnega prakticiranja poglobitvinih prvin evropske literarne tradicije, vendar tako, da jih je moč misliti na naj sodobnejši kritični ravni.

Z drugimi besedami povedano, mislim, da bi bilo zelo koristno, če bi se raziskava osredinila na primer na pojem »zgledega« ali kanonskega teksta in nenehno preverjala njegovo uporabnost za izobraževalne namene, tako kot je treba pritegniti vse osebe, ki se nahajajo v razredu (docenta in študente). Namen naj bi bil v luči naj sodobnejše kulture aktualizirati glavno vprašanje evropske literarne tradicije, soočene z bistveno drugačnimi orodji za oblikovanje kolektivne identitete, od televizije do interneta, multimedijskega sporazumevanja in kina.

Glede na to, da gre za didaktiko, namenjeno študentom prvega trilettja, vendar z različnimi predznanji (od antropoloških do umetnostnozgodovinskih in filmskih študij, do tujih jezikov in literatur ali italijanskega jezika in literature), se utegne izbirati načina poučevanja, ki je zgodovinsko-eruditsko in obenem analitično-kritično, pokazati kot koristna, kolikor omogoča soočenje s posamezno izbrano temo, nujno za rekonstrukcijo njene tradicije znotraj skupine vnaprej izbranih kritikov.

Preidimo k primerom. Moj sveženj tekstov (tu so izbrani samo kot zgledi, zato združljivi in zamenljivi z drugimi) je sestavljen po zaporedju: Curtius, Auerbach, T. S. Eliot, Harold Bloom in Edward Said, in predviden

za dvaintrideset frontalnih učnih ur. V tem okviru je Curtiusa in Eliota mogoče uporabiti ne samo kot ustvarjalca posebne podobe evropske literature in z njo povezane interpretativne metodologije, ampak tudi kot »kontejnerja« – naj se mi oprusti izraz – eruditske tradicije, povezane z določenimi termini in vprašanji, kot so pojem »klasičnega« ali pojem »kanona«. Ko beremo, na primer *Evropsko literaturo in latinski srednji vek* ali vrsto Eliotovih razprav, posvečenih Vergilu in enotnosti evropske kulture, lahko obenem opazujemo, kako se je oblikovala tradicija teh konceptov in kako so vnovič začeli funkcionirati v sodobnosti, potem pa lahko na ravni interpretativnega in ustvarjalnega dela preverjamo še njihov vzajemen prispevek k vnovični rabi tradicije.

Primer zgodovinske relativizacije in hkrati eruditskega kopičenja je Eliotov tekst *What is classic?* (1945), kjer avtor razvršča različne možnosti rabe tega termina, od katerih je vsaka uporabna toliko, kot vsaka druga, in to glede na kontekst, v katerem ali o katerem teče beseda. Klasik kot reprezentativen avtor neke literature ali klasik kot značilen predstavnik posebnega literarnega žanra; in klasik kot del grške ali latinske književnosti. To, kar je torej v Eliotovi rabi termina, ne glede na sklon, bistvenega pomena, je predstava, da oznaka »klasik« pomeni lastnosti, ki jih nekateri teksti imajo, drugi pa ne, vendar zaradi tega niso »boljši« od drugih. »Klasičnost« je za Eliota, kot je znano, v »zrelosti«. To pomeni, da je posledica določene zgodovinske povezave med posebnimi lastnostmi nekega jezika in duhovno zrelostjo pesnikove duševnosti. Vse to skupaj v določenem trenutku proizvede »klasičnega pesnika« ali, bolje, pozneje omogoči, da ga prepoznajo za takšnega.

Zdi se, da se zgodovinska in didaktična perspektiva pri Curtiusu popolnoma ujemata, če pomislimo samo na XIV. poglavje iz *Evropske literature in latinskega srednjega veka* (1948), ki je posvečeno »klasičnosti«. Gre namreč za kratko zgodovino oblikovanja antične literarne znanosti kot klasifikacije literarne snovi po žanrih in avtorjih, ki je pozneje dobila svojo potrditev v poznorimskem pojmu »zgledni avtor« kot varuh »jezikovne pravilnosti«. Curtius je sledil izročilu tega pojma do modernih jezikov in se tudi vseskozi zavedal njegovih mutacij in nujnosti, da relativizira njegov pomen. Pri tem se Curtius sklicuje prav na Eliota in na njegovo vprašanje »what is a classic?«. Več o odnosu med Curtiusom in Eliotom z vidika njunega pojmovanja evropske tradicije je mogoče prebrati v prispevku C. Uhliga v snopiču številka 3/1990 *Comparative Literature*.

Didaktični potek Curtiusove obravnave teme »klasika« kot »zgledega avtorja« je mogoče potrditi – če ostanemo znotraj istega dela – še z drugega vidika. Tu nemški filolog preučuje, kako se je »Oblikovanje modernega kanona« spreminjalo od države do države – Italije, Francije, Španije, Anglije in Nemčije – in to z namenom, da bi dokazal njegov lažni univerzalizem. Komparativno poznavanje literature mu omogoči oblikovati zemljevid evropske literature in kulture, utemeljen na razliki med jezikovnimi področji. Izrecen navdih zanj je dobil iz nekega spisa Valéryja Larbauda, objavljenega leta 1925, kjer je ta zarisal »une carte intellectuelle du monde«. Poleg osrednjega področja (francosko-nemškega in italijanskega) je zarisal še niz zunanjih področij, med katerimi imata špansko in angleško podro-

čje prednost pred ostalimi, bodisi zaradi svoje starosti bodisi zaradi svoje razširjenosti po drugih celinah. Gre za intelektualni zemljevid, z našega vidika gotovo evrocentričen, toda Larbaudov izrecen namen je bil, da bi se razlikoval od političnega in ekonomsko-imperialističnega zemljevida (1936, 34–35).

Očitno je, da je modele raziskovanja evropske literature – samo podobo evropske literature in pojem »zgodni avtor« –, kot jih je ustvaril Curtius, tako kot Auerbachove in Eliotove, mogoče preučevati samo v primeru njihove vzajemne kontekstualizacije v okviru zgodovine dvajsetega stoletja. Tako je ravnal Said marsikje v svojih delih, zlasti v *Culture and Imperialism* (1993), kjer govori o nemški katoliški transnacionalni predimperialni tradiciji (torej o tisti pred 1870) in o njenem idealizmu, iz katerega sta izšla Curtius in Auerbach (str. 70 in dalje) in tudi sama primerjalna književnost. Podobno Said tudi pojma časa in literarne tradicije pri Eliotu razume »idealistično« (30).

Saida in Blooma je v nekem smislu mogoče razumeti kot dve plati iste medalje, kolikor imata ali nimata opraviti z vprašanjem zglečnosti literature v kontekstu krize zahodnega kanona. Na didaktični ravni je vsekakor zanimivo soočiti stališča obeh kritikov glede pogojev veljavnosti pojma »zahodna literatura«. Said si v uvodu k svojemu temeljnemu delu – ki iz nepojasnjenih razlogov še leta 2005 ni doživelo italijanske izdaje – *The World, the Text, and the Critic* (1983) vzame za izhodišče Eliota in angleški modernizem, da bi ponazoril pot, ki ga je prehodila akademska zahodna literarna kritika, zlasti severnoameriška, ko je gradila sistem posredovanja prepričanja o osrednjosti evropske literature. Ta sistem posredovanja, ki ga Said opredeli kot »afilijacijo«, je na kulturni ravni proizvedel genetični model »afilijacije« ali »filiation«, se pravi ravno to, kar je model »afilijacije« sprva zavračal. To je omogočilo, da se iz ene generacije preučevalcev v drugo prenašata dva postulata, ki sta, ko sta bila enkrat sprejeta, ostala za vedno: a) misel, da je evrocentrični model na humanističnem področju edini sprejemljiv; in b) misel, da je iz literarnega raziskovanja treba izključiti sleherno sled »social density«, sicer navzočo v tekstih. Vendar pa »kanonski« teksti za Saida ostajajo to, kar so; a le toliko, kolikor so postali objekt »kontrapunktične« interpretacije. Ta kaže na njihov domet – seveda ne prek nedolžnega zrcaljenja –, pri kompleksnejšem razumevanju razmerij moči in eventualnih družbenih konfliktov, ki jih prikrivajo; da o ekonomskih in političnih kontekstih, ki so jim omogočili, da obstajajo, niti ne govorimo. Zdi se mi vredno opozoriti na dejstvo, da je Said zagovarjal ta način interpretacije in se pri tem spomnil prav na Auerbacha, ki v *Mimesis* »does not simply admire Europe he has lost through exile but sees it anew as a composite social and historical enterprise, made and remade unceasingly by man and woman in society« (24). [»ne le preprosto občuduje Evropo, zanj izgubljeno zaradi izgnanstva, ampak jo vidi na novo kot sestavljeno družbeno in zgodovinsko podjetje, kot ga nenehno ustvarjajo in poustvarjajo možje in žene v družbi«]. Posledica tega kritičnega obnašanja je očitna »razširitev« kanona ali vsaj pozornosti, namenjene tekstem, ki niso bili del humanističnega kurikula.

Tudi Bloom se v *The Western Canon* (1994) po svoje zaveda krize »kanona«, ki je na delu v tako imenovanih »kulturnih vojnah«, namenjenih redimenzioniranju »literarnega« in »estetskega« v okviru prostranejšega področja jezikov. Vendar zavrača misel na opustitev kanona, utemeljenega na načelu avtonomije estetskega, saj ta avtonomija omogoča bralsko izkušnjo. Četudi ne zagovarja pojmovanja literarnega kanona kot jamstva za predvidene »moralne« vrednote, se antieliotovski Bloom boji predvsem, da se bo izgubila zmožnost branja tekstov samih in da jih ne bo več treba omejevati na družbene teme, tako drage tistim, ki jih on opredeljuje kot »šole resentmenta«. V mislih ima novi historizem, analizo kulture in študije spolov. (Ti namreč, po Bloomu, občutijo sovraštvo do estetske vrednosti, izključno pozornost kritike do le-te pa imajo za nemoralno.) Dostop do estetske razsežnosti, ki jo konstituirajo kognitivna pronicljivost, jezikovna energija in moč invencije – to so po Bloomu vse lastnosti, zbrane v posameznem ustvarjalcu – je mogoče zagotoviti samo s preučevanjem kompleksnih literarnih tekstov, ki sicer niso zlahka dostopni, vendar pa še zdaleč niso nedostopni. Kot se ve, mora kritika, po Bloomu, bolj kot ponavljanje opaziti izvirnost in odpor, prek katerega literarni tekst primerjamo z njegovimi predhodniki. Ni naključje, da sta koncepta »izvirnost« in »ponavljanje« v jedru zgoraj navedenega Saidovega dela, saj konec koncev pojasnujeta vprašanje »zgledega teksta« in odnosa do njega; vendar ne le pisateljevega – vidik, ki vselej bolj zanima Blooma kot Saída – ampak tudi kritikovega, in to glede na spremenljivega označenca; ta namreč igra vlogo literarnega zgledega v zahodni zgodovini.

Razmejitev obsežnega polja pertinentnih vprašanj znotraj evropske literarne tradicije, ki zadevajo tu izrečeno misel o »zgledega avtorju«, skupaj z raznolikostjo kritičnih mnenj, na katere sem samo namignila, bi se ujele tudi z odprtjem nekega, po mojem mnenju nikakor ne nepomembnega vmesnega vprašanja. Na tem mestu ga lahko samo omenim, zadeva pa produktivnost koda tradicije tudi preko tako imenovane množične ali »žanrske« literature, ki jo mladi navsezadnje najbolj prakticirajo, predvsem pa zadeva njen vpliv na njihove načine branja kanonskih tekstov.

Kakšne sklepne ugotovitve kaže potegniti iz tega kratkega in s primeri podprtega pregleda znotraj tako omejenega svežnja kritičnih tekstov, izbranih prav glede na to, koliko razvijajo kontinuiteto interesov in problemov? Eden med mnogimi, morda tisti, do katerega mi je največ, je možnost določene didaktike, ki bi napotovala na primarno spoznanje o evropski razsežnosti literature. Potekala naj bi preko analize in vnovične rabe dediščine (ne samo evropske) kritiške refleksije o tej temi. Toda za izhodišče naj bi si vzela natančno opredelitev omejitev in potemtakem tudi posebnosti ozemlja, na katerem se gibljemo in ki smo ga zamejili. Zakaj kritika? Zato ker kritika v primerjavi z literaturo prepričljiveje jamči za to, da bo nacionalni jezik pogojeval nacionalno intelektualno produkcijo. Pri tem seveda veliko žrtvuje v smislu simbolno-umetniške sinteze, vendar v prid lažje uporabe tradicije. Da bi bilo vse skupaj jasnejše, bi rada ta prispevek sklenila z opazko o dialektiki med tekstom in sistemom Roberta Antonellija, ki je leta 1992 v uvodu k prevodu dela *Europäische Literatur und latei-*

nisches Mittelalter (La Nuova Italia) parafraziral Curtiusa. To opazko bi bilo mogoče uporabiti tudi na drugih primerih, povsod tam, kjer Antonelli zavzame demokratičen vidik pri razgrajevanju prvin literarne tradicije, kot jo je vzpostavil Curtius; in sicer od trenutka, ko se lahko vsakdo od nas – v okviru zgodovinske perspektive – na osnovi zavestne uporabe teh prvin so- oči s polisemskostjo tekstov. Povedano z izrazi, prilagojenimi namenu tega mojega predloga, to pomeni, da je treba narediti vidno in uporabno abecedo pripadnosti evropski tradiciji; in sicer tudi za namene, ki presegajo avtoreferencialno prakso literarnega področja. Za namene torej, ki zadevajo, na primer, zapleteno vprašanje kulturnih identitet in evropskih postkolonialnih ter neokolonialnih odgovornosti.

Iz italijanščine prevedla Jelka Kernev Štrajn

BIBLIOGRAFIJA NAVEDENIH TEKSTOV V KONZULTIRANIH IZDAJAH

- Bloom, Harold. *Il canone occidentale*. Milan: Rizzoli, 1996.
- Curtius, E. R. *Letteratura europea e Medioevo latino*. Florenca: La Nuova Italia, 1992.
- Eliot, T. S. *Sulla poesia e sui poeti*. Milan: Bompiani, 1960.
- Larbaud, Valéry. *Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais*. Pariz: Gallimard, 1936.
- Said, Edward. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1983.
- – – *Cultura e imperialismo*. Rim: Gamberetti, 1998.

IZBRANA BIBLIOGRAFIJA O POJMU EVROPSKA LITERATURA

- Ceserani, R. "Italia ed Europa: alla ricerca di memorie condivise." *Memoria, scrittura, censura. Quaderni del Dottorato in Studi Iberici, Anglo-americani e dell'Europa Orientale* 1. Ur. S. Regazzoni. Padova: Cleup, 2005. 5–13.
- Didier, B. (ur.). *Précis de littérature européenne*. Pariz: PUF, 1998.
- Domenichelli, M. "I temi e la letteratura europea." *Studi di letterature comparate in onore di Remo Ceserani*. 1. zv. Manziana: Vecchiarelli, 2003. 125–43.
- Fortunati, V. "Rethinking European Literary Identity in a Multicultural Perspective." *Remapping the Boundaries. A new Perspective in Comparative Studies*. Ur. G. Franci. Bologna: Clueb, 1997. 15–21.
- Gnisci, A. *Noialtri europei*. Rim: Bulzoni, 1994 (2002).
- Marino, A., "La 'letteratura europea' oggi." *I Quaderni di Gaia* 1 (1990): 103–115. Tudi v: *Il mito della letteratura europea*. Ur. F. Sinopoli. Rim: Meltemi, 1999. 188–204.
- Moretti, F. "La letteratura europea." *Storia d'Europa*. 1. zv. (*L'Europa oggi*). Torin: Einaudi, 1993. 837–866.
- Nerozzi, P. "Europa: la ricerca della misura culturale ideale." *L'Europa nel terzo millennio. Identità nazionali e contaminazioni culturali*. Ur. P. Proietti. Palermo: Sellerio, 2004. 72–79.

- Ossola, C. (ur.). *Europa: miti di identità*. Benetke: Marsilio, 2001.
- Sinopoli, F. "Mythe et décolonisation de la littérature européenne." *Arcadia. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft* 34. 2 (1999): 323–330.
- Stella, F. "Antichità europea." AA.VV., *Letteratura comparata*. Ur. A. Gnisci. Milan: B. Mondadori 2002. 31–61.

■ TEACHING 'EUROPEAN LITERATURE' THROUGH THE HISTORY OF CRITICISM: THE CONCEPT OF "MODEL AUTHOR" AS THE STARTING POINT

Key words: comparative literature / European literatures / literary canon / author / literary influences / cultural identity / Curtius, Ernst / Auerbach, Erich / Bloom, Harold, / Said, Edward

The purpose of the article is to consider from the didactic point of view of the contemporary study of comparative literature the usefulness of the concept 'model author/text' – as introduced by E. R. Curtius –, 'canon author/text' and 'classic' on the one hand, and the concept of 'Western literature' on the other. The author begins with T. S. Eliot and his concept of the classic – while also taking into account the principal problems of the European literary critical tradition of the 18th and 19th centuries – before moving on to other key representatives of twentieth-century literary criticism (Auerbach, Curtius, Bloom, Said).

The concepts discussed enable an appropriate understanding of European literature – determined territorially, too – and its relationship to different, not only European literatures and cultural identities, since the author's starting point is the intersection of identities formed as a consequence of the relationship between European culture and other cultures.

September 2006

Wayne C. Booth. Retorika pripovedne umetnosti.
*Prevedla Nada Grošelj. Ljubljana: Literarno-umetniško
društvo Literatura, 2005.*

Kdo (ali kaj) v pripovednem besedilu usmerja bralca? Kaj je pripovedništvo kot umetnost in kako avtor v domišljjskem pripovednem besedilu pravzaprav prepričuje svoje bralce? Kakšna tehnična sredstva in procedure uporablja, da čustveno, intelektualno in moralno vpliva nanje? Katera od njih so umetniško uspešnejša in zbudijo največ bralčevih simpatij? Kaj poleg tehničnih sredstev še prispeva k temu, da imamo pripovedno besedilo za umetniško? Katere lastnosti oziroma vrednote vključujeta roman ali novela, da lahko tudi onkraj zgolj komercialnega streženja želji po napeti zgodbi in močnih čustvih vzbudita zanimanje in pozornost bralca?

To so gotovo pomembna, še danes relevantna vprašanja, na katera ponuja knjiga Wayna C. Bootha *Retorika pripovedne umetnosti*, ki je v skrbnem prevodu Nade Grošelj zdaj dostopna slovenski javnosti, izvirne in nedvomno tehtne odgovore, med ostalimi obravnavanimi temami s področja teorije pripovedi, analizami primerov in učinkovito argumentacijo pa tudi nekaj zelo decidiranih rešitev. Toda nekatere avtor v spremni besedi k drugi izdaji dela (1983) celo sam »dekonstruira«. Čeprav je od izida izvirnika (1961) minilo že skoraj pol stoletja, od druge izdaje (v njej sta slogovno nekoliko popravljenemu besedilu dodana avtorjevo samoprevprašujoče poglavje in bibliografija pripovednoteoretskih del za obdobje 1961–1982), po kateri je bil narejen slovenski prevod, pa že več kot četrtina, se zdi založniški podvig Literarnoumetniškega društva Literatura, ki je med drugim poskrbelo že za izid vrste prevodov temeljnih del avtorjev s širšega območja literarne vede, nadvse upravičen. V nadaljevanju bom skušala osvetliti nekaj razlogov za to trditev.

Leta 2005 preminuli Booth velja poleg Sheldona Sacksa za osrednjega predstavnika druge generacije čikaške novoaristotelške šole literarnega kritištva; v prvo sodijo R. S. Crane, Elder Olson in Richard McKeon, med vidnimi predstavniki tretje generacije pa je Boothov učenec James Phelan, avtor dodane bibliografije v obravnavani knjigi in urednik ugledne revije *Narrative*, posvečene izključno raziskavam s področja teorij pripovedi in že nekaj let dosegljive tudi na spletu. V tridesetih letih prejšnjega stoletja se je ta metodološka usmeritev v moderni literarni vedi, pri nas sicer mnogo manj znana od novokritištva, podobno odvrnila od filologije in »zunanjih« literarnovednih pristopov ter se približala interpretaciji. Kritizirala pa je novokritiško prezaposlenost s slogom in do neslutnih razsežnosti razvila ter nadgradila ideje Aristotelove *Poetike*, zlasti njegovo pojmovanje štirih vzrokov, in jih prilagodila za raziskovanje literature. Booth je nadgradnji *Poetike* pridružil še izročilo *Retorike* kot večšine prepričevanja, izhajajoč pri tem iz spoznanja, v jedru zajetega že v *Poetiki* (kjer tudi sicer ne manjka retoriških prvin), o čustvenih oziroma katarzičnih učinkih tragedije. Novoaristotelški interes za zgodbo oziroma zaplet in za značaje je povezal s fokusiranjem na strategije avtorjevega prepričevanja bralcev in tako v svoj pristop zajel tudi čustvene učinke formalnih razsežnosti literature. Booth

je avtor malo manj kot dvajsetih knjig in več sto člankov s področja literarne vede in kar nekaj jih že v naslovu ali vsaj podnaslovu izpostavlja retoriko. Med najbolj znanimi in največkrat citiranimi deli je poleg *Retorike ironije* (1974) prav *Retorika pripovedne umetnosti*. Novi slovenski prevod reprezentativnega dosežka čikaške šole tako ne zapolnjuje le vrzeli v poznavanju angloameriških metodoloških smeri v moderni literarni vedi, ampak nas hkrati sooča z morda najpomembnejšo angloameriško sintezo s področja teorij pripovedi predstrukturalistične (ali prednaratološke) faze, z delom, ki je bilo zelo odmevno in pogosto predmet kritičnih razprav tudi zunaj anglofonega prostora ter niti v slovenskih pripovednoteoretskih prispevkih ni ostalo neopaženo, čeprav je bilo manj upoštevano od nekoliko prej nastalih nemških sintez iste faze, zlasti npr. Stanzlovih.¹

V začetnih poglavjih prvega dela *Retorike*, ki sledijo predgovoroma k obema izdajama, Booth z mnogimi primeri prikaže enostranosti, pavšalne posplošitve, spreglede in protislovja celega niza po Henryju Jamesu in Percyju Lubbocku že zelo zdogmatiziranih kritiških zavzemaj za prikazovanje (*showing*), objektivnost, brezosebnost, izganjanje avtorja iz dela in ukinitve njegovih »vmešavanj« v dogajanje in osebe v besedilu, za realističnost predstavljanja v modernih romanih, umetniško »čistost« in zoper pripovedovanje (*telling*), ter celovito osvetli proces uveljavljanja slavljениh tehnik. Da bi lahko bolje razumeli kontekst, v katerega je posegel, in polemični ton teh poglavij, si je treba priklicati v spomin ozračje, v katerem je delo nastalo. To je bil vsekakor čas zmagovite ekspanzije romana, ki mu je modernizem vtisnil značilni pečat in ki se je že v drugi polovici devetnajstega, še bolj pa prvi tretjini dvajsetega stoletja tudi v akademskih okoljih kanoniziral kot estetsko relevanten, moderen literarni žanr z najvišjimi umetniškimi stremljenji – ta so bila poprej večinoma priznana le poeziji in dramatiki.

Tudi Booth je pripovedništvo samoumevno obravnaval kot umetnost, njegov temeljni impulz pri tem pa je bil pluralističen in formalno-estetski. Kot razgledan poznavalec sodobnega in starejšega pripovedništva je zavnil normativnost, ki jo je prepoznal v tedaj aktualnih kritiških težnjah, branil pripovedne strategije v nemilosti ter izrecno rehabilitiral »avtorska vmešavanja«. Po tej plati je njegova gesta podobna nekaj let zgodnejši Kayserjevi (1958) osvetlitvi raznolikosti pripovedovalcev in njihovih vlog v romanu in ji je spričo razvoja sodobnega pripovedništva po modernizmu, v katerem se svobodno prakticira *anything goes*, univerzalna razpoložljivost vseh sredstev, mogoče samo pritrditi. Toda že v samo zasnovo Boothovega dela sta položena tudi njegova splošnohumanistična drža in prepričanje o emancipatoričnem poslanstvu pripovedne umetnosti, izražena npr. v idejah, da (1) avtorjevih v umetniškem delu rabljenih pripovednotehničnih sredstev ni mogoče ločiti od njihovih etičnih oziroma moralnih razsežnosti – zaradi te si je nakopal plaz obtožb o hudem moraliziranju – in da (2) avtor s svojo umetniško vizijo ustvari bralce kot sebi enake (prim. Booth 315). Povsem v sozvočju s paradigmo predstrukturalistične razvojne faze teorij pripovedi je pri izpeljavi in razdelavi teh idej na ozadju Aristotelovega mišljenjskega izročila izrazilo privilegirano vlogo avtorja v procesu sporazumevanja z bralcem. Sklepni poglavji prvega dela knjige je namreč posvetil premisleku vrednot oziroma zanimanj (delil jih je na spoznavne, estetske in praktične oziroma afektivne), prepričan in vrednostnih presoj, ki jih tako avtor kot bralec neogibno vnašata v umetniško besedilo. Nato pa je

različne načine pripovedovanja obravnaval kot klasifikacijo pojavnih oblik *avtorjevega glasu* v pripovedništvu; prav to je bila zanj osnova za podrobnejšo obravnavo konkretnih primerov v drugem in tretjem delu knjige.

Boothova klasifikacija temelji na razlikovanju nakazanega oziroma implicitnega avtorja (*implied author*) in pripovedovalca in razločuje zanesljive (*reliable*) pripovedovalce, ki vzbujajo zaupanje bralcev, od nezanesljivih (*unreliable*). Ker vrednostni sistemi nezanesljivih pripovedovalcev niso uglašeni z nakazanimi avtorji, meni Booth, se povečuje dvomje in v bralcih se vzbujajo negotovost in dvomi zaradi neugotovljivosti avtorjevih moralnih stališč. Razločuje še dramtizirane in nedramtizirane pripovedovalce: prvi so v nasprotju z drugimi v besedilih prikazani kot osebe in so lahko avtoritativni pripovedovalci ali samo »odsevniki« (*reflectors*) prikazanih dogajanj. Možni so tudi zgolj opazovalci poteka dogodkov ali delujoči pripovedovalci (*narrator-agents*). Poleg teh vpelje še zavestne (*self-conscious*) pripovedovalce, tj. take, ki v besedilu razglablajo o lastnem pisateljskem oziroma pripovedovalskem početju, in one, ki ga ne tematizirajo; omenja tudi predpostavljene (*implied*) bralce. Njegovna metoda izhaja iz natančnega branja (*close reading*) in je predvsem empirična, vedno podprta z dobro izbranimi primeri, zato ni presenetljivo, da mu je dejansko uspelo v analizo pripovednih tehnik uvesti pomembne koncepte; predvsem nakazani avtor, ki so ga napadli strukturalistični naratologi (npr. G. Genette, M. Bal), in nezanesljivi pripovedovalec pa sta v zadnjem desetletju, torej že v obdobju tako imenovane postklasične naratologije, spet predmet intenzivne diskusije (prim. Nünning;² Fludernik 75-78).

Booth sicer določa nakazanega avtorja izrazito ohlapno, kot ne zgolj idealno, temveč dejansko »nakazano [*implied*] različico 'sebe', drugačno od nakazanih avtorjev, ki jih srečamo v delih drugih ljudi«, kot »avtorjev 'drugi jaz'« (*Retorika* 68, 69), drugje pa še kot nekakšno vsoto lastnih zavestnih ali nezavednih izborov tega, kar kot bralci beremo, nekaj, skratka, kar s sklepanjem izpeljemo kot idealno, literarno ustvarjeno različico dejanskega človeka (prim. nav. d. 71). Vpeljava nakazanega avtorja pa je bila kljub ohlapni definiciji ključna za razmejitev realnega avtorja in znotrajbesedilnega pripovedovalca. Boothu je omogočila odmik od biografističnih, psihologističnih in drugih kavzalnih razlag njenega razmerja, tudi od čistega estetizma, hkrati pa se je z njo vendarle posredno izmaknil absolutni avtonomiji pripovedništva. V drugem delu knjige, posvečenem različnim načinom pripovedovanja, ki so, kot rečeno, izenačeni s pojavnimi oblikami avtorjevega glasu v pripovedi, je nato analiziral komentarje, ki piscu omogočijo podajanje dejstev, povzemanje informacij, poudarjajo pomen določenih dogodkov, ustvarjajo napetost, posplošujejo, manipulirajo z bralčevim razpoloženjem, usmerjajo njegove presoje, pritrjujejo njegovim normam ali jim, navsezadnje, nasprotujejo. Bistveno pa je, da je odsevnike in dramtizirane pripovedovalce osvetlil kot učinke, ki sledijo specifični etični nameri avtorjevega glasu.

Ko je nato v tretjem delu knjige analiziral brezosebno pripoved in učinke avtorjevega dozdevnega molka, je seveda moral potegniti logične konsekvence. Kadar je gledišče umeščeno v zavest ene od oseb ali več oseb, torej v primeru odsevnika, lahko po njegovem avtor še vedno usmerja bralčevo naklonjenost in povečuje njegovo zmožnost vživljanja (Booth navaja kot mejni primer ambigvitete Kafkovo mojstrsko *Preobrazbo*). Avtor lahko tudi uravnava stopnje

jasnosti in zmedenosti, kar prisiljuje bralca k dešifriranju njegovih stališč in povečuje užitek skrivnega sporazumevanja, »zarotništva« in sodelovanja z njim, ki je po njegovem najbolj poživljajoča zabava, kadar bralci prispevamo zrelo moralno sodbo (prim. 249); avtorjeva molčečnost lahko torej pozitivno prispeva k številnim modernim pripovednim delom. Toda tista moderna dela, ki zaradi svoje elitistične dvoumnosti bralcu (oziroma večini bralcev) ne morejo zbuditi soglasja glede avtorjevih moralnih stališč, ampak povzročijo le zbežanost, popolno zmedo ali celo bralečvo poistovetenje s spriženimi središči zavesti, je vendarle moral odkloniti, kajti »prava umetniška odločitev [gre] vedno v smer čistosti in objektivnosti« (309). Če se zdi inherentna normativnost tega njegovega rezoniranja morda moteča in neskladna s pluralističnimi intencami pisca, pa je vendarle treba priznati, da ni agresivna, ampak nekako pojasnjevalna glede možnih negativnih posledic dvoumja za umetniškost besedil. Še strpnejši, čeprav za mnoge še vedno nesporno konservativen, se avtor pokaže v obsežni spremni besedi k drugi izdaji dela, ki je zgleden primer dialoga izvedenca z lastnimi zgodnjimi dosežki in odmevi nanje oziroma z razvijajočo in spreminjajočo se vednostjo o obravnavanih vprašanjih.

Že sama odločitev za ponatis in ne za predelavo knjige v marsičem določa okvirje Boothovega duhovitega in retorično vsestransko učinkovitega prepričevanja lastnih stališč dobrih dvajset let po prvi objavi. Avtor se seveda ne more bistveno oddaljiti od svojih temeljnih, bolj ali manj imanentističnih izhodišč novoaristotelovske usmeritve in vzpostaviti nove metodološke paradigme; v tem duhu je treba razumeti njegovo ograjevanje od poznanstvenjevanja in sistematične teoretičnosti, ki ju zaznava v nekaterih sodobnih težnjah teorije pripovedi. Pač pa pozorno premisli, v katerem pogledu njegova lastna novejša dela in še posebej prispevki drugih avtorjev, na katere vestno napotuje in so zajeti tudi v Phelanovi bibliografiji, razširjajo vprašanja, s katerimi se je ubadal v knjigi, ali celo zapolnjujejo njene vrzeli. Podrobneje se seveda ukvarja z uvidi, ki jih lahko integrira v svoj retorični pristop. Največjo skrb pa posveti dodatnim pojasnilom o mestih in stališčih, ki so bila zares pogosto razumljena tako, kot da zaradi etično oziroma moralno spornih, nerazrešljivih dvoumij in večpomenskosti odklanja moderno pripovedništvo in se zavzema za vrnitev k preprosti, jasni pripovedi.

K vidnim popravkom sodi razširitev pojma pripovedi še na neumetniške žanre, časopisne zgodbe, anekdote, zgodovinska dela, ustne pripovedi, poročila o sanjah, opravljanja, šale itd., saj naj bi bila, kot pravi, »retorika načeloma skupna vsej umetnosti zgodb« (323). Poseg je povsem v sozvočju s semiotičnimi in drugimi sodobnimi težnjami v teoriji pripovedi, čeprav Booth seveda ne razvije vseh njegovih konsekvenc. Pomenljivo je tudi njegovo občudovanje Bahtina, ki mu prizna mojstrstvo v ukvarjanju z jezikom, pretanjenost pri razbiranju večpomenskosti in interakcije različnih glasov (npr. v polpremем govoru) ter polifonije oziroma heteroglosije v romanu, pa tudi spretnost pri prehajanju meja med besedilom in tem, kar ostaja pri njem zunaj dela, tj. realni avtor, aktualna sedanost, pretekla obdobja, kultura, zgodovina, realni bralec itd. Za Bootha je jezik v pripovedništvu predvsem medij doživljanja in očitno ne sprevidi, da je Bahtinu vse to omogočeno na ozadju resda fragmentarne, a velikopotezne filozofije jezika in na podlagi koncepcije dialoščnosti, s katero je skupaj z Vološinovom pojasnjeval vsakršno govorno sporazumevanje, način medsebojnega povezovanja izjav v družbeni sedanosti in zgodovini ter

proces njihovega razumevanja, pa tudi stik jezikovno-diskurzivnih procesov (ideologija, intersubjektivnost, samozavedanje, kultura, umetnost, družba) z zunajverbalnimi izjavami in diskurzi. Pri Boothu bi, skratka, zaman iskali primerljivo široko filozofskojezikovno ozadje, pod vtisom Bahtinovih dosežkov pa vendarle obžaluje, da ustreznim temam v svoji raziskavi ni posvetil več pozornosti.

Pod njegovim vplivom, a tudi pod vtisom kritičnih spodbud marksističnih in feminističnih usmeritev, recepcijske teorije ter teorije bralčevega odziva, ki so ga tako ali drugače opomnile, da ne kontekstualizira svojih ugotovitev, kar priznava kot resno pomanjkljivost, pa skuša Booth nekatere popravke vendarle integrirati v svojo shemo komunikacijskih razmerij in tako povečati prepustnost imanentistične obravnave še za druge, »ekstrinzične« vidike pripovednega sporazumevanja (poleg vrednostnih oziroma moralnih), ki prečijo besedilo. Opre se zlasti na Rabinowitza, ki razločuje tri vrste nakazanega bralca (občinstva), in tudi sam pomnoži število kategorij ter sestavi, kot pravi, še vedno nepopoln seznam iztočnic oziroma sledi, ki da jih velja raziskati v razmišljanjih o konkretnih besedilih in prilagoditi njihovi vsakokratni specifikki. Njihov nabor sestavljajo po novem realni avtor (pisni ali ustni), nakazani avtor, pripovedovalec, »poklicni avtor« in javni mit o avtorju oziroma Superavtor na eni ter realni bralec (ali poslušalec), predpostavljeni ali nakazani bralec v prvem in v drugem pomenu, »poklicni bralec« in javni mit o »bralstvu« na drugi strani; pri pojasnjevanju razmerij med njimi nakaže tudi nastavke za refleksijo fiksijskih razsežnosti pripovedi.

Med resnejše pomanjkljivosti svoje raziskave šteje Booth še neupoštevanje žanrskih pričakovanj, repertoarjev in konvencij, historičnih obdobj in kulturnih razlik ter obžaluje preskrbno razdelavo razmerij med ogrodjem zgodbe (*story line*) in predelavo v »živov« zgodbo oziroma med zgodbo in pripovedjo, o čemer sta več razkrila Sacks in Genette; obema izrazi vse priznanje, čeprav slednjemu odločno oponse pretirano teoretičnost in popolno zanemarjanje čustvenih plati bralčevega izkustva. Toda od vsega najbolj moteča se mu očitno kaže lastna naperjenost proti dvoumnosti in popreproščeno zavračanje moralno spornih različic nezanesljivega pripovedovanja, saj ju skuša blažiti na več mestih in končno omiliti s sijajno analizo Beckettove pripovedi *Družba*. V njej tudi že na podlagi privzetih kritičnih uvidov in opravljenih revizij briljantno pokaže, kako pisatelj z nizanjem odprtih izhodišč zbeiga, toda s prefinjenim zbujanjem osebne zavzetosti bralca, »poklicnega« in realnega, istočasno pritegne njegovo pozornost in zanimanje za sam pripovedni postopek, in v minimalističnem, a skrajno preiščenem proznem tkivu učinkovito razvije svojo umetniško vizijo tega, kako (ne)povedati ali si zamisliti posebne vrste nezgodbo o nekom, ki se napreza onkraj ali v ozadju treh evociranih »likov«, staknjenih v spodletelem prizadevanju preskrbeti (drugim) družbo. Čeprav temelji Beckettova veličastna tožba o človeški usodi na dvoumnosti, so njeni učinki skladni in siloviti, pojasnjuje Booth. Toda na koncu vendarle meni, da je etično, politično in metafizično pohabljen (prim. 358); etični sodbi se torej ne želi odreči, vendar pa je povsem nedvoumen tudi glede tega, da zaradi svojih presoj *Družbe* ne bi hotel izločiti iz svojega izkustva, saj se zaveda njenih kvalit, ki ga celo silijo, da kot kritik od sebe zahteva najboljše. Tudi v tem ostaja zvest meščanskemu individualizmu in svojim prepričanjem o splošnohumanističnem in emancipatoričnem poslanstvu umetnosti.

Pričujočega premisleka o Boothovi *Retoriki pripovedne umetnosti* zato morda ni napak zaključiti s paradoksalno mislijo, da se v njeni neteoretskosti in neznanstvenosti hkrati razkrivajo njene slabosti in prednosti. Po obdobju kritičnih razhajanj s scientizmom strukturalistične faze je namreč videti, da se njegov holistični pristop in naklonjenost kontekstualizaciji pripovednih tehnik in pojmov bolje ujmeta z aktualnimi težnjami postklasične naratologije in njenih številnih usmeritev. Medtem ko se težišče obravnave seli od avtorja v konceptualizacijo procesov bralčevega razumevanja in osmišljanja zgodbe, doživljajo Boothove ideje in pojmi še vedno številne kritične problematizacije, a tudi presenetljive rekonceptualizacije, ki jim še ni videti konca.

Alenka Koron

OPOMBE

¹ Boothov pristop je že v izhodišču drugačen od Stanzlovega in njegovih idealno tipskih predstav o le nekaj temeljnih pripovednih tehnikah ter slovnični osebi kot relevantnem razlikovalnem kriteriju pripovedovalcev v pripovedih. Eden od razlogov za Boothovo manjšo odmevnost pri nas bi torej lahko bila njuna nekompatibilnost.

² Dostop do tega članka mi je prijazno omogočila Simona Drobnič.

LITERATURA

- Fludernik, Monika. "Defining (In)Sanity: the Narrator of *The Yellow Wallpaper* and the Question of Unreliability". *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Ur. Walter Grünzweig in Andreas Solbach. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1999. 75–95.
- Kayser, Wolfgang. »Wer erzählt den Roman?« *Die Vortragsreise: Studien zur Literatur*. Bern: Francke, 1958. 82–101.
- Nünning, Ansgar. "Deconstructing and reconceptualizing the 'implied Author': the Resurrection of an Antropomorphized Passepartout or the Obituary of a Critical Phantom?". *Anglistik* 8.2 (1997). 95–116.

Junij 2006

SKRIVNOSTI IGRALSKE PREZENCE IN KOMPARATIVISTIKA

Eugenio Barba. Papirnati kanu. Ljubljana: MGL, 2005.

Pred nami je prvi slovenski prevod kake knjige Eugenia Barbe, enega najbolj znanih evropskih gledaliških režiserjev in eksperimentatorjev. Barba med slovensko publiko, predvsem tisto, ki se poklicno ukvarja z gledališčem, nikakor ni povsem neznan, a je seznam nam dostopnih njegovih del kljub temu razmeroma skromen. Čeprav so se slovenski bralci z njegovim imenom in delom srečali že l. 1973, saj je uredil tekste Jerzyja Grotowskega, ki so prvič izšli l. 1968 pod naslovom *Towards the Poor Theatre*, pet let kasneje pa smo jih dobili kot *Revno gledališče* tudi v slovenskem prevodu, zanimanja za njegova dela ni bilo. Kot da bi šlo za sopotnika Grotowskega, s katerim se nima smisla posebej ukvarjati. Preobrat so prinesla 90. leta, ko sta izšli v angleščini *A Dictionary of Theatre Anthropology* (1991) in pričujoči *The Paper Canoe* (1995, prvič l. 1993 v italijanščini), v slovenščini pa prevod njegovega članka *Antropologija gledališča* v Hrvatinvem zborniku *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Obe knjigi sta rezultat Barbovega dolgoletnega gledališkega raziskovanja, ki je vezano na gledališče Odin in ISTA. Kdo je torej Eugenio Barba?

Barba je, kot pravi sam, gledališki samouk. Pri osemnajstih je emigriral iz rodne Italije, kjer je zaključil vojaško srednjo šolo, in odšel na Norveško. Tam je delal kot nekvalificiran delavec in diplomiral iz francoščine, norveške književnosti in zgodovine religije. Ker je bilo gledališče že od otroštva njegova strast, je l. 1961 odšel na gledališko akademijo v Varšavo, da bi študiral režijo, a je že naslednje leto zbežal iz Varšave v odmaknjeno vasico Opole, kjer je ustvarjal Jerzy Grotowski v svojem Gledališču 13 vrst. Srečanje z Grotowskim je bilo prelomno za oba umetnika. Za Barbo v umetniškem in osebnostnem smislu, saj je ob Grotowskem začrtal svojo nadaljnjo profesionalno pot, ki ji je zvest še dandanes, za Grotowskega predvsem v smislu širjenja njegovih idej. Eugenio Barba je namreč postal eden njegovih najbolj zavzetih glasnikov, saj je poleg režiserskega dela ustvaril veliko število knjig in skoraj nepregledno število člankov in esejev. V zvezi z Grotowskim je najpomembnejše Barbovo uredniško delo pri *Revnem gledališču*. Po treh letih učenja pri Grotowskem je Barba začrtal svojo specifično pot, ko se je podal v Indijo, kjer se je srečal z obliko gledališča *kathakali*. Po vrnitvi v Oslo je hotel delati kot režiser, a ga gledališča niso hotela angažirati, zato je ustanovil lastno skupino Odin teatret, ki so jo sestavljali igralci, ki niso opravili sprejemnih izpitov na tamkajšnji akademiji. S svojo prvo predstavo *Ornitofilene* so gostovali po vsej Skandinaviji in zbudili zanimanje majhnega danskega mesta Holstebro, ki jim je dalo na razpolago staro kmetijo in nekaj denarja, da bi tam ustanovili gledališki laboratorij. Tako je Odin l. 1966 prišel v Holstebro, kjer deluje še danes.

ISTA (International School of Theatre Anthropology) predstavlja drugo plat Barbovega in Odinevega delovanja. Po zgledu Grotowskega je skušal v gledališče vpeljati elemente ritualnih praks oz. doseči kar najbolj neposredno vez

med igralci in gledalci, pri čemer je že od samega začetka uporabljal prijeme neevropskih gledališč. L. 1976 je dobil povabilo, naj v Beogradu organizira srečanje gledaliških eksperimentalnih skupin pod pokroviteljstvom BITEF-a, Gledališča narodov in UNESC-a. V naslednjih dveh letih je vodil podobni srečanja še v Italiji in Španiji, l. 1979, ko je dobil povabilo v Bonn, pa je predlagal drugačen koncept primerjalnih raziskav za omejeno število gledaliških teoretikov in praktikov. Ideja se je porodila iz njegove lastne izkušnje ob sodelovanju z Mariom Delgadom in njegovo skupino v Peruju, ko je spoznal, da kljub različnim pristopom obstaja med gledališkimi ustvarjalci neko skupno področje, ki ga je treba raziskati in iz katerega lahko vsi črpajo nove izkušnje. Prvo srečanje ISTA je bilo l. 1980 v Bonnu, nadaljuje pa se skorajda vsako leto na drugem koncu sveta – zadnje srečanje ISTA je bilo lansko leto v Wroclavu na Poljskem.

Slovar antropologije gledališča, ki sta ga napisala skupaj z Nicolo Savaresejem, je zasnovan na desetletju raziskav v okviru ISTA in predstavlja praktičen priročnik za igralce, pa tudi nazoren prikaz različnih gledaliških tehnik od Mejerholdove biomehanike in Decrouxovega mima, do balijskega gledališča, kitajske opere, gledališča no, kabuki ipd. *Papirnati kanu* je njegovo esejistično nadaljevanje in dopolnilo, v katerem je Barba zbral različne tekste od teoretičnih razprav, osebnih spominov in pisem do avtorefleksije lastne prakse. Da gre za nekakšen vodič oz. ozadje, ki naj pomaga bralcu pri razumevanju *Slovarja* in ostalih njegovih del, kaže že naslov *Papirnati kanu*, metafora, ki jo razloži v knjigi avtor sam.

Gledališki ustvarjalci, ki so iskali v novih smereh in so o svojem delu tudi pisali, so skušali zgraditi mostove med prakso in teorijo, med seboj in gledalci ter svojimi nasledniki, a popisane strani »niso bile mostovi, temveč kanuji. Kanuji se gibko spopadajo s tokom, prečijo reko in zmorejo doseči nasprotni breg, ampak vedno ostaja dvom, kako bo sprejet in uporabljen njihov tovor. Pišemo z željo po preciznosti večšega mojstra, zatem pa nejeverno prebiramo lastna besedila, zdaj že oddaljena od napetosti, ki so jih porodile« (200).

In kakšen je tovor, ki ga je Barba natovoril v *Papirnati kanu*? Najprej seveda skupno področje vseh gledaliških praks, ki ga predstavlja nivo pred-ekspresivnosti. Gre za vprašanja o igralčevi prezenci, o tem, kako naj preko številnih tehnik, vaj ipd. igralec razvije lastno bazo, ki jo Barba primerja z vadenjem lestvic pri glasbenikih. Obvladovanje pred-ekspresivnega nivoja igre samo po sebi še ne naredi predstave, a je brez njega slednja le prikaz mrtve tehnike. »V gledališču igralec uporabi lik (*persono*/masko), da skrije ali razkrije lastno ranljivost. Pri plesalcih energija pogosto zamegli prosojnost, ranljivost. To je brezimnost tehnike.« Cilj gledališča pa sta ravno prosojnost in ranljivost, ki predstavljata individualno usodo in zgodovino, saj se mora »v vaše delo in vašo prezenco /.../ nekdo 'zaljubiti'« (247). S temi besedami je Barba l. 1985 zaključil teden dni trajajoč seminar za plesalce in koreografe v Mehiki, ki je v pričujoči knjigi opis praktične aplikacije njegove metode.

V ostalih delih avtor skozi optiko pred-ekspresivnosti bere številna besedila gledaliških praktikov, od realističnega igralca Mihaila Čehova; reformatorjev z začetka 20. st., kakršni so bili Stanislavski, Craig in Mejerhold, in kasnejših vplivnih evropskih režiserjev, med katerimi je na prvem mestu Grotowski; do mojstrov izven evropskih gledališč, ki so sodelovali na srečanjih ISTA.

Da bi dodatno osvetlili pred-ekspresivni nivo, si pogledajmo njegov osrednji člen, ki ga igralci v Odinu imenujejo *sats*. »V trenutku pred dejanjem, ko je vsa potrebna moč pripravljena, da se sprosti v prostor, a takorekoč lebdeča in še nadzorovana, igralec izkuša svojo energijo v obliki *sats*, dinamične pripravljenosti« (92). Posledica popolnega obvladovanja *sats*, ki jo poznanost pod drugimi imeni vse obravnavane gledališke tradicije, pa je igralčeva sposobnost, da preseneča gledalca. Ker je *sats* energija, ki omogoča določeno dejanje, a ga še ne opredeljuje, lahko igralec večer za večerom ponavlja enaka dejanja, »kakor da bi dejanje vsakič nanovo, odločno privrelo iz njega« (95). Še bolj nazorno vrednost *sats* prikazuje *Medigra: medved, ki bere misli oziroma razvozlava sats*, zgodba iz teksta *O marionetnem gledališču* Heinricha von Kleista, v katerem pripovedovalec opisuje svoje srečanje z medvedom, ki je bil nepremagljiv mečevalec. Medved je namreč lahko zaznaval *sats* in je zato predvidel vsako nasprotnikovo reakcijo, v ljudeh pa je s tem zbujal skrajno začudenje in občudovanje. Obvladovanje *sats* omogoča režiserju in igralcu, da se postavita v vlogo medveda, ki se lahko poigrava z gledalčevim pričakovanjem, ga vedno znova preseneča in ga s tem fascinira oz. ga, kot pravi Barba, pripravi do tega, da se v igralčevo delo in prezenco zaljubi.

Na tem mestu se postavlja vprašanje, komu je knjiga sploh namenjena. Na prvi pogled je najbolj koristna za igralce, ki svojim izkušnjam lahko dodajo vpogled v metodo Eugenia Barbe in skozi njegovo optiko začnejo razumevati tudi delo številnih drugih gledaliških teoretikov in praktikov. Glede na to, da tega aspekta sam ne morem preizkusiti, težko sodim o njegovi uporabnosti, lahko pa rečem, da je, glede na kvaliteto gledališča Odin in Barbovih predstav, sam sem si ogledal predstavo *Andersenove sanje* na lanski ISTA, gostovali pa so tudi v Ljubljani s predstavo *Mythos*, vsaj za gledalca, izredno prepričljiv.

Vprašanje, ki nas veliko bolj zanima, je, kakšna je uporabnost Barbovega dela za raziskovalce dramatike. Avtor sam sicer zagovarja stališče, da je gledališče samostojna institucija, ki je pred dramskim tekstom, še več, zanj je tudi pred gledališko institucijo, ki jo predstavlja organizacija in nenazadnje fizične stavbe osrednjih gledališč. Barba navaja polemični odziv Edwarda Gordona Craiga na trditve Silvia D'Amica, ki je l. 1934 v Rimu na svetovnem kongresu o gledališču trdil, da bi lahko krizo svetovne dramatike rešila nova scenska konstrukcija. Craig je zavrnil staro tezo G. B. Shawa, da »drama rojeva gledališče, gledališče pa ne rojeva dram« (cit. iz Barba 155), saj gledališče v resnici sloni na igralcu in njegovem telesu. Tu se znajdemo pred dandanes že staro dilemo o prednosti dramskega teksta oz. uprizoritve, za katero se zdi, da se sicer nagiba enkrat bolj v eno drugič spet v drugo stran, a osnovne dvojnosti ne more nikoli preseči (za tovrstno dogajanje na Slovenskem prim. Toporišič). Barba ponuja rešitev s prestavitvijo problema na pred-ekspresivni nivo, ki je »pred Dramo in pred kakršnokoli gledališko stavbo. Je *gibajoča se arhitektura*, znotraj katere igralec živi lastno avtonomijo: gledališče, ki ni iz kamnov in opek« (157). Za nas, literarne raziskovalce, je takšna perspektiva neproduktivna, saj izključuje naš predmet raziskovanja oz. ga postavlja v drugi plan, a zdi se, da lahko avtorjevo radikalno in programsko misel kljub vsemu uporabimo tudi za proučevanje literature. Opozarja nas, da dramskega teksta ne moremo obravnavati samo z literarnimi metodami, ampak moramo v to obravnavo pritegniti še vprašanje gledališke uprizoritve oz. njenih elementov, ki so vedno vpisani v tekst (tako je do zanimivih zaključkov o Beckettovih dramah prišel Les Essif), poleg tega pa

je razvoj dramatike odvisen tudi od širšega konteksta, ki vključuje tako pred-ekspresivni nivo, vprašanja gledališke tradicije, kot tudi splošno družbeno pozicijo teatra. Še bolj jasno se nujnost poznavanja različnih gledaliških poetik za raziskovanje dramatike pokaže ob vedno pogostejših predstavah, ki ne nastajajo na podlagi literarnih predlog, ampak na podlagi različnih neliterarnih tekstov (od grafitov in SMS novic do improviziranih besedil igralcev ...) ali kot izbor fragmentov epskih in lirskih besedil. Te predstave postavljajo pred primerjalno književnost nov izziv, saj je njihove pomene nemogoče določiti zgolj z obravnavo teksta, ampak jih je treba obravnavati v različnih kontekstih. Eden od teh je prav gotovo tudi vprašanje gledališke uprizoritve oz. kako tekst, ki je po navadi močno fragmentaren in sam po sebi nesmiseln, deluje na gledalca. Če Barba v *Papirnatem kanuju* in *Slovarju* raziskuje pred-ekspresivni nivo kot skupno polje vseh gledaliških praks, da bi pokazal igralcem in režiserjem ključ do odrske prezence in s tem do gledalca, komparativistu njegova spoznanja koristijo, če jih zgrabi na nasprotnem koncu. Kot profesionalni gledalec sedaj lahko začne razumevati, zakaj nekatere stvari delujejo in na kakšen način jih lahko uravnava igralec in režiser, morda pa bi lahko razmislili tudi o možnosti, da je to delovanje v neki meri vpisano že v sam tekst.

Essif v svoji knjigi namreč pokaže, kako Beckett že v besedilu organizira gledališki prostor in delovanje igralcev na tak način, da odpira nekakšne črne luknje, ki posrkajo vsakršen smisel in kažejo skrajno podobo absurda, oz. kot pravi naslov njegove knjige, prazno figuro na praznem odru. Raziskovanje sodobne dramatike, v kateri je tekst še veliko bolj fragmentaren in pogosto sam na sebi popolnoma nerazumljiv, je brez upoštevanja konkretne postavitve na odru lahko celo nemogoče. Na tej točki se nam odpira nova uporabnost Barbovih in seveda tudi drugih teorij gledaliških eksperimentatorjev preteklega stoletja. Če naj namreč komparativist raziskuje sodobno dramatiko kot preplet različnih komunikacijskih kodov in njihovega delovanja na gledalca, je poznavanje in upoštevanje pred-ekspresivnega nivoja še kako pomembno, saj je že iz Barbovih raziskav jasno, da ravno slednji v veliki meri opredeljuje učinkovitost dogajanja na odru.

In kje je sedaj razlika med dramaturgom, režiserjem in sodobnim komparativistom? Dokončen odgovor bi bržkone zahteval temeljitejši premislek, tako da lahko poskusim zgolj z nastavki za nadaljnje razmišljanje. Dramaturg in režiser se na podoben način sprašujeta o pomenu dramskega teksta in predstave, a to počneta v procesu ustvarjanja. Onadva te pomene producirata, zato je njuno temeljno vprašanje, kako sporočilo prenesti gledalcu. Komparativist stoji v tej shemi na nasprotni strani, kot posebno občutljivi gledalec. Spričo fragmentarnosti in večpomenskosti sodobnega gledališča (prim. model Lehmannovega postdramskega gledališča) je komparativistova naloga v tem, da detektira možne pomene glede na različne kontekste. S tem postane nekakšen posrednik med gledališčem in publiko, pri čemer posredovanje poteka v obe smeri. Publiko lahko razlaga konkretne predstave oz. njihove pomenske možnosti, gledališkim ustvarjalcem pa preskrbi artikuliran odziv. Z razširitvijo Barbove metafore lahko rečem, da avtor pošilja tovor v papirnatem kanuju s svojega brega prakse na drugo stran teorije in publike, od tam pa mu lahko ravno mi – pod pogojem seveda, da poznamo različne nivoje pomenjanja v gledališču – pošiljamo povratne signale in s tem odgovarjamo na vprašanje, »kako bodo razumljena in kdo jih bo sploh prebral« (200). *Papirnatu kanu* je začel zapol-

njevati prevodno vrzel v slovenski literaturi o gledališču. Upajmo, da se stvari ne bodo ustavile in bomo kmalu dobili vsaj še prevod *Slovarja antropologije gledališča*.

Gašper Troha

LITERATURA

- Barba, Eugenio. Savarese, Nicola. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. London: Routledge, 1991.
- Essif, Les. *Empty Figure on an Empty Stage*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Lehmann, Hans Thies. *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska, 2003.
- Toporišič, Tomaž. *Med zapeljevanjem in sumničavostjo: razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska, 2004.

Maj 2006

Sodelavci v tej številki:

Varja Balžalorsky
1000 Ljubljana, SI, Poljanska 11.

France Bernik
1000 Ljubljana, SI, SAZU, Novi trg 3.

Sascha Bru
9000 Ghent, B, University of Ghent, Dutch Literature & Literary Theory,
Rozier 44.

Bart Keunen
9000 Ghent, B, University of Ghent, Comparative Literature, Rozier 44.

Alenka Koron
1000 Ljubljana, SI, ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo
in literarne vede, Novi trg 5.

Winfried Menninghaus
14195 Berlin, D, Peter Szondi – Institut für Gemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft, Habelschwerdter Allee 45.

Marcello Potocco
6000 Koper, SI, Fakulteta za humanistične študije, Oddelek za
slovenistiko, Glagoljaška 8.

Franca Sinopoli
00185 Roma, I, Università degli Studi di Roma »La Sapienza«,
Facoltà di Lettere é Filosofia, Piazzale Aldo Moro 5.

Darko Suvin
55100 Lucca, I, Casella Postale 56, Succ. 4 (S. Anna).

Gašper Troha
1000 Ljubljana, SI, FF, Oddelek za primerjalno književnost
in literarno teorijo, Aškerčeva 2.

Špela Žakelj
1000 Ljubljana, SI, FF, Oddelek za romanske jezike in književnosti,
Aškerčeva 2.

UDK UDK 821.112.2.09-1 Hölderlin F.
nemška poezija / Hölderlin, Friedrich / avtopoetika / literarni vplivi / Sapfo

Winfried Menninghaus: Hölderlinov sapfiški način: revizija mita o moškem pindarskem vidcu

Članek revidira prepričanje o Hölderlinu kot pindarskemu preroškemu pesniku in predstavlja sapfični nasprotak v njegovi poeziji, pri čemer osvetli izjemen pomen Sapfo tako za teorijo lirске poezije in politiko spola kot tudi za simbolni ugled žensk okrog leta 1800.

UDK UDK 821.163.6.09-1:2
literatura in religija / slovenska poezija / religiozna poezija / religiozne teme / krščanstvo

France Bernik: Mejni model v slovenski religiozni poeziji

Avtor problematizira posebno tematsko skupino slovenske pesniške umetnosti, religiozno poezijo, ki je bila doslej na obrobju zanimanja strokovne in širše javnosti, v zadnjem polstoletju celo odrinjena v pozabo ali zamolčana. Zanima ga raznovrstnost v izražanju religioznega čustva in zavesti, dinamika v načelu statičnega pogleda na svet, kakor se kaže v slovenski poeziji 19. in 20. stoletja. Predvsem pa si avtor zastavlja vprašanje, katere so tiste religiozne pesmi, ki prihajajo s svojo izpovedno vsebino do roba lastne tematike, čez katerega ni bilo več mogoče.

UDK UDK 82.09-291
srednjeveška dramatika / liturgična drama / mirakel / moraliteta / ironija

Špela Žakelj: Dramska ironija v miraklu in moraliteti

Dramska ironija je nadtemporalen in žanrsko neomejen pojav, zato jo je mogoče najti tudi v srednjeveški dramatici, kjer je sicer v ospredju moralni nauk, ki temelji na verskih resnicah. Ironični elementi se v uprizoritev vključijo v procesu postopne sekularizacije prvotne liturgične drame in se kažejo bodisi kot prekinjanje odrske iluzije v prologu ali epilogu, bodisi kot situacijska ali besedna ironija v samem dramskem dogajanju.

UDK 82.09-31
821.133.1.09-31 Chrétien de Troyes
teorija romana / zgodovina romana / roman / ep / srednjeveška književnost / viteški roman / Chrétien de Troyes

Varja Balžalorsky: Romani Chrétiena de Troyes v luči treh modernih teorij romana

Namen razprave je na podlagi treh modernih teorij romana, v katerih se je nakopičila vednost o temeljnih elementih in razvojni zgodovini romaneskne zvrsti, preveriti romanesknost romanov Chrétiena de Troyes in na ozadju razlike, ki jih sodobne teoretične sheme rišejo med romanom in epom, osvetliti mesto srednjeveškega dvorskega romana sploh.

UDK UDK 82.091:316.7

literatura in ideologija / umetnost / estetsko izkustvo / imaginarno / družbena funkcija / kulturna identiteta

Marcello Potocco: Literatura, ideološkost in imaginarno

Ideološkost je v umetniškem delu kvečjemu ena od nesamostojnih funkcij, ki ne poruši nujno estetskega izkustva. V literarni strukturi obstajajo prvine, ki omogočajo večjo identifikacijo z zunajtekstualnim svetom, vendar te prvine opozarjajo le na soobstoj fiktivnega in družbeno imaginarnega v literarnem delu, medtem ko je ideološka interpelacija možna šele, ko literarno delo stopi v razmerje z normami interpretacije, v katerih se ideološkost udejanja kot zunanja intervencna moči.

UDK UDK 316.7:82.01

literarna teorija / sociologija literature / postmarksizem / Laclau, Ernesto / Mouffé, Chantal

Sascha Bru & Bart Keunen: Marx laja. Nove perspektive v literarni sociologiji: postmarksizem Ernesta Laclaua in Chantal Mouffé

Kako se povezujejo literarni agens (tj. intencionalno delujoči »subjekt«, bodisi posameznik, skupina ali razred) in socialne strukture (tj. teoretični modeli, oblikovani za to, da bi prikazali stične točke med delujočimi)? Razprava na podlagi del Köhlerja, Bürgerja, Duboisa in Bourdieuja pokaže, kako so se v literarni teoriji razvile dragocene »socialne strukture«. Avtorja teorije omenjenih raziskovalcev dopolnita s postmarksistično teorijo Ernesta Laclaua in Chantal Mouffé ter pokažeta, da lahko bolj uravnotežen pristop postavi v ospredje agensa kot vir za inovacijo in strukturno spremembo. Primer za to je italijanski futurizem.

UDK UDK 821.112.09 Brecht B.

literatura in ideologija / nemška književnost / 20. stol. / angažirana literatura / politična drama / Brecht, Bertolt / Jameson, Fredric

Darko Suvin: Političnost ob stoletnici Bertolta Brechta: njegova metoda in kaj si o njej misli Jameson

Prispevek jemlje v pretres knjigo *Brecht and Method* Fredrica Jamesona (London in New York: Verso, 1988), to pa tako, da izhaja iz Jamesonove trditve o obstoju brechtovske »držec« oz. »metode«, ki je združevala doktrino, pripoved in stil. Pozornost je usmerjena zlasti na Brechtovo pripovedovanje zgodb, ki je predstavljeno kot oblika spoznavanja.

UDK UDK 82.091

primerjalna književnost / evropske književnosti / literarni kanon / avtor / literarni vplivi / kulturna identiteta / Curtius, Ernst / Auerbach, Erich / Bloom, Harold, / Said, Edward

Franca Sinopoli: Poučevanje »evropske literature« prek zgodovine kritike. Pojem »zgodnega avtorja« kot izhodišče

Izhodišče razprave je identitetno vozlišče, nastalo kot posledica razmerja med kulturami. Avtorica se sklicuje na nekatere ključne predstavnike literarnega kritištva 20. stoletja in nanje naveže svoj razmislek o konceptu »avtorja ali teksta zglede«. Preverja njegovo uporabnost pri didaktiki primerjalne književnosti, ki bi omogočila ustrezna spoznanja o evropski – tudi teritorialno določeni – razsežnosti literature in o njenem odnosu do različnih, ne le evropskih literatur in kulturnih identitet.

NAVODILA ZA AVTORJE

Primerjalna književnost objavlja prispevke 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.

Prispevke pošiljajte na naslov: Darja Pavlič, Primerjalna književnost, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenija. Za stik z urednico lahko uporabite tudi elektronsko pošto (darja.pavlic@uni-mb.si).

Vsi prispevki so uredniško recenzirani. Avtorji oddajo rokopise na računalniški disketi/po elektronski pošti z dodanima iztisoloma na papirju. 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), ključne besede (5–8) in povzetek (do 2.000 znakov). Sinopsisi in ključne besede so objavljeni v slovenščini in tujem jeziku, povzetki v tujem jeziku. Članek v tujem jeziku ima povzetek v slovenščini. Če je mogoče, za prevod poskrbi avtor sam.

Opombe so oštevilčene tekoče (številke so levostično za besedo ali ločilom) in uvrščene na konec glavnega besedila. Bibliografskih navedb ne vključujemo v opombe.

Citati v besedilu so označeni z narekovaji, izpusti iz njih in prilagoditve pa z oglatimi oklepaji. Daljši citati (več kot 5 vrst) so izloženi v samostojne odstavke. Vir citata je označen v oklepaju na koncu citata.

Kadar avtorja citata navedemo v sobesedilu, v oklepaju na koncu citata zapišemo samo strani (42–48).

Kadar je avtor citata imenovan v oklepaju, med avtorjem in stranjo ni ločila: (Pirjevec 42–48)

Več enot istega avtorja označimo s skrajšanim naslovom v oklepaju: (Pirjevec, *Strukturalna* 42–48)

V bibliografiji na koncu članka so podatki izpisani po standardih MLA:

– za samostojne knjižne izdaje (monografije, zbornike):

Pirjevec, Dušan. *Strukturalna poetika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981. (Literarni leksikon 12).

– za članke v periodičnih publikacijah:

Kos, Janko. »Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca.« *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.

– za prispevke v zbornikih:

Novak, Boris A. »Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu.« *France Prešeren – kultura – Evropa*. Ur. Jože Faganel in Darko Dolinar. Ljubljana: Založba ZRC, 2002. 15–47.

GUIDELINES FOR AUTHORS

Primerjalna književnost ('Comparative Literature') publishes articles from the fields of comparative literature, literary theory, literary methodology, literary aesthetics and other fields which publish on literature and its contexts. Multidisciplinary approaches are also welcome. The journal publishes articles in Slovenian, and occasionally in foreign languages.

Send papers to: Darja Pavlič, Primerjalna književnost, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenia. The editor may also be contacted via e-mail at (darja.pavlic@uni-mb.si).

All submissions are subject to editorial review. Authors submit their papers on floppy disc or via e-mail, together with a printed version. Articles should be no longer than 25 pages (50,000 characters), while other submissions, such as reports, reviews and so on, should not exceed 10 pages (20,000 characters).

Articles have a synopsis (up to 300 characters), key words (5–8) and an abstract (up to 2,000 characters). Synopses and key words are published in Slovenian and a foreign language, abstracts in foreign languages only. An article written in a foreign language has a Slovenian abstract. If possible, the author provides the translation.

Footnotes are numbered (the numbers follow a word or punctuation directly, without spacing) and placed at the end of the main text. Footnotes do not contain bibliographical citations.

Quotations in the text are in quotation marks; any omissions or adaptations are in square brackets. Longer quotations (more than five lines) are in separate paragraphs. The source of quotations is in brackets at the end of each quotation.

When the author of a quotation is mentioned in the accompanying text, only the page numbers (42–48) are in the brackets at the end of the quotation.

When the author of a quotation is named in brackets, 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 brackets: (Pirjevec, *Strukturalna* 42–48)

Bibliography at the end of the article has data cited according to MLA standards:

– independent publications (monographs, collections of papers):

Pirjevec, Dušan. *Strukturalna poetika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981. (Literarni leksikon 12).

– articles in periodical publications:

Kos, Janko. "Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca." *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.

– contributions in collections of papers:

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.

VABILO K SODELOVANJU

Okrogla obletnica izhajanja, ki jo bo naslednje leto praznovala revija *Primerjalna književnost*, je povod za vabilo k premisleku o tem, kaj se je dogajalo z literaturo (kot predmetom proučevanja) in primerjalno književnostjo (kot znanstveno disciplino) v preteklih tridesetih letih. Da bi spodbudili široko paleto odzivov, ponujamo nekaj izhodišč, vendar so zaželeni tudi prispevki z drugačnimi vsebinami, če govorijo o literaturi oz. primerjalni književnosti po letu 1978.

1. Primerjalna književnost, druge znanosti, znanje in družba

Primerjalna književnost je tradicionalno odprta za koncepte različnih ved (filozofije, lingvistike, psihoanalize, sociologije, zgodovine itd.). Interdisciplinarni pristopi so izredno obogatili vednost o literaturi, razmeroma nov izziv pa pomeni transdisciplinarnost. Ta izhaja iz prepričanja, da je znanje po svojem bistvu transgresivno, da torej presega tako meje med disciplinami kot tudi meje med znanostjo in družbo. Transdisciplinarnost ne ukinja posameznih disciplin, ampak želi doseči dialog med specialisti in med različnimi oblikami znanja, torej tudi med literarno vedo in literaturo. Velik poudarek daje vprašanju odgovornosti do različnih uporabnikov, med drugim opozarja na pomen poučevanja.

2. Spremembe v primerjalni književnosti

Glavna pristopa v proučevanju književnosti v 20. stoletju, tekstualizem in historizem, sta po obdobju medsebojnega izključevanja dosegla stopnjo, ko se lahko povežeta. Toda obrat k družbi je najbližjo preteklost literarne vede zaznamoval bolj kot obrat k jeziku. V ospredje so stopili socialno-politični vidiki teksta (moč, razred, zgodovina, rasa, spol ipd.). Če govorimo o razvoju primerjalne književnosti, ne moremo mimo vračanja k preteklim modelom, med drugim k duhovno-zgodovinskemu.

3. Spremembe v literaturi

Povezovanje historizma in tekstualnosti je moč prepoznati v posebnem tipu postmodernističnega romana, v historiografski metafikciji. Postmodernistični dosežek je afirmacija žanrov in popularne kulture, odprto pa ostaja vprašanje, ali je postmodernizem zadnja velika literarna smer ali zgolj epizoda v razvoju literature. V novejšem času, ki ga zaznamujejo gospodarska in kulturna globalizacija ter z njo povezana lokalizacija, v postsocialističnih državah pa zlasti tranzicija v demokratično družbo, se literatura na tematski ravni intenzivno ukvarja z vprašanji identitete, tako skupinske kot posameznikove. Značilno za novejšo literaturo je tudi to, da vstopa v nova razmerja z mediji (hipertekstna in interaktivna literatura, postdramsko gledališče).

Navodila za sodelovanje: do 15. 10. 2006 pošljite osnutek (500-600 znakov), napisan v slovenščini ali angleščini, na e-naslov urednice (darja.pavlic@uni-mb.si). Do 15. 11. boste obveščeni, ali ste vabljeni, da do 1. 3. 2007 oddate prispevek, ki naj ne bi presegal 10 strani (20.000 znakov s presledki). Izbrane razprave bodo objavljene v reviji *Primerjalna književnost* v jubilejnem letu 2007.

Darja Pavlič, urednica

CALL FOR PAPERS

The anniversary of the *Primerjalna književnost* journal next year is the reason for the invitation to reflect on what has been happening in literature (as an object of study) and comparative literature (as a scientific discipline) in the last thirty years. To encourage a wide range of replies, some issues are presented, but essays with other topics which discuss literature or comparative literature after 1978, are also welcomed.

1. Comparative literature, other sciences, knowledge and society

Comparative literature is traditionally open to concepts of different disciplines (philosophy, linguistics, psychoanalysis, sociology, history and so on). Interdisciplinary approaches have considerably enriched our knowledge about literature, whereas transdisciplinarity means a rather new challenge. Transdisciplinarity is grounded on the assumption that knowledge is transgressive in its essence, and therefore transcends the borders between disciplines as well as the borders between science and society. Transdisciplinarity does not abolish individual disciplines; on the contrary it aims at dialogue between specialists and different kinds of knowledge, therefore also between literary science and literature. It emphasizes the notion of accountability to different users and the importance of teaching, among other things.

2. Changes in comparative literature

After years of mutual exclusion, the two main approaches to literary studies in 20th century, textualism and historicism have reached a point where they can work together. However, 'social turn' has marked the recent past of literary science more than 'linguistic turn'. The socio-political aspects of text (power, class, history, race, gender and so on) have gained attention. When we speak of the development of comparative literature, we can not ignore recurrences of past models, such as *Geistesgeschichte*.

3. Changes in literature

Intertwining of historicism and textualism takes place in a special kind of post-modern novel, historiographic metafiction. The postmodern achievement is an affirmation of genres and popular culture, whereas the question of whether postmodernism is the latest literary movement or merely an episode in literary history remains open. In the recent past – marked by economic and cultural globalisation and corresponding localisation, in the post-socialist states particularly with transition to democratic society – problems of identity, of individuals as well as groups, are central in literature. One of the characteristics of current literature is also new relations with media (hypertext and interactive literature, post-dramatic theatre).

Guidelines for participation: an abstract (500-600 characters) written in English or Slovene should be sent by 15th of October to the editor's address (darja.pavlic@uni-mb.si). Authors will be notified by 15th of November if their paper has been selected. The selected papers (20,000 characters with spaces, i.e. 10 pages) should be sent by 1st of March 2007; they will be published in *Primerjalna književnost* in the jubilee year 2007.

Darja Pavlič, Editor

Comparative Literature, Volume 29, Nr. 1,
Ljubljana, June 2006
UDK 82.091(05)

CONTENTS

■ PAPERS

Winfried Menninghaus:

Hölderlin's Sapphic mode: Revising the myth
of the male Pindaric seer 1

France Bernik:

A Limit Model in Slovenian Religious Poetry 25

Špela Žakelj:

Dramatic Irony in Middle Age Miracle and Morality Play 35

Varja Balžalorsky:

Novels of Chrétien de Troyes from the Viewpoint
of Three Modern Theories of Novel 51

Marcello Potocco:

Literature, Ideology and Imaginary 65

Sascha Bru & Bart Keunen:

Marx Barks. New Perspectives in Literary Sociology:
Ernesto Laclau and Chantal Mouffe's Post-marxism 83

Darko Suvin:

Centennial Politics: On Jameson on Brecht on Method 103

Franca Sinopoli:

Teaching 'European Literature' through the History
of Criticism: The Concept of "Model Author"
as the Starting Point 119

■ BOOK REVIEWS

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST

ISSN 0351-1189

Letnik 29/2006, št. 1

Izdaja slovensko društvo za primerjalno književnost

Published by the Slovene Comparative Literature Association

Uredniški odbor (Editorial Board): Darko Dolinar, Marko Juvan,
Lado Kralj, Vid Snoj, Jola Škulj (vsi Ljubljana)

Uredniški svet (Advisory Council): Vladimir Biti (Zagreb), Milan V.
Dimić (Edmonton), Erika Greber (München), Janko Kos, Aleksander
Skaza, Neva Šlibar, Tomo Virk (vsi Ljubljana), Galin Tihanov (Lancaster),
Ivan Verč (Trst), Peter V. Zima (Celovec)

Glavni in odgovorni urednik (Editr): Darja Pavlič

Naslov uredništva (Editor's Address): SI-1000 Ljubljana, Aškerčeva 2

Dokumentacijska oprema člankov: Seta Knop

Likovna Oprema: Igor Resnik

Prelom: Alenka Maček

Tisk: VB&S D. O. O., Milana Majcna 4, Ljubljana

© avtorji

Izhaja trikrat na leto (CL is published three times a year).

Naročila sprejema (Subscriptions): Slovensko društvo za primerjalno
književnost, 1000 Ljubljana, Aškerčeva 2.

Letna naročnina: 4200 SIT (17,53 €), za študente in dijake 2100 SIT (8,76 €).

Transakcijski račun: 02010-0016827526 z oznako »za revijo«.

Cena te številke 1500 SIT (6,26 €). Natisnjenih 400 izvodov.

Revija je vključena v:

MLA Directory of Periodicals: a guide to journals and series
in languages and literatures. – New York : MLA

MLA international bibliography of books and articles on the modern lan-
guages and literatures. – New York : MLA

Bibliographie de l'histoire Littéraire française. – Stuttgart

Ulrich's International periodicals directory. – New Providence : Bowker

IBZ and IBR – Osnabrück: Saur Verlag

A&HCI and CC/A&H. – Philadelphia: Thomson ISI

Revija izhaja s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost RS ter
Ministrstva za kulturo.

Oddano v tisk 8. junija 2006.